

**Alliance
Infinity
Love**

**In the
Face of
the Other**





Grußwort

Senator Dr. Carsten Brosda

I want there to be a place in the world where people
can engage in one another's differences in a way that
is redemptive, full of hope and possibility.
— bell hooks

Diese Worte der Literaturwissenschaftlerin und Autorin bell hooks scheinen eine tiefe Sehnsucht in dieser verunsicherten Zeit auszudrücken. Umso mehr freue ich mich, dass Mark Sealy als Künstlerischer Leiter mit der 9. Triennale der Photographie Hamburg im Sommer 2026 einen ebensolchen Raum schaffen will. Unter dem Titel *Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other* verspricht seine Festivalkonzeption ein offenes und zugewandtes Selbstverständnis, das einem gesellschaftlichen Verantwortungsbewusstsein Rechnung trägt. Wenn Intoleranz oder gar offener Hass gegenüber Andersdenkenden nicht nur in Deutschland im öffentlichen Raum zunehmen und bisweilen sogar normalisiert werden, ist es wichtig, dagegen Position zu beziehen und Haltung zu zeigen. Gleichzeitig gilt es, einander zuzuhören und uns auf die Worte zwischen uns zu besinnen. Als einflussreiches Festival der Fotografie nimmt die Triennale der Photographie Hamburg sich diesen Aufgaben an. Die Auseinandersetzungen mit den zentralen Festivalthemen beim internationalen Symposium, das in Kooperation mit dem European Center for Constitutional and Human Rights durchgeführt wird, versprechen bereits wertvolle Impulse. Wenn die teilnehmenden Kunstinstitutionen und freien Kulturstätten im kommenden Jahr ihre Ausstellungen eröffnen, entspinnt sich ein Netz über der Stadt: Sein Geflecht verbindet die Stadtgesellschaft und unsere internationalen Gäste, erzählt eine Geschichte von Kollaboration und Gemeinschaft und trägt die Bedeutung dieser alten und neuen Allianzen weit über Hamburgs Grenzen hinaus. Schon jetzt wünsche ich allen Beteiligten – dem Festivalteam, den teilnehmenden Häusern und dem Publikum – ein wunderbares Festival der Fotografie, getragen von unerschöpflicher Neugier und der Freude am Austausch auf Augenhöhe.

Fotografie und Menschenrechte

Wolfgang Kaleck

I.

Fotografie, Literatur und Dokumentarfilm beschäftigen sich seit jeher mit historischen und aktuellen menschenrechtlichen Fragen. Engagierte Kunst lieferte – nicht erst seit gestern – wichtige Beiträge zur Idee der Menschenrechte. Wie die US-amerikanische Historikerin Lynn Hunt in ihrem Buch *Inventing Human Rights* über die Vorgeschichte der Französischen Revolution von 1789 einleuchtend darlegt, eröffnete vor allem die Literatur neue Sichtweisen und Empathie für die bis dahin Exkludierten. Romane schufen eine Vorstellung vom Leben der städtischen Armen und pflanzten die Idee der Gleichheit in die Köpfe der Menschen sowie die Forderung nach Abschaffung von Folter. Man verstehe die Bedeutung der Menschenrechte, wenn man sich angesichts von Menschenrechtsverletzungen erschüttert fühle, so Hunt.¹ Bislang wurde diese Thematik kunstgeschichtlich erörtert. Nachfolgend soll nun die menschenrechtliche Expertise und Perspektive des Autors beleuchtet werden.

Unsere Vorstellung von den Grauen des Krieges wurde durch Francisco de Goyas *Schrecken des Krieges*, Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* oder Stanley Kubricks Film *Wege zum Ruhm* nachhaltig geprägt. Die beeindruckende Werkschau von Käthe Kollwitz² im New Yorker Museum of Modern Art und das Monumentalbild *Il quarto stato* („Der vierte Stand“, 1901) von Giuseppe Pellizza da Volpedo erinnern uns bis heute daran, wie der Kampf um die Würde der Arbeiter*innen die Menschheit bewegte. Jüngst beeindruckte der Dokumentarfilm *Soundtrack to a Coup d'Etat*³ mit wuchtvollen Bildern vom Unabhängigkeitskampf in der Republik Kongo und dessen abruptes Ende durch die Ermordung von Patrice Lumumba im Januar 1961 – untermalt von Musik und Aussagen US-amerikanischer Jazzmusiker*innen über ihren Kampf gegen die rassistische Diskriminierung in den USA.

Wie erinnern wir heute an den Vietnamkrieg? Den meisten von uns fallen Francis Ford Coppolas Film *Apokalypse Now* und die Fotos von Eddie Adams aus dem Jahre 1968 ein – darunter die Hinrichtung des Vietkong Nguyễn Văn Lém durch einen Kopfschuss des Polizeichefs von Saigon – oder die Bilder der nackten neunjährigen Phan Thi Kim Phúc, die nach einem Napalm-Angriff weinend aus ihrem Dorf rennt, fotografiert von Nick Ut. Der Wert dieser Bilder für die Dokumentation, die Aufklärung, aber auch die Skandalisierung der US-Kriegsführung ist nicht hoch genug einzuschätzen.

Auch der Vergleich der zeitgenössischen öffentlichen Reaktionen auf die argentinische Militärdiktatur (1976–1983) einerseits und die chilenische (1973–1990) andererseits belegt die historische Wirkung von Fotos: Vom Putsch am 11. September 1973 in Chile, dem Bombardement des Präsidentenpalastes, den Verhaftungen von Linken auf den Straßen und

den gefangenen Oppositionellen im Nationalstadion in Santiago de Chile existieren zahlreiche Bilder. Diese Fotos schufen eine visuelle Vorstellung von der Gewalt der Militärs und damit eine Grundlage für die große weltweite Solidaritätskampagne. Dies beeinflusste die argentinische Militärjunta in ihrer Entscheidung, ein klandestines System des Verschwindenlassens von Oppositionellen zu schaffen. Schätzungen zufolge wurden 30.000 Menschen verhaftet und landeten in geheimen, über das gesamte Land verteilten Foltergefängnissen, bevor die meisten von ihnen ermordet wurden. Obwohl die Repression in absoluten Zahlen wie auch prozentual zur Bevölkerung größer war als die in Chile, blieb sie durch die Vermeidung von Bildern unter dem Radar der Weltöffentlichkeit. Wenn man heute von südamerikanischen Diktaturen der 1970er Jahren spricht, denken die meisten an Chile, an die Visage des uniformierten Diktators mit Sonnenbrille, Augusto Pinochet, und die Bilder vom Nationalstadion.

Und um noch zwei neuere Beispiele zu benennen: Die von den beteiligten Soldat*innen selbst gefertigten und verbreiteten Fotografien von nackten, misshandelten Gefangenen aus dem irakischen Gefangenenlager Abu Ghraib lösten im Sommer 2004 einen weltweiten Skandal aus und sind bis heute Sinnbild der verfehlten Politik der USA und auch des Versagens der westlich-liberalen Ordnung und der beginnenden Erosion des Völkerrechts.

Eine ähnliche Rolle spielten in der letzten Dekade die Bilder eines syrischen Militärphotografen mit Decknamen Caesar: Dessen Aufgabe im Assad-Regime bestand darin, Tausende von Leichen Oppositioneller zu fotografieren, die vom Geheimdienst zu Tode gefoltert worden waren. Die Fotos entlarvten das System Assad und dienten als wesentliche Argumente für die Schaffung von Untersuchungskommissionen der UN und als Beweismittel in dem weltweit ersten Strafprozess gegen einen von Assads Folterern vor dem Oberlandesgericht Koblenz.

Der erste Einsatz dieser Fotos war also zweckgerichtet, darin lag ihr Sinn und ihre Legitimation. Danach nutzten Aktivist*innen und Institutionen, aber auch Künstler*innen die Fotos der Folter-Überlebenden aus dem Irak und der Leichen aus Syrien in zweifelhafter Weise, nämlich ohne allerdings die Betroffenen selbst oder ihre Angehörigen um Erlaubnis zu fragen und ohne die Bilder zu verfremden.

II.

Nicht zuletzt deswegen stellen sich eine Reihe von grundsätzlichen Fragen, auf die insbesondere Susan Sontag, Mark Sealy und Fred Ritchin in ihren Abhandlungen zu Fotografie eingegangen sind.

Susan Sontag hinterfragt, wie nachhaltig die Betrachtung des Leidens anderer tatsächlich ist. Sie widerspricht damit der Annahme beispielsweise von Menschenrechtsorganisationen, daß je mehr Leid gezeigt werde und je größer die öffentliche präsentierte Pein, desto mehr Aufmerksamkeit und Mobilisierung könne erzeugt werden. Stattdessen fordert sie „[...] darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien [...] mit ihren Leiden verbunden sind [...]“. Dies sei „[...] eine Aufgabe, zu deren Bewältigung schmerzliche, aufwühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben könn[t]en.“⁴

Ähnlich differenziert erörtert der Kurator der 9. Triennale der Photographie Hamburg, Mark Sealy, in seinem Buch *Decolonising the Camera. Photography in Racial Times*⁵ die bekannten Bilder der britischen Missionsfotografin Alice Seeley Harris und der Congo Reform Association. Sie hatte Fotos veröffentlicht, die im Kongo des 19. Jahrhundert unter dem Kolonialregime des belgischen Königs Leopold II. aufgenommen worden waren und die empörende Misshandlungen, etwa die abgehackten Hände von Kautschuksammler*innen und sogar Morde zeigen. Auch diese Fotos hatten eine enorme Wirkung, weil sie die europäische Öffentlichkeit gegen das brutalische belgische Kolonialregime aufbrachten. König Leopold II. musste sich daraufhin aus dem Kongo zurückziehen, woraufhin der belgische Staat die Kolonie übernahm. Doch Mark Sealy problematisiert die Perpetuierung kolonialer Gewaltausübung und der Entwürdigung des kolonisierten Individuums durch die Verbreitung der Fotografien bis heute – nicht nur in diesem Zusammenhang. Er weist darauf hin, dass das britische Publikum der damaligen Zeit die Fotos nicht etwa als Ansporn für die Befreiung der afrikanischen Untertanen und die Beendigung kolonialer Ausbeutung sah. Sie wurden vielmehr für den Aufbau einer moralisch überlegenen Kolonialmacht benutzt, die als einzigartig britisch und daher gerecht angesehen wurde. Er stellt diese Ambivalenz der Fotografien von Kolonialverbrechen in den Vordergrund seiner Überlegungen.

Der Fotografietheoretiker Fred Ritchin beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit den historischen und aktuellen Wirkweisen von Fotografien auf den sozialen Wandel. Er konstatiert einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel durch die technologische Entwicklung, vor allem die inflationäre Verbreitung von Fotos im Zeitalter von Handyaufnahmen und sozialen Medien.⁶ Fotos müssten deswegen kontextualisiert werden, sonst könne ihre Publikation irreführen und durch mächtige Akteure instrumentalisiert werden. Die Fotos des Vietnamkrieges würden zwar für sich stehen und hätten vor allem die US-amerikanische Öffentlichkeit gegen den Krieg mobilisiert. Aber auch sie könnten nur die Oberfläche des Kriegsgeschehen abbilden. Die Fotos würden oft nur die Exzesse, die offen spektakuläre Gewalt zeigen, während andere Formen der Herrschaft und Macht nicht durch Fotos dargestellt würden. Ritchin hält daher Bücher wie *Vietnam Inc.* von Philip Jones Griffiths⁷ mit einem Vorwort von Noam Chomsky für ein gelungenes Beispiel von Fotojournalismus, wie mit Kriegen und von autoritären Regimen verursachten Katastrophen umgegangen werden kann.

Bezüglich der Abu Ghraib-Bilder kann dieser Befund nur bestätigt werden. Ohne die notwendige Kontextualisierung verfestigt sich der Eindruck, dass es sich um Exzesse einzelner Soldat*innen und Offizier*innen und um Einzelfälle handelt. Wenn dann die öffentliche Empörung aufgrund der Fotos und aufgrund von Kampagnen so groß wird, dass sich Regierende genötigt fühlen, etwas zu unternehmen, wird es diesen auf diese Weise leichter gemacht, einzelne Sündenböcke zu benennen und exemplarisch vor Gericht zu stellen. So geschehen etwa im Falle

von Abu Ghraib und dem berüchtigten Ausspruch des damaligen Präsidenten George W. Bush, der von einem Dutzend *rotten apples* („verrotteten Äpfeln“) sprach und damit nur diejenigen vor Ort anwesenden Soldat*innen meinte, die es auszusondern gelte. Damit versuchte er das Ausmaß der von oben verordneten und orchestrierten, systematischen und nicht auf den Irak beschränkten Folter zu verschleiern.

Der Filmregisseur Errol Morris hat dies in seinen beiden Dokumentarfilmen über Abu Ghraib überzeugend dargestellt. Im Zentrum von *Standard Operating Procedure* (2008) erzählt er Geschichten hinter den weltbekannten Fotos. Eines davon zeigt die Soldatin Sabrina Harman – eines der Bauernopfer des Skandals –, wie sie mit erhobenem Daumen vor der Leiche eines Irakis steht. Sie wurde aufgrund dieser Geste von einem Militärgericht verurteilt, aber der Tod des Mannes wurde nicht weiter untersucht. Später haben investigative Journalist*innen und Menschenrechtsorganisationen diesen Vorfall untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass dieser Mann von der CIA zu Tode gefoltert worden war, ein Verbrechen welches strafrechtlich nie geahndet wurde.

III.

Die Reflexionen von Susan Sontag, Mark Sealy und Fred Ritchin erreichen die Diskussionen und Praktiken den künstlerischen und menschenrechtlichen Mainstream kaum. Dokumentarfilmer*innen und Anwält*innen inszenieren sich Hand in Hand als Retter*innen und befördern eine paternalistische Politik des Sehens und des Helfens.

Dabei können Fotografie und Künste Möglichkeits- und Imaginationsräume für die konkrete Utopie der Menschenwürde und der Menschenrechte eröffnen. Einige Beispiele seien hier erörtert:

Das in Berlin ansässige Gaza-Habibti-Projekt sammelt Aufnahmen von Fotograf*innen aus Gaza, verkauft diese und unterstützt mit den Erlösen Kolleg*innen, die weiterhin vor Ort arbeiten. Doch anders als vielleicht erwartet, handeln die meisten Bilder nicht von Tod und Zerstörung – sie zeigen den Alltag der Menschen in Gaza: Ein Junge fährt mit einem Fahrrad im Wasser am Strand, hinter ihm sind die Wellen des Mittelmeers – und sonst nichts – zu sehen, verschleierte Frauen werfen Fußbälle in die Luft, ein strahlender älterer Mann berührt seine Orangen am Baum. Menschen, die sich an ihrem kleinen Glück erfreuen, Menschen, denen ihr Menschsein, ihre Würde und ihre Rechte abgesprochen werden. Empathie und Solidarität mit ihnen fehlen zu oft an zu vielen Orten; sie werden sprachlos gemacht.

Interessant ist auch die Gegenüberstellung folgender Bildbände: Sowohl der argentinische Fotograf Marcelo Brodsky⁸ als auch die guatemaltekkische Fotografin Ixmucané Aguilar⁹ setzen sich mit dem Völkermord an den Herero und Nama unter deutscher Kolonialherrschaft 1904–1908 im heutigen Namibia auseinander.

Brodsky, der sich durch die Aufarbeitung der argentinischen Militärdiktatur – unter anderem durch die Errichtung einer großen Gedenkstätte – verdient gemacht hat, kaufte Postkarten und Fotoaufnahmen von Soldaten aus dem deutschen Kaiserreich auf, kolorierte sie und versah sie mit eigenen Kommentaren. Die zum Teil sehr grausamen Aufnahmen zeigen von Bäumen hängende Leichen exekutierter schwarzer Menschen oder ausgehungerte Kriegsgefangene in deutschen Konzentrationslagern im damaligen Südafrika.

Aguilar arbeitete für *Null Vier* mit einer gänzlich anderen Methode. Die junge Guatemaltekin weist ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Ambivalenz von Fotografien im kolonialen Kontext auf. Sie entschied sich bewusst dagegen, das leidende Individuum in postkolonialen Zeiten in Namibia zu fotografieren. Vielmehr reiste sie mehrere Monate durch das Land und fertigte Einzelportraits von jungen und älteren Herero und Nama. Viele sind voller Stolz, posieren mit offenem oder verstecktem Lächeln, alle wurden jedenfalls von der Fotografin mit Würde und Respekt porträtiert. Dazu recherchierte sie umfangreich in Archiven, um das Ausmaß der Landnahme durch die Deutschen und der kolonialen Ausbeutung beispielsweise zum Zwecke des Eisenbahnbaus belegen. Zudem sammelte sie Texte von Liedern und Gedichten ihrer Gesprächspartner*innen.

Es wäre zu einfach, Brodskys Katalog als den eines männlichen Fotografen mit wenig Sensibilität für den notwendigen Prozess der Dekolonialisierung von Fotografie einzuordnen. Tatsächlich arbeitet Brodsky bis heute mit den Herero und Nama und präsentierte die Fotos gemeinsam mit ihnen bei zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen. Deswegen haben beide Gemeinschaften die Arbeiten beider Fotograf*innen ausdrücklich unterstützt und die dadurch entstandene Aufmerksamkeit begrüßt – für einen nicht nur in der deutschen Öffentlichkeit fast vergessenen Völkermord.

Wie es gelingen kann, Fotografien zu kontextualisieren und die fotografierten Subjekte und ihre Gemeinschaften dabei nicht auszubeuten, zeigen aktuelle Ausstellungen im C/O Berlin unter dem Titel *Close Enough*:¹⁰ Prominente Fotografinnen wie Susan Meiselas und jüngere Kolleg*innen aus der Türkei (Sabiha Çimen), dem Iran (Newsha Tavakolian) und aus anderen Ländern vermessen das Verhältnis von Nähe und Distanz von Fotografin zu Fotografierten neu, indem sie sich auf langfristige Projekte mit den jeweiligen Gemeinschaften einlassen. Isadora Romero behandelt gemeinsam mit Wissenschaftler*innen und lokalen indigenen Kulturen in Ecuador das Verhältnis der Letzteren zur Natur, ohne allerdings ein romantisches Bild von unberührter Landschaft zu reproduzieren. Fast schon melancholisch eröffnet sie neue Perspektiven auf vergangene Kulturen und die durch die ökologischen Sünden der Gegenwart bedrohte Zukunft im Zeitalter des Kapitalozäns. Auf diese Weise lassen sich abgenutzte Begriffe wie Gemeinschaft und Solidarität zwischen den in der Provinz von Ecuador lebenden Indigenen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen mit neuem Leben füllen.

- 1 Lynn Hunt, *Inventing Human Rights*. New York: Norton & Co., 2008.
- 2 Käthe Kollwitz, Museum of Modern Art, New York, 31. März – 20. Juli 2024, kuratiert von Starr Figura.
- 3 *Soundtrack to a Coup d'Etat*, dir. Johan Grimont, 2024.
- 4 Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*. München: Carl Hanser Verlag, 2003, S. 119. Deutsche Übersetzung von Reinhard Kaiser.
- 5 Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Times*. London: Lawrence & Wishart Ltd, 2023.
- 6 Fred Ritchin, *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture, 2013.
- 7 Philip Jones Griffiths, *Vietnam Inc.* London: Phaidon Press, 1971.
- 8 Marcelo Brodsky, *Traces of Violence*. Berlin: ARTCO Galerie, 2021.
- 9 Ixmucané Aguilar, *Ondjembo yo Null Vier – Fraitaxtsēs sores tsin ge ra#gá (The Gun of Null Vier – Even Friday's Sun Sets)*. Berlin: Archive Books, 2024.
- 10 *Close Enough – Perspectives by Women Photographers of Magnum*, C/O Berlin, 27 September 2025 – 28 January 2026.

Wolfgang Kaleck

ist Rechtsanwalt und gründete 2007 die weltweit aktive, juristische Menschenrechtsorganisation European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) in Berlin und ist seitdem deren Generalsekretär. Er ist Autor der Bücher *Die konkrete Utopie der Menschenrechte. Ein Blick zurück in die Zukunft* (2021) und *Law versus Power* (2018). Der mehrfach ausgezeichnete Kaleck (u.a. Hermann Kesten-Preis des PEN-Zentrums Deutschland) arbeitet seit Jahren in zahlreichen Projekten mit der Akademie der Künste in Berlin, dem Haus der Kulturen der Welt, der Magnum Foundation, Autograph ABP und anderen Kulturinstitutionen zusammen.



Unvollkommene Solidaritäten¹

Aruna D’Souza

Sich verbinden durch Opazität

Die Ablehnung einer Politik, die auf Empathie setzt, um Solidarität aufzubauen, ist insbesondere für die Menschen der globalen Mehrheit eine Frage des Selbstschutzes. Diese Behauptung wurde – vielleicht am umfangreichsten und eindringlichsten – vom martinikanischen Dichter und Theoretiker Édouard Glissant aufgestellt.

Eine der Schlüsselideen in Glissants *Poetics of Relation*, die ursprünglich 1990 auf Französisch erschien, ist das Recht auf Opazität.² Dieses Recht auf Opazität steht im Widerspruch zum Anspruch der westlichen Ontologie auf Transparenz – dem Anspruch, die*das*den Andere*n zu kennen (sei es ein Individuum, eine Kultur oder wie auch immer Andersartigkeit im Moment begrifflich erfasst wird). Das Bedürfnis des Westens nach Wissen ist nie unschuldige Neugier und selten ein bloßer Wunsch nach Verflechtung – es findet fast immer innerhalb einer Herrschaftsbeziehung statt, und daher wird jegliches Wissen, das daraus entsteht, im Wesentlichen ohne wirkliche Zustimmung erlangt. Lasst es uns konkretisieren: Man muss sich nur vorstellen, wie Europas Abenteuer, Imperien aufzubauen, nicht nur mit Armeen und Flotten, sondern auch mit Katern von Archivar*innen, Bürokrat*innen, Künstler*innen, Fotograf*innen, Buchhalter*innen, Volkszähler*innen, Wissenschaftler*innen und Botaniker*innen durchgeführt wurden, die alle die Aufgabe hatten, Informationen zu sammeln und sowohl die Ressourcen als auch die Menschen zu kategorisieren, auf die sie scheinbar Anspruch erhoben. Glissant erklärt die westliche Vorstellungswelt wie folgt: „Um dich zu verstehen und somit zu akzeptieren, muss ich deine Festigkeit mit dem idealen Maßstab messen, der mir Grundlage für Vergleiche und vielleicht auch Urteile liefert. Ich muss reduzieren.“³

Wenn eine postkoloniale Person hingegen Opazität fordert, beansprucht sie das Recht, in das westliche Denken unübersetzbar zu bleiben, das Recht, von den kolonisierenden Institutionen des Westens unerfasst zu bleiben, das Recht, auf westliche Kategorisierungen unreduzierbar zu bleiben, und – für uns am wichtigsten – das Recht, für die Wissenssammler*innen des Westens unbekannt zu bleiben. Es ist somit eine grundlegende Voraussetzung für Gleichheit und die Fähigkeit, umfassend am Leben teilzuhaben. Es ist eine Idee, die auch einige unserer grundlegendsten liberalen Vorstellungen von Solidarität auf den Kopf stellt – insbesondere die Idee der Empathie, die auf dem scheinbar harmlosen Begriff des Verstehens beruht. Doch „verstehen“ hat eine dunklere Seite, die im Französischen deutlicher zutage tritt, wo das Wort (*comprendre*) so etwas wie „ergreifen“ oder „erfassen“ suggeriert. Empathie sei keine notwendige Voraussetzung für ein gemeinsames Anliegen, betont Glissant: „Um mich mit [der*dem Anderen] solidarisch zu fühlen, mit ihr*ihm etwas

aufzubauen oder zu mögen, was sie*er tut, ist es nicht notwendig, dass ich sie*ihn begreife. Es ist nicht notwendig, zu versuchen, die*der Andere zu werden (anders zu werden) oder sie*ihn nach meinem Bild zu ‚schaffen‘.“⁴ In Manthia Diawaras Film *Édouard Glissant: Un Monde en Relation* („Édouard Glissant: Eine Welt in Beziehung“) aus dem Jahr 2010, der auf einer Reihe von Interviews mit dem Schriftsteller während einer Transatlantikreise auf der Queen Mary II basiert, erklärt Glissant, wie dies möglich ist – indem er über seine Beziehung zu Brokkoli spricht:

Alle mögen Brokkoli, aber ich hasse ihn. Aber weiß ich warum? Überhaupt nicht. Ich akzeptiere meine Opazität auf dieser Ebene. Warum sollte ich sie nicht auf anderen Ebenen akzeptieren? Warum sollte ich die Opazität der Anderen nicht akzeptieren? Warum muss ich die Anderen absolut verstehen, um neben ihnen zu leben und mit ihnen zu arbeiten? Das ist eines der Gesetze von Beziehung. In einer Beziehung vermischen sich Elemente nicht einfach so, verlieren sich nicht einfach so. Jedes Element kann seine Autonomie – und ich meine nicht nur seine Autonomie, sondern auch seine wesentliche Qualität – behalten.⁵

Doch wie kann man von Akzeptanz zu politischer Solidarität gelangen und dabei das Recht aller auf Opazität wahren – ohne von Anderen zu verlangen, sich und ihr Existenzrecht zu rechtfertigen oder gar zu erklären? Glissant erzählt eine Geschichte, die andeutet, wie diese Form der Begegnung, die die Opazität der Anderen unbeschadet lässt, aussehen könnte. Er beschreibt, wie er auf Martinique einen jungen Mann am Strand vor seinem Haus vorbeigehen sieht. Dieser junge Mann, so war allgemein bekannt, hatte sich aus der Welt der Kommunikation zurückgezogen. Glissant empfindet es als unangemessen, „ein solch unerbittliches Dahintreiben“ zu beschreiben, und versucht stattdessen, „die Natur seines Schweigens“ aufzuzeigen:

Ich versuchte, mit dieser Abwesenheit zu kommunizieren. Ich respektierte sein unermüdliches Schweigen, wollte aber dennoch (frustriert von meiner Unfähigkeit, mich ihm „verständlich“ zu machen oder akzeptiert zu werden) dennoch eine Beziehung zu diesem Spaziergänger aufbauen, die nicht auf Worten basierte. Da er mit der Regelmäßigkeit eines Metronoms vor dem kleinen Garten zwischen unserem Haus und dem Strand auf und ab ging, richtete ich eines Tages eine stumme Bitte an ihn. Ich wusste nicht genau, welches Zeichen ich machen sollte – es durfte weder gekünstelt noch herablassend, aber auch nicht kritisch oder distanziert sein. Diesmal antwortete er nicht, aber beim zweiten oder dritten Mal (denn ich

war beharrlich ohne hartnäckig zu sein) gab er mir ein – zumindest für meine Augen – unmerkliches Zeichen; denn diese Geste war vielleicht das Äußerste dessen, was er zum Ausdruck bringen konnte: „Ich verstehe, was du vorhast. Du versuchst herauszufinden, warum ich so gehe – so abwesend. Ich akzeptiere dein Bemühen. Aber schau dich um und sieh, ob es einer Erklärung wert ist. Bist du selbst es überhaupt wert, dass ich es dir erkläre? Belassen wir es dabei. Wir sind gemeinsam so weit gegangen wie möglich.“ Ich war ungemein stolz, diese Antwort bekommen zu haben.⁶

Wie schön das ist. Ich frage mich, welche Art von Solidarität und Verbindungen wir auf der Grundlage eines solchen gegenseitigen Respekts bilden könnten. Respekt, in welchem wir unser Recht anerkennen, uns nicht in Begriffe zu übersetzen, die Andere verstehen können. Wie sehen die kleinen Gesten, Grenzen und gegenseitigen Vereinbarungen aus, in unserer Kommunikation nur so weit zu gehen, bis wir wissen, dass überhaupt Kommunikation stattgefunden hat, welche die Möglichkeit eröffnen könnte, sich auf ein gemeinsames Ziel zuzubewegen? Und wie können wir, die Menschen der globalen Mehrheit, gleichzeitig mit der Achtung der Autonomie Anderer unser eigenes Recht auf Opazität respektieren? Wie können wir politisch handeln und politische Allianzen bilden, auch wenn wir uns weigern, den Forderungen der liberalen Kultur nachzukommen, uns bloßzustellen und unser Bedürfnis nach Gerechtigkeit zu rechtfertigen?

1995 sah ich den in Kuba geborenen Künstler Felix Gonzalez-Torres am Institute of Fine Arts der New York University – wo ich meinen Abschluss gemacht hatte – sprechen. Er war brillant, obwohl sein Körper ihn im Stich ließ (er starb nur Monate später an AIDS). Er sprach über sein Schaffen von Werken über queere Liebe, queere Körper und AIDS – immer noch inmitten der Wirren der Kulturkriege der 1990er Jahre – und über seine Entscheidung, in gewisser Weise in Codes zu sprechen; sich zu weigern, Identität zu visualisieren, sondern stattdessen eine bestimmte Art von Beziehung in seinen Werken darzustellen:

Als ich eine Ausstellung im Hirshhorn hatte, sagte Senator [Ted] Stevens, einer der homophobsten und kunstfeindlichsten Senator*innen, er würde zur Eröffnung kommen, und ich dachte, er würde es sehr schwer haben, seinen Wähler*innen zu erklären, wie pornografisch und homoerotisch zwei nebeneinander stehende Uhren sind. Er kam dorthin, um Schwänze und Ärsche zu suchen. So etwas gab es nicht.⁷

Ich glaube, niemand kann Gonzalez-Torres’ Spiegel und Uhren betrachten, seine langsam verschütteten Süßigkeiten, ohne zu verstehen, wie sehr diese Werke von seiner Liebe zu seinem Partner handeln, von queerer Liebe im weiteren Sinne oder von Trauer und Schmerz, die durch kulturelle und politische Homophobie erzeugt wurden. Eine Homophobie, die sich aus Hass gegenüber denjenigen, die am stärksten von der Krankheit betroffen waren, weigerte, die HIV/AIDS-Epidemie als Krise zu betrachten. Für den Künstler war es jedoch eine Strategie, seine Werke für das hasserfüllte Vokabular der rechten „Kulturkrieger*innen“⁸ unverständlich oder unübersetzbar zu halten. Es gab ihm den Raum, darauf zu bestehen, in der Welt zu sein – sich nicht in Schweigen oder Distanz zurückzuziehen – ohne in eine Sprache verwickelt oder von ihr erfasst zu werden, die er nie sprechen wollte.

Stephanie Syjuco Video *Block Out the Sun* aus dem Jahr 2019 beschäftigt sich mit ähnlichen Themen und thematisiert Fragen nach dem Recht kolonialer Personen auf Opazität. Es ist das Ergebnis von Recherchen der Künstlerin im Stadtarchiv von St. Louis, Missouri, wo 1904 die Weltausstellung stattfand. Die Ausstellung feierte zwei Meilensteine: den hundertsten Jahrestag des Kaufs von Louisiana, ein Wendepunkt in der Geschichte Amerikas als Siedler-Kolonial-Nation, und den jüngsten Aufstieg (oder vielleicht auch die Degeneration) des Landes zu einem imperialen Staat. Nur sechs Jahre zuvor, 1898, hatten die Vereinigten Staaten nach einer Reihe militärischer Konflikte mit Spanien den Vertrag von Paris unterzeichnet, der eine Reihe ehemaliger spanischer Kolonien – darunter Puerto Rico, Kuba, Guam und die Philippinen – unter ihre Kontrolle übertrug. Mit diesen beiden Akten – der gewaltsamen Landnahme von indigenen Völkern in Nordamerika und einer weiteren von Menschen jenseits der Grenzen – war ein aus dem Widerstand gegen die britischen Kolonialherren entstandenes Land selbst zu einem Kolonialisten geworden. Eines der berüchtigtsten Merkmale der Messe in St. Louis war das *Philippine Reservation*, eine 16 Hektar große „lebende Ausstellung“, in deren Rahmen über 1.000 Filipinas und Filipinos aus ihren einen halben Kontinent entfernten Häusern vertrieben wurden, um in Missouri zum öffentlichen Schauspiel der amerikanischen imperialen Macht zu werden. Sie wurden gezwungen, ihre traditionellen Dorfsiedlungen wieder aufzubauen und ausschließlich vor den Augen der zahllosen Messebesucher*innen zu leben. Beim Durchforsten der Archive dieses zweifelhaften Projekts stieß Syjuco auf Bilder des *Philippine Reservation* – fotografiert von Tourist*innen, Zeitungen, Messeveranstaltenden und Forschenden – die sowohl seltene Informationen und Beweise über die Anwesenheit von Filipinas und Filipinos in den Vereinigten Staaten des frühen 20. Jahrhunderts lieferten, als auch gleichzeitig diese Motive auf den Status der ebenfalls ausgestellten technischen Wunderwerke, landwirtschaftlichen Vorführungen, Kunstwerke und Fahrgeschäfte reduzierten. Um dieser Objektivierung zu widerstehen, fotografierte Syjuco die Archivdokumente erneut und legte dabei in einer Geste der Fürsorge und des Schutzes behutsam ihre Hände auf die Gesichter und Körper der unfreiwillig Ausgestellten, um sie vor unseren neugierigen Blicken abzuschirmen. Anschließend montierte die Künstlerin die Aufnahmen zu einem fünfminütigen Video, in dem Standbilder mit einem Verschleiß-Geräusch weiterlaufen. Mit ihrer schützenden Geste gewährt die philippinisch-amerikanische Syjuco den Personen auf diesen Fotos ein verspätetes Recht auf Opazität, die ihnen der Kolonialismus genommen hat, und fordert damit diese Opazität für deren Nachkommen ein, einschließlich derer, die im Zuge des Kolonialismus in der Diaspora gelandet sind.

Ich möchte noch ein letztes Beispiel für die ästhetischen und diskursiven Möglichkeiten der Opazität anführen. In der Einleitung zu seinem Buch *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* erzählt Dylan Robinson, ein xwélmexw (Stó:lō/Skwah)-Künstler, Kurator und Autor, die Geschichte der ersten Begegnungen zwischen Stó:lō-Indigenen im pazifischen Nordwesten und weißen Männern, die Ende der 1850er Jahre während des Goldrauschs ankamen.⁹ Das Wort, das die Stó:lō zur Beschreibung dieser Männer verwendeten, war *xwelítem*, wörtlich „hungrnder Mensch“, und bezog sich sowohl auf den körperlichen Zustand der Entbehrung, in dem diese ankamen, als auch auf ihren Hunger nach Gold. Indem Robinson sein Buch *Hungry Listening* („Hungriges Zuhören“) nennt, reiht er auch die Weise des Zuhörens dieser Siedler in eine Art unersättlicher Forderung nach Transparenz ein.

Zu den Themen, die Robinson behandelt, gehört die Art und Weise, wie Museen, Musikveranstaltungen und akademische Studien „Raum schaffen“ für indigene Musik und Darbietungen, indem sie diese unter dem Deckmantel von Multikulturalismus oder Diversität in die Begriffe klassischer – europäisch geprägter – Musikformen übersetzen. Jedoch tun sie dies auf eine Weise, die lediglich eine Fortsetzung anderer Formen der siedlerkolonialistischen extraktivistischen Logik darstellt. Ein Beispiel könnten Museen sein, die sich nur dann mit Kunst oder Darbietungen amerikanischer Ureinwohner*innen auseinandersetzen können, wenn sie etwas anbieten, das ein größeres, überwiegend weißes Publikum konsumieren kann – wobei die Museen selten die Notwendigkeit anerkennen, dass die Mitglieder dieser Gemeinschaften einen Raum benötigen, um untereinander angestammtes, traditionelles oder gruppeninternes Wissen zu besprechen oder es weiterzugeben, und ihnen entsprechend Museumsressourcen zur Verfügung stellen.

Im Rahmen seiner Argumentation und als schützende Geste gegenüber seinem Thema und Teilen seines Publikums greift Robinson auf David Garneaus Konzeptualisierung der „irreducible spaces of Aboriginality“ („nicht reduzierbare Räume von Aborigine-Kultur“) zurück – „Versammlungen, Zeremonien, Diskussionen nur unter Cree, Gespräche am Küchentisch, E-Mail-Austausch usw., in denen Blackfootness, Métisness usw. ohne Anwesenheit von Siedler*innen dargeboten werden“, nicht als „eine Show für andere, sondern ein Ort, an dem Menschen einfach sind (...), ohne das Gefühl, von Menschen beobachtet zu werden, die keine gleichberechtigten Teilnehmer*innen sind.“¹⁰ Und so bekräftigt Robinson im dritten Teil des Vorworts „die Souveränität Indigener mit folgender Anweisung“:

Wenn Sie Nicht-Indigen, Siedler*in, Alliierte*r oder Xwelitem-Leser*in sind, bitte ich Sie, am Ende dieser Seite mit dem Lesen aufzuhören. Ich hoffe, Sie kehren für Kapitel eins zu uns zurück. (...) Der nächste Abschnitt des Buches richtet sich jedoch ausschließlich an indigene Leser*innen.¹¹

Die*der nicht-indigene Leser*in hat eine Wahl, die unsere Annahmen über den freien Informationsfluss, insbesondere in unserem digitalen Zeitalter, in Frage stellt: sich in diese Seiten zu vertiefen, um das Thema vollständiger zu verstehen, oder die Aufforderung zur Souveränität zu respektieren. Ich interviewte Robinson zu dem Buch, als es herauskam, und er erzählte mir, dass überraschend viele Leute auf ihn zugekommen seien, um ihn wissen zu lassen, dass sie die rhetorische Geste schätzten, die Seiten aber trotzdem lesen würden, da sie das Gefühl hätten, es sei nur das – eine rhetorische Geste. Die Idee der Notwendigkeit transparenten Wissens ist so tief verwurzelt, dass sie offenbar keine Möglichkeit sahen, sich eine Situation vorzustellen, in der dies nicht der Fall wäre.

Diesen Schachzug tatsächlich als ernstgemeint und respektabel anzuerkennen, bedeutet für viele von uns, die Bücher wie das von Robinson lesen, ein Verständnis für Kulturen und Gemeinschaften zu entwickeln, mit denen wir uns verbünden und deren Interessen wir fördern möchten, und unseren Wunsch nach Transparenz loszulassen. Es bedeutet – so wie Glissant sich diese subtile, fast unmerkliche Geste seines Strandspaziergängers als Kommunikation vorstellt: „Wir sind gemeinsam so weit gegangen, wie wir konnten.“¹² Ein solches Verhalten hindert uns nicht daran, diese souveränen Personen mit Respekt zu behandeln oder in ihrem Namen für Gerechtigkeit zu kämpfen – es erfordert jedoch, dass wir von unseren Ansprüchen zurücktreten, jene hätten sich uns im Zuge dessen vollständig zu offenbaren.

Fürsorge vor Liebe

Was wäre, wenn wir uns eine Form politischer Solidarität vorstellten, die nicht auf Empathie, sondern auf ihrem Gegenteil beruht – auf unvollkommener Solidarität; einer Solidarität, die sich durch Respekt vor Opazität auszeichnet? Gibt es Möglichkeiten, die Unerkennbarkeit der Anderen zu akzeptieren und dennoch für sie zu sorgen und sich um sie zu kümmern, ohne uns in ihre Begriffe zu übersetzen? Gibt es Möglichkeiten, die Welt außerhalb der Binärität von Selbst und Anderem zu verstehen und stattdessen die grundlegende Verbundenheit menschlichen (und in Zeiten des ökologischen Zusammenbruchs auch nicht-menschlichen) Lebens zu akzeptieren? Was würde es bedeuten, wenn unsere Politik nicht auf unserer Fähigkeit beruhte, uns in Menschen hineinzusetzen, deren Erfahrungen weit von unseren eigenen entfernt sind, sondern auf unserer Bereitschaft, für andere zu sorgen, einfach weil sie Wesen sind?

Vor zehn Jahren, als mein Kind sich verzweifelt ein Haustier wünschte, überredete es mich, ihm ein Chamäleon zu besorgen. Nun sind Chamäleons Kreaturen, denen am wenigsten menschenähnliche Züge zugesprochen werden können – das heißt, es ist schwierig, sie sich menschlich vorzustellen. Sie sind wie kleine Dinosaurier, ihre einzigen „Emotionen“ sind Angst und Nicht-Angst. Sie erkennen dich nicht, nehmen dich nicht wahr und sehen dich nur als Raubtier, das ihnen gelegentlich Futter gibt. Als wir dieses Chamäleon ein paar Wochen lang hatten, es jeden Tag mit ekligen, lebenden Grillen fütterten, die es jedes Mal anfauchte und nach ihnen schnappte, wenn sie ihm zu nahe kamen, und wir es nicht einmal beobachten konnten, weil es sich immer im Laub versteckte, kam mein Kind aus seinem Zimmer herunter. „Ich liebe Beppe“ – so hieß das Chamäleon, Cesare Beppe The Rock Johnson the Third Sedita – „ich liebe ihn so sehr!“ „Ihn lieben?“, fragte ich. „Wie kannst du ihn lieben? Er scheint nicht sehr liebenswert zu sein.“ „Aber Mama“, sagte xier mit all xieser zwölfjährigen Weisheit zu mir. „Ich habe ihn die ganze Zeit am Leben gehalten. Ich habe mich um ihn gekümmert. Wie kann ich etwas nicht lieben, um das ich mich kümmern muss?“

Und dann ist da noch die Geschichte meiner Mutter, einer in Indien geborenen und aufgewachsenen Anästhesistin. Sie wurde als Kind von einem Hund gebissen und wuchs mit einer gesunden Geringschätzung für diese Tiere auf. Im Laufe der Jahre gab sie dem unermüdlichen Drängen ihres Mannes und ihrer beiden Kinder nach und wir nahmen mehrere Hunde auf, Hofhunde, die alle aufgrund ihrer früheren Behandlung in gewisser Weise problematisch waren. Wie so oft hielten wir Kinder, trotz unserer Versprechen, uns um die Grundbedürfnisse der Hunde zu kümmern und sie von ganzem Herzen zu lieben, die erste Zusicherung nicht ein – uns gelang nur Letzteres. Es blieb meiner hundefeindlichen, extrem überlasteten Mama überlassen, diese Lücke zu füllen. Sie fütterte sie, kümmerte sich um ihre medizinische Versorgung (einschließlich einer wiederholten Betäubung, um Stachelschweinborsten aus dem Gesicht eines der Hunde zu entfernen, das Ergebnis eines anhaltenden Grolls, der ihn letzten Endes umbrachte). Ab und zu sah ich sie auf der Veranda sitzen, wie sie einen der Hunde streichelte und ihm ein bisschen von dem gab, was sie gerade knabberte. Aber instinktiv wusste ich, dass es nicht aus Liebe oder aus so etwas wie Empathie geschah. Es geschah ganz einfach aus der Verpflichtung zur Fürsorge. Und diese Fürsorge war tatsächlich bedeutsamer als all die Liebe, die meine Schwester, mein Vater und ich diesen Hunden je entgegenbrachten.

Fürsorge vor Liebe – oder Fürsorge vor Empathie: Das ist die Politik, die ich anstrebe. Eine Solidarität, die ganz direkt

aus der Verpflichtung zur Fürsorge erwächst, denn das ist die grundlegendste Verpflichtung, die wir einander gegenüber haben. Wenn sich dabei Empathie oder Liebe entwickeln, ist das ein Geschenk, aber keine Voraussetzung. Fürsorge ist eine nach außen gerichtete Handlung; Liebe und Empathie sind zu sehr im Ego gefangen, um großzügig gegeben zu werden. (Ich bin fest davon überzeugt, dass es keine bedingungslose Liebe gibt.) Ich habe gesehen, wie meine Eltern bei allen Patient*innen, die sie behandelten, dieser Verpflichtung zur Fürsorge nachkamen – Mama war, wie bereits erwähnt, Anästhesistin und Papa Chirurg –, selbst bei denjenigen in unserer Provinzstadt im ländlichen Alberta, die ihnen rassistische Beleidigungen entgegenschleuderten. Mein Papa erlangte ungewollten Ruhm in unserer Gegend, weil er einem Mann den abgetrennten Arm wieder annähte; wir aber waren die Einzigen, die wussten: er tat dies, obwohl dieser Mann ihn mit dem schlimmsten rassistischen Ausdruck beschimpft hatte.

Fürsorge ist unendlich viel schwieriger als Liebe, denn sie erfordert oft, dass wir trotz unserer Empathie handeln, anstatt aufgrund dieser – sie erfordert, dass wir die Sache der Gerechtigkeit über unsere eigenen Gefühle stellen. Aber die Solidaritäten, die sie schafft, selbst die prekären, selbst jene, die nur vorübergehend auftreten, bevor sich andere, veränderliche Verbundenheiten entfalten, sind Solidaritäten, die sich auf das konzentrieren, was kollektiv getan werden muss. Indem wir dies vorleben – nicht nur in unserer politischen Praxis, sondern auch in unserem Schreiben, unserer Kunst und unserer Kuratierung – können wir die Bedingungen dafür, wie und warum wir zusammenkommen, neu überdenken und so Raum für echte Transformation schaffen.

- 1 Auszüge aus Aruna D'Souza, *Imperfect Solidarities*. Berlin: Floating Opera Press, 2024, S. 52-67 bzw. 81-84.
- 2 Édouard Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997 (Übersetzung von Betsy Wing); siehe insbesondere „For Opacity“, S. 189-193.
- 3 Glissant, *Poetics of Relation*, S. 190.
- 4 Glissant, *Poetics of Relation*, S. 193.
- 5 Édouard Glissant, *Un Monde en Relation*, Regie: Manthia Diawara, französisch mit englischen Untertiteln, 48 Min., K'a Yéléma Productions, 2009.
- 6 Glissant, *Poetics of Relation*, S. 122-123.
- 7 Gonzalez-Torres hat diese Geschichte viele Male erzählt; dieses Zitat stammt von Theo Gordon, „Spit or Swallow? Orality in the Art of Felix Gonzalez-Torres“, *Art History* 43, Nr. 4 (September 2020), S. 787.
- 8 Der Begriff „culture warrior“ wurde von rechtsgerichteten Teilnehmer*innen an den Kulturkriegen im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als Beschreibung in so einem Ausmaß verwendet, dass der Fox-News-Kommentator Bill O'Reilly den Begriff 2006 als Titel eines Buches verwendete, in welchem er seinen – seiner Ansicht nach – gerechten Kampf gegen die „säkular-progressive“ Agenda darlegt.
- 9 Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- 10 Zitiert in Robinson, *Hungry Listening*, S. 24.
- 11 Robinson, *Hungry Listening*, S. 25.
- 12 Glissant, *Poetics of Relation*, S. 123.

Aruna D'Souza

ist eine kanadische Schriftstellerin und Kunstkritikerin, die in New York lebt. Sie ist Autorin von *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (2018) und *Imperfect Solidarities* (2024). Sie war Mitkuratorin der Retrospektive *Lorraine O'Grady: Both/And* im Brooklyn Museum im Jahr 2021 und Herausgeberin von *Lorraine O'Grady: Writing In Space, 1973–2019*. Ihre Kunstkritiken erscheinen in *The New York Times*, für die sie regelmäßig schreibt, und in *4Columns*.



Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other Mark Sealy

Der Unterschied zwischen der Wahrnehmung und der Wirklichkeit der Welt ist in ein tiefes, digitales schwarzes Loch unerforschter und beliebiger Ausdeutungen gefallen. Eine kuratorische Aufgabe besteht immer darin, aufmerksam zu beobachten, was Bilder kulturell leisten und anzuerkennen, dass die Fotografie zu einer hybriden, transnationalen Angelegenheit geworden ist, die sich von ihren eurozentrischen und analogen Ursprüngen gelöst hat. Die Zusammenführung unterschiedlicher, divergierender oder ambivalenter Stimmen der Fotografie für die 9. Triennale soll als orchestriertes Ensemble fungieren, das Raum bietet, Vertrautes aufzuschließen und das Unbekannte in den Institutionen der kulturellen Produktion zu suchen, bezugnehmend auf „Rechte und Repräsentation“.¹ Der zentrale kuratorische Impuls dieser Triennale besteht darin, einen dialogischen visuellen Raum zu schaffen, der die schädlichen Auswirkungen „ethischer Einsamkeit, der Ungerechtigkeit, nicht gehört zu werden“² (oder gesehen), erkennt und Platz für alte und neue Bilder schafft, die gemeinsam die Macht des ebenbürtigen Anerkennens und den Triumph von unterschiedlichen und abweichenden Stimmen feiern. Im vielfältigen Feld der Fotografie liegt der Fokus auf jenen, die im Bereich noch unverankerter und sich entwickelnder Bedeutungen agieren. Wir würdigen die Hybriden und Abweichler*innen der Fotografie sowie die Theoretiker*innen, die sich dem Druck der Konvention widersetzen, indem sie erkenntnistheoretische Unsicherheiten einbeziehen, Wissensformationen hinterfragen und Werke anbieten, die die unterdrückten und übersehenen Aspekte der Menschheit von erstickenden institutionellen Fixierungen, Orten und Obsessionen befreien, die nach universellem Wissen und Seinsweisen verlangen.

Wie der kritische Theoretiker Homi Bhabha in seinem 1994 erschienenen Werk *Die Verortung der Kultur* feststellt:

Theoretisch innovativ und politisch entscheidend ist die Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden. Diese „Zwischen“-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen.³

Für die 9. Triennale werden die vielen ungeschriebenen Geschichten der Welt zum Leben erweckt und erhalten Wert, Raum und Bedeutung. In der intimeren improvisierten Welt

sind multiphonische Stimmen erlaubt, und Wissen, Gefühle und Intuition verschmelzen mit dem Rhythmus der Praxis. Dort versammeln sich diejenigen, die das Sein, Fühlen und Sehen in der Welt fördern, in Anerkennung vielfältig gelebter Erfahrungen. Die hier vorgestellten Künstler*innen nutzen die Kamera als post-observatorisches Instrument, als vertraute Begleiterin, mit der die Makro- und Mikromomente des Göttlichen im Leben mutig ausgedrückt werden. Innerhalb dieser Methodologie oder umfassenden Weltsicht können heilige und spirituelle Existenzweisen verehrt und als lebendige Präsenz enthüllt werden – nicht als vollständig erkennbare Entitäten, sondern als entwicklungsfähige Kulturen oder allgegenwärtige Kräfte, die ein neues Verständnis unserer kollektiven Existenz ermöglichen wollen. Neue Formationen innerhalb der fotografischen Kulturen von aufstrebenden und diasporischen Stimmen dienen dazu, Denkprozesse anzustoßen, die Lücken in den alten kolonialisierenden, konservativen Kontrollsystemen offenlegen und mit ihnen brechen. So entsteht ein visuelles Paradigma, durch das die (zum Schweigen gebrachten) nicht an Grenzen gebundenen Seelen der Menschheit als unendlicher und untrennbarer Teil unserer vernetzten Realität gedeihen können und Raum für Konzepte schaffen, die auf dem aufbauen, was Audre Lorde als *broadening of the joining* („Erweiterung des Verbundenseins“)⁴ beschreibt.

Auf der Suche nach einer gerechteren, vernetzteren und gleichberechtigteren Welt war 1948 ein historisches Meilensteinjahr, in dem die alte Weltordnung mit der Sehnsucht nach einer neuen Welt kollidierte. Es war das Jahr, in dem mögliche neue Horizonte individueller Freiheiten erschlossen und alte politische und kulturelle hegemoniale Kontrollsysteme bedroht wurden. Es war das Jahr, in dem die Generalversammlung der Vereinten Nationen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte verabschiedete, das Jahr, in dem Josef Stalin die Berliner Blockade durchsetzte und Präsident Truman den Marshallplan (den Aufbauplan für Europa) genehmigte. Es war das Jahr, in dem der Staat Israel international anerkannt wurde und das Jahr, in dem Südafrika sein grausames Apartheidregime formell beschloss.

Im kreativen Bereich bescherte 1948 die Aufnahme des heute ikonischen Songs *Nature Boy* den Durchbruch des afro-amerikanischen Jazzsängers und Pianisten Nat King Cole. Das Lied, so wie Cole es interpretierte, verkörpert eine Form der Widerstandsästhetik in Wort und Musik. Es wirkt als klanglicher, wohlthuender, radikaler, poetischer Crossover-Moment auf sein Publikum, das die Botschaft des Liedes zum Zeitpunkt seiner Entstehung vor dem Hintergrund einer politisch polarisierten und umstrittenen rassistischen Welt empfing. Die fesselnde Botschaft des Liedes von ethischer Liebe bot mit ihrem harmonischen Charme einen verführerischen Rückzugsort vor den Ängsten und Feindseligkeiten, die sich durch imperiale Altlasten und neue politische Schauplätze des Kalten Krieges

nach vorne drängten. Diese tiefgreifenden Veränderungen in den internationalen Beziehungen, der Kalte Krieg und das Aufkommen antiimperialistischer Kräfte in der kolonisierten Welt schufen die Bedingungen für neue globale Unsicherheiten, die blind waren für das Potenzial neuer Weltvorstellungen, die Menschenrechte und Unabhängigkeit über die alten Imperien oder souveränen Staatsinteressen stellten. Die Folgen dieser imperialistischen Kurzsichtigkeit wirken zugleich als düstere Drohkulisse auf unsere Gegenwart ein.

Historisch und im unmittelbaren Kontext der geopolitischen Spannungen, der Massenbewegungen und umstrittenen Gesellschaftsformationen nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich Coles Interpretation von *Nature Boy* als seltener und bedeutsamer Moment kultureller und philosophischer Verschmelzung lesen: Ein afroamerikanischer Künstler und ein Hippie-Philosoph der ersten Stunde bilden durch Nähe und kulturellen Austausch eine ungewöhnliche Verbindung als Gemeinschaft kultureller Außenseiter, die, vereint durch Jazz, Performance und Poesie, die Fantasie einer gespaltenen und polarisierten Öffentlichkeit anregt. *Nature Boy* machte Cole zum internationalen Star. Der Komponist des Liedes wollte „eden ahbez“ genannt werden (geschrieben ohne Großbuchstaben); seinen eigentlichen Namen, George Alexander Aberle, lehnte er ab. Von der Philosophie der *Lebensreform* beeinflusst, ist er heute eine gefeierte Persönlichkeit im gesamten Spektrum des Hippie-Selbstgefühls und bei denjenigen, die alternative, umweltfreundliche oder symbiotische Lebensweisen verfechten, die Geist, Körper und Seele in Einklang mit Umwelt und Natur bringen. Im Mittelpunkt von ahbez’ Denken stand die Kritik und Ablehnung der aggressiven Mechanisierung und der kommerziellen Zwänge, die weltweit auf den Menschen einwirken. Die unheimlich kreative Zusammenarbeit von ahbez und Cole lässt sich daher in unserer Gegenwart als eine Art grenzenloser Poesie lesen, die eine dynamische, mächtige Kraft ins Leben ruft, die neue Formationen und kulturelle Wendungen hervorbringt und dem Wachstum der aggressiven Industrialisierung entgegenwirkt. Dieser kleine Akt vereinten, kreativen Widerstands bietet seinem Publikum neue Gelegenheiten und moralisch vertretbare Möglichkeiten, sich gegen feindliche westliche Modernität und politische Orthodoxie, die sich 1948 wie heute und in Zukunft negativ auf die menschliche und ökologische Situation auswirken, durchzusetzen und ihnen entgegenzutreten.

Nature Boy lässt sich im Kontext seiner politischen Gegenwart als nonkonformistische, hybride, futuristische und versöhnliche Episode der Hoffnung in der Geschichte der westlichen Popkultur verstehen, in der Allianzen und neue Solidaritäten zu lokalen und globalen Zeichen von Wandel, Akzeptanz, Toleranz und Freundlichkeit verschmelzen. Das Lied, vorgetragen von der melodischen Stimme Nat King Coles, eröffnet Raum für die wunderbare und poetische Fähigkeit der Menschheit, sich jenseits von Rasse, Raum oder nationalen Ideologien zu engagieren. Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung vermittelte das Lied eine Botschaft des Trostes, eine Art klangliche Umarmung in einer Zeit globaler politischer Umbrüche. Die lyrische Magie des Liedes hallt seit Jahrzehnten über kulturelle Räume, soziale Gräben und verschiedene Zeiträume hinweg nach. Es wirkt in der Gegenwart als Botschaft humanistischer Hoffnung und verkündet, dass Liebe, wenn sie als Grundbedingung menschlicher Existenz verstanden wird, alles überwindet. Die amerikanische Theoretikerin Gloria Jean Watkins, besser bekannt unter ihrem Pseudonym „bell hooks“, wiederholte die Botschaft aus *Nature Boy* über fünfzig Jahre später, als sie vorschlug, neu darüber nachzudenken,

was es bedeutet, mit und durch eine Politik der ethischen Liebe zu leben. Um die Wunden historischer Grausamkeit und Vernachlässigung zu heilen, müssen wir „[...] unser Herz für die Kraft und Gnade der Liebe [...] öffnen [und] uns eingestehen, wie wenig wir über die Liebe in Theorie und Praxis wissen“.⁵ In ihrem Bestseller „Alles über Liebe“ (*All About Love*) erinnert uns hooks:

Man muss nicht an eine Religion glauben, um sich vorzustellen, dass es in unserem Selbst ein immaterielles, animierendes Prinzip gibt – eine Lebenskraft (von manchen auch Seele genannt), die, wenn man sie nährt, unsere Fähigkeit zur Selbstverwirklichung erweitert und uns ermöglicht, mit unserem Umfeld in Kontakt zu treten.⁶

Wenn man kritisch über die Wirkung von Fotografien nachdenkt – als Augenblicke inniger Umarmung anstatt vertrauten Grauens –, dann könnte die befreiende Zukunft der Fotografie radikal und bewusst darin liegen, auf kulturelle Wiedergutmachung und Heilung hinzuwirken, im direkten Kontrast zur gewalttätigen Geschichte der Fotografie, ihrer alten ontologischen Ordnung. Wir wissen heute, dass die meisten Bilder der Welt durch Unterdrückungssysteme entstanden sind. Die anhaltende Herausforderung besteht jedoch darin, die kraftvolle Fähigkeit der Fotografie zu begreifen, Gemeinschaft herzustellen. „Für den Anfang genügt es, sich Liebe als Handlung und nicht als Gefühl vorzustellen. Dadurch übernimmt man automatisch die Verantwortung und fühlt sich seinen Handlungen verpflichtet.“⁷

Wenn wir einen philosophischen Sprung über Disziplinen und Kulturen hinweg wagen und uns vom binären wissenschaftlichen Denken abwenden, das wesensimmanente und spaltende Vorstellungen hervorbringt, dann ermöglicht uns die Art der lyrischen, ausdrucksstarken, nuancierten Klangpoetik von ahbez und Cole, die humanistischen und ethischen Werte von Emmanuel Lévinas wiederzubeleben, insbesondere seine in den 1960er und frühen 1970er Jahren in Frankreich entstandenen Essays – „Signifikation und Sinn“, „Humanismus und Anarchie“ und „Ohne Identität“ –, die er in einem Band mit dem Titel *Humanismus des anderen Menschen* zusammenfasste. Hier stellt Lévinas fest:

Man sieht in dieser ganzen Auffassung wird die Kultur durch den Ausdruck definiert, die Kultur ist Kunst und die Kunst oder das Feiern des Seins macht das ursprüngliche Wesen der Inkarnation aus. Die Sprache als Ausdruck ist vor allem anderen die schöpferische Sprache der Poesie. Die Kunst ist also nicht eine glückliche Verwirrung des Menschen, der es unternimmt, Schönes zu schaffen. Die Kultur und das künstlerische Schaffen nehmen an der ontologischen Ordnung selbst teil. Sie sind ontologisch schlechthin: sie machen das Erfassen des Seins möglich. Es ist also kein Zufall, daß das gegenwärtige Geistesleben von der überschwenglichen Hochschätzung der Kultur und der Kulturen, von der Hochschätzung des künstlerischen Aspekts der Kultur geleitet wird; daß die Museen und die Theater über die spezialisierte Arbeit der wissenschaftlichen Forschung hinaus – so wie einst die Tempel – die Kommunion mit dem Sein möglich machen und daß die Poesie als Gebet gilt.⁸

In diesen Texten, so Professor Richard A. Cohen, „unterschätzt Lévinas nicht die Schwierigkeit, sich mit anderen zu versöhnen. Die Menschlichkeit des Menschen, so argumentiert Lévinas, lässt sich nicht durch Mathematik, rationale Metaphysik oder

Introspektion entdecken. Vielmehr findet sie sich in der Erkenntnis, dass das Leiden und Sterben anderer Verpflichtung und Moral des Selbst sind.“⁹

Mit neuem Optimismus des Auges und der Seele könnten wir erklären, dass wir durch eine Demokratisierung der Fotografie, ihrer Zugänglichkeit und ihrer vielfältigen Verbreitungswege dem Ursprung ihrer Wirkung näherkommen. Indem wir uns einem tieferen Verständnis ihres Kerns und ihrer explosiven Kernelemente nähern, die auf uns einwirken, können wir ihr Potenzial für eine umfassendere und verdichtete Sprache nutzen. Wir sind, was wir fühlen und sehen. Die Zerstörung der erkenntnistheoretischen Tradition der Fotografie ist in vollem Gange. Ihre Wahrheit ist widerlegbar geworden, ihre Magie entlarvt, doch wie auch Sprache durchläuft die Fotografie selbst viele Entwicklungen und unendliche Möglichkeiten. Wir bezeugen die Lebendigkeit der Fotografie und setzen uns mit ihr auseinander, während wir sie gleichzeitig begraben und wiederauferstehen lassen.

Kulturelle Distanz durch Fotografie enttäuscht uns; Bilder isolieren uns, wenn sie Furcht verbreiten. Die Geschwindigkeit der Moderne entstellt und verzerrt die Bedeutung der Wahrheit. Die daraus resultierenden Ergebnisse tragen dazu bei, polarisierende oder homogenisierende Welten von uns (den Guten) und ihnen (den Bösen) zu erschaffen. Indem sie soziale und kulturelle Gräben überbrücken, die Politik des „Wir“ versus „die Anderen“ aufbrechen und sich den *cura-sational*¹⁰ Triebkräften der Fotografie öffnen, stellen die auf der 9. Triennale präsentierten Werke ein Angebot radikaler Fürsorge dar, eine symbolische kollektive Geste, in der wir die Langsamkeit und Intimität der „Natur“ der Fotografie aufnehmen und reflektieren können. Dies bietet uns die Gelegenheit, die Kraft der Fotografie als Idee grenzenloser Gemeinschaft zu beschwören, die in vielerlei Hinsicht genutzt werden kann, sich durch unser Sein hindurchzieht und als Quelle für zukünftiges Denken dient, das die Verantwortung für jede*n „Andere*n“ in den Mittelpunkt des Verständnisses und Glaubens an die unendliche Möglichkeit und Kraft menschlicher Güte stellt.

Während der 9. Triennale werden die in den Fokus gerückten fotografischen Verfahren Raum für Nachforschungen darüber schaffen, wie das Selbst und seine Verpflichtung gegenüber der*dem Anderen in der Welt manifestiert oder greifbar wird. Bedeutende fotografische Arbeiten werden eingesetzt, um das Antlitz der*des Anderen zu schützen und ihr*ihm einen Platz des Seins und der Anerkennung in unserer Welt zu geben. Die Projekte sollen das Publikum einladen, Leben über Empathie, Fürsorge und Erinnerung hinaus als Identität zu erfassen. Die 9. Triennale lässt sich inspirieren von der Verschmelzung von ahbez, Cole, Lévinas, hooks und vielen anderen, die die Verfälschung und Verleugnung geschichtlichen Werdens in Frage gestellt haben. Wir sind eingeladen, uns einer Politik der Fotografie als einer Form von Ehrlichkeit und Verkörperung – im Gegensatz zu Beobachtung und Objektivierung – bewusst zu werden und unser Potenzial auszuschöpfen, Andersartigkeit zu akzeptieren. Wir möchten kuratorisch auf der Annahme aufbauen, dass es kulturell und politisch dringend erforderlich ist, neue ästhetische und visuelle Wahrnehmungsfelder zu fördern. Diese sollen der Flut vergangener fotografischer Ontologien, die den „anderen“ Körper als Strandgut der Moderne dargestellt haben, Einhalt gebieten.

Die entscheidende Aufgabe, die kulturelle Herausforderung, besteht darin, unterschiedliche Perspektiven durch die Betrachtung individueller, persönlicher und politischer Freiheitskämpfe zu teilen. Fotografie wird hier als radikales Improvisieren betrachtet. Das Kernziel der 9. Triennale ist es,

das Publikum auf eine Reise mitzunehmen, auf der es die Wirkung von Fotografien erfährt und ein Gefühl offener Auseinandersetzung mit Bildern zu erzeugen, die die totalisierenden Rahmen der fotografischen Vergangenheit aufbrechen und kritisieren. Angesichts der allgegenwärtigen Katastrophen und Angst, die in den Köpfen heutiger Menschen präsent sind, könnten wir nun die Arbeit berühmter Wissenschaftler wie Edward Said zu Rate ziehen, der uns daran erinnert, dass

die säkulare Welt [...] die Welt der von Menschen gemachten Geschichte [ist]. Menschliches Tun unterliegt der Erforschung und Analyse, und es ist die Mission des Verstehens, es zu begreifen, zu kritisieren, zu beeinflussen und zu beurteilen. Vor allem unterwirft sich das kritische Denken nicht der Staatsmacht oder dem Befehl, ins Glied einzutreten und gegen den einen oder anderen anerkannten Feind zu marschieren. Statt des vorfabrizierten Kampfes der Kulturen müssen wir uns auf die langsame Zusammenarbeit der Kulturen konzentrieren, die sich überschneiden, Anleihen beieinander machen und auf viel interessantere Weise zusammenleben, als die verkürzte oder unauthentische Weise des Verstehens zulassen kann.¹¹

- 1 Mark Sealy, *Photography: Race, Rights and Representation*. London: Lawrence & Wishart, 2022.
- 2 Jill Stauffer, *Ethical Loneliness: The Injustice of Not Being Heard*. New York: Columbia University Press, 2018.
- 3 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl). Tübingen: Stauffenberg Verl., 2000, S. 20.
- 4 Audrey Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Santa Cruz (CA): Crossing Press, 2007, S. 11.
- 5 bell hooks, *Alles über Liebe: Neue Sichtweisen* (deutsche Übersetzung von Heike Schlatterer). Hamburg: Harper Collins Verlag, 2021, S. 31.
- 6 bell hooks, *Alles über Liebe: Neue Sichtweisen*, S. 48.
- 7 bell hooks, *Alles über Liebe: Neue Sichtweisen*, S. 48.
- 8 Emmanuel Lévinas, *Humanismus des anderen Menschen* (deutsche Übersetzung Ludwig Wenzler). Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2005, S. 20.
- 9 Richard A. Cohen, hintere Umschlagseite von Emmanuel Lévinas, *Humanism of the Other* (englische Übersetzung von Nidra Poller, introduction von Richard A. Cohen). Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- 10 „Cura-sational“ bezieht sich auf den dialogischen kuratorischen Aspekt, Ausstellungen in die Öffentlichkeit zu bringen. Es geht dabei nicht nur um die Präsentation von Kunstwerken, sondern darum, einen beständigen Diskurs zwischen den Künstler*innen und dem Publikum im soziopolitischen Rahmen zu fördern.
- 11 Edward Said, „Vorwort von 2003“, *Orientalismus* (deutsche Übersetzung von Hans Günter Holl). Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH, 2009, S. 418f.

Mark Sealy ist künstlerischer Leiter der 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026. Seine Karriere widmete der in London lebende Kurator und Autor Fragen der Dekolonisierung, Repräsentation und kultureller Gewalt in der Fotografie. Als Direktor von Autograph ABP (Association of Black Photographers) kuratiert er seit 1991 internationale Ausstellungen, initiiert Residenzprogramme und veröffentlicht wegweisende Publikationen. Er veröffentlichte die Bücher *Decolonising the Camera: Photography in Racial Times* (2019), *Photography: Race, Rights and Representation* (2022) sowie *A Lens on Liberation: Photography as Resistance* (2025). Mark Sealy promovierte an der Durham University zum Thema Fotografie und kulturelle Gewalt und lehrt als Professor für Rights and Representation am London College of Communication, University of the Arts London.

Programm

9. Triennale der Photographie

Hamburg 2026

Alliance Infinity Love

Die 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026 findet vom 5. Juni bis 22. September 2026 unter der künstlerischen Leitung von Mark Sealy statt.

Die neunte Ausgabe des Festivals feiert das kreative Potenzial, das in den Konzepten von Verbundenheit, Unendlichkeit und Liebe steckt und ruft gleichzeitig zur Verantwortung gegenüber der*dem Anderen auf. Das Festival möchte einem breiten Spektrum fotografischer Stimmen Raum geben – etablierten wie aufstrebenden, bekannten wie übersehenen; Stimmen, die dominante Narrative in Frage stellen, vergessene Perspektiven wiederentdecken und den Dialog über soziale und kulturelle Grenzen hinweg fördern. Nach Mark Sealy wird Fotografie nicht als neutrales Mittel zur Aufzeichnung der Realität verstanden, sondern als „vertraute Begleiterin“: ein Medium, das das Heilige, das Verletzliche und das zutiefst Menschliche miteinander in Beziehung setzt.

Das Festival erkennt an, dass Fotografie seit langem mit Systemen der Kontrolle und Unterdrückung verwoben ist und die Wahrnehmung und Kategorisierung von Menschen, Geschichten und Kulturen prägt. Zugleich wird das schöpferische Potenzial der Fotografie betont – ihre Fähigkeit, Emotionen zu wecken, Gewissheiten zu hinterfragen und das Verborgene ans Licht zu bringen. In diesem Sinne wird das fotografische Bild zu einem Ort der Gemeinschaft und kritischen Reflexion.

Im Sommer 2026 werden elf Ausstellungen in acht renommierten Partnermuseen und Ausstellungsorten in ganz Hamburg präsentiert. Die beteiligten Institutionen sind die Deichtorhallen Hamburg – darunter die Halle für aktuelle Kunst, das PHOXXI Haus der Photographie Temporär, die Sammlung F.C. Gundlach und die Sammlung Falckenberg; das Bucerius Kunst Forum; die Hamburger Kunsthalle; das Kunsthaus Hamburg; der Kunstverein in Hamburg; das MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt. das Museum der Arbeit und das MK&G – Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

In the Face of the Other

Die 9. Triennale beginnt mit dem Internationalen Symposium am 7. und 8. November 2025 in Hamburg. In Anlehnung an die Leitgedanken der 9. Triennale – Verbundenheit, Unendlichkeit und Liebe – will das Symposium Raum für Diskurs und kreatives Denken über die Rolle der Fotografie im Hinblick auf Menschenrechte, kulturellen Dialog, Unterschiedlichkeit und andere Formen des Erkennens schaffen. Das Symposium wird in Kooperation mit dem European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) und der Tanztriennale 2026 organisiert.

An den Opening Days vom 4. bis 14. Juni 2026 beginnen die verschiedenen Ausstellungen und Veranstaltungsorte in der ganzen Stadt, Besucher*innen willkommen zu heißen. Das Festival schafft Raum für Reflexion und Dialog – zwischen Künstler*innen, Theoretiker*innen, Aktivist*innen und einem breiten, diversen Publikum. Darüber hinaus wird das Programm durch die enge Zusammenarbeit mit einer Reihe von Kooperationspartnern bereichert, darunter die Tanztriennale 2026, das European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR), das Kurzfilm Festival Hamburg und die Stadtkuratorin Hamburg.

Über den institutionellen Rahmen des Festivals hinaus zielt das Programm Triennale Expanded darauf ab, die Sichtbarkeit der unabhängigen Hamburger Foto- und Kunstszene zu erhöhen. Das Programm möchte regionale und internationale Perspektiven zusammenbringen, um neue künstlerische Verbindungen zu schaffen. Künstler*innen, Fotograf*innen, Kollektive, Galerien und Projekträume aus Hamburg wurden eingeladen, auf den thematischen Schwerpunkt der 9. Triennale zu reagieren. Eine Auswahl von Projekten wird im offiziellen Festivalprogramm präsentiert.

2026.phototriennale.de



Mario Cravo Neto, *Odé*, 1989.

Deichtorhallen Hamburg
Halle für aktuelle Kunst
5.6. – 22.9.2026

Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other

Verbundenheit, Unendlichkeit, Liebe – im Angesicht der des Anderen* ist als kuratorischer Akt der Weitherzigkeit konzipiert, der uns auffordert, uns über die Parameter unserer eigenen Angepasstheit hinaus zu bewegen – hin zu Akzeptanz und Toleranz des Unbekannten oder Unentschlüsselbaren im Leben. Die Ausstellung möchte zum Nachdenken über die Vertrautheit der „Wesensart“ von Fotografie einladen, eine Zeit begrüßend, in der wir die unendlichen Möglichkeiten menschlicher Güte berücksichtigen und uns Liebe als Kraftquelle zunutze machen können – politisch, kulturell und familiär. Durch das Zusammentreffen von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen wie Mónica de Miranda, Rotimi Fani-Kayode, Sandra Brewster und Mao Ishikawa dürfen wir alte und neue Sphären der Repräsentation betreten, die Raum für Reflexion bieten, um unterschiedliche Seinsweisen anzuerkennen und um uns neue Verbindungen vorzustellen. Dabei ist die Hoffnung eine maßgebliche Freundin, die uns persönliche und politische Richtungen aufzeigt. Diese helfen uns, unbewusste oder überlieferte Ängste und Tabus in Bezug auf Andersartigkeit zu überwinden. Letztendlich wollen wir uns durch diese Konstellation fotografischer Stimmen gegen Formen feindseliger Betrachtung wehren und auf die Schaffung von Bedingungen hinarbeiten, die uns erlauben, über das Fremde, über Grenzen und über Hierarchien hinauszublicken – unter Einbeziehung des inspirierenden und poetischen Gedankens: „Das Größte, was du je lernen wirst, ist einfach nur zu lieben und geliebt zu werden.“ (*The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return, Nature Boy*, geschrieben von eden ahbez und aufgenommen von Nat King Cole, 1948). Die Ausstellung wird von Mark Sealy kuratiert.

Mit Werken von Hélène Amouzou, Sandra Brewster, Jasmina Cibic, Mario Cravo Neto, Arlene Gottfried, Eikoh Hosoe und Yukio Mishima, Mao Ishikawa, Lee Jaffe, Sakir Khader, Rotimi Fani-Kayode und Alex Hirst, Randa Mirza, Mónica de Miranda, Tyler Mitchell, Naeem Mohaiemen, Ebony G. Patterson, Raphaela Rosella, Lindokuhle Sobekwa, Lee Shulman und Omar Victor Diop, Inuuteq Storch, Chuck Stewart, Matthew Thorne und Derik Lynch, Stephanie Sjuuco und Nil Yalter, unter anderem.



Joke Reichel, *In der Kind-Asona*, Neubrandenburg, 2024.

Deichtorhallen Hamburg
Halle für aktuelle Kunst
Sammlung F.C. Gundlach
5.6. – 22.9.2026

Cocktail Prolongé

Die vielfältigen Inszenierungsmöglichkeiten von Körperlichkeit stehen im Mittelpunkt der Ausstellung, wobei der Körper als Medium zur Vermittlung unterschiedlicher Rollen, Projektionen, Wünsche und Fantasien begriffen wird. Die präsentierten Objekte aus der Sammlung F.C. Gundlach – zusammengetragen seit Mitte der 1970er Jahre – sind nicht nur hochaktuell hinsichtlich der Neukonstellation der *Queer Community*, sie eröffnen den Blick auf einen spannenden, gleichzeitig aber auch sehr intimen Bereich dieser privaten Sammlung: den verletzlichen, den wehrhaften, den gezähmten und ungezähmten, den geduldigen und unruhigen Körper, der aus unterschiedlichsten Perspektiven und Motivationen von den etwa 60 teilhabenden Fotograf*innen beleuchtet wird.

Das Projekt entsteht ebenso vor dem Hintergrund des 100. Geburtstags des Sammlers F.C. Gundlach, der zwischen dem Ende der 1940er bis Mitte der 1980er Jahre mit seinen eigenen Modelfotografien eine besonders repräsentable Variante des Frauenbildes in Deutschland sehr aktiv mitprägte – insbesondere durch die Publikation seiner Arbeiten in zahlreichen Magazinen, wie etwa *Film und Frau* und *Brigitte*. Sein davon divergierender, weil privater Blick auf die Vielfalt, mit der Fotograf*innen Körperlichkeit bewusst und unbewusst kritisch inszenierten und dabei immer gesellschaftliche Tendenzen verbildlichten, erzählt nicht nur von der Ergänzung und Erweiterung seines fotografischen Interesses, sondern offenbart seine große Lust am Schauen und Entdecken – Neigungen, die er als professionell arbeitender Modelfotograf in seinem Werk niemals hätte verwirklichen können.

Gezeigt werden etwa 300 Exponate aus der Zeit zwischen 1900 bis heute. Technisch entsprechend reicht die Bandbreite vom Albumin- und Silbergelatineabzug über den Cibachrome-Print und chromogenen Colorprint, dem Platin-Palladium-Verfahren bis hin zur digitalen Fotografie. Ein reich bebildeter Katalog mit Texten von Enno Kaufhold, Ulrich Pohlmann, sowie Jana Haeckel und Sabine Schnakenberg begleitet die Ausstellung.

Mit Werken von Diane Arbus, Hans Bellmer, Erwin Blumenfeld, Katharina Bosse, Bill Brandt, Larry Clark, Jiri Georg Dokoupil, Greg Gorman, Fergus Greer, Jenny Holzer, Jürgen Klauke, Les Krims, Vera von Lehnndorff, Robert Mapplethorpe, Kembra Pfahler, Jimmy de Sana, Cindy Sherman und Joel-Peter Witkin, unter anderen.



Abdulhamid Kircher, *Ohne Titel*, 2016. Mit freundlicher Genehmigung von Galerie carlier | gebauer.

Deichtorhallen Hamburg
PHOXXI –
Haus der Photographie Temporär
5.6. – 1.11.2026

Abdulhamid Kircher, Rotting from Within

Abdulhamid Kircher, in Berlin und New York aufgewachsen, sucht in der Analogfotografie nach Möglichkeiten der Versöhnung, intimen Begegnungen und dokumentiert dabei die Auswirkungen patriarchaler Gewalt im engsten Kreis. Seine fotografische Rauminstallation *Rotting from Within* kann als ein Familienalbum in Fragmenten betrachtet werden, als Auseinandersetzung mit der ambivalenten Beziehung zur männlichen Linie seiner Familie. Wie ein lebendiges Archiv geben seine Werke dem unablässigen Versuch, die Verwandtschaft zu verstehen und ihre Wunden und deren Kern zu behandeln, Gestalt. Inmitten all dieser aufgeladenen und konfliktbehafteten Verstrickungen fungiert die Bildaufnahme als Zufluchtsort, indem sie die Distanz zwischen dem Fotografen, den Ereignissen und dem Abbild betont.

Mit einem Fokus auf photochemische Experimente und die emotionalen Frequenzen der analogen Farbfotografie zeigt die Ausstellung Abdulhamid Kircher im Dialog mit weiteren Künstler*innen, deren Praxis die Dunkelkammer als Ort von Trauer und Nähe zum Labor emotionaler Transformation werden lassen. Die Ausstellung wird von Kooperationen mit Fotolaboren in Hamburg und einer Workshopreihe zur analogen Fotografie begleitet. Dabei wird das PHOXXI selbst zu einer Dunkelkammer fotografischen Experiments und Austauschs.



Claude Cahun, *Ohne Titel*, 1927. Foto: Cécile Clos.

Deichtorhallen Hamburg
Sammlung Falckenberg
5.6. – 13.9.2026

Inner Mornings, or Forms of Counterculture

Wie lässt sich entlang der Entwicklung zeitgenössischer Kunst auch eine Geschichte der Counterculture erzählen, die bis in die Gegenwart künstlerische Ansätze beeinflusst? Diese Frage leitet durch die Ausstellung *Inner Mornings, or Forms of Counterculture*.

Im Zusammenspiel dreier bedeutender Sammlungen – der Sammlung Falckenberg und den Sammlungen des FRAC Pays de la Loire und des Musée d'arts de Nantes – wird sichtbar, wie Künstler*innen widerständige ästhetische Strategien entwickeln, alternative Räume erschließen und die Grenze zwischen der Mitte und den Rändern der Gesellschaft auflösen.

Das Projekt eröffnet einen spannungsvollen Dialog: Es zeigt, wie Gegenkultur in unterschiedlichen Kontexten gesammelt, vermittelt und verstanden wird. Dabei entsteht ein facettenreiches Bild von Kunst als Möglichkeit, gesellschaftliche Realitäten zu hinterfragen und neue Perspektiven zu eröffnen. Anknüpfend an Thoreau, Foucault und Guattari versteht die Ausstellung *Counterculture* als aktiv, diskursiv und transformativ. In vier thematischen Kapiteln – „Claiming the multiplication of points of view and voices“, „See, show, divert and denounce“, „Rereading history, another story“ und „Shock, shake, upset, move the lines“ – werden Positionen präsentiert, die historische Narrative neu schreiben, gesellschaftliche Machtverhältnisse hinterfragen und künstlerische Strategien der Irritation und des Widerstands sichtbar machen.

Die Ausstellung entsteht in Kooperation mit dem Centre Claude Cahun, den fotografischen Sammlungen der Stadt Nantes und dem Regionalfonds für zeitgenössische Kunst der Pays de la Loire.

Mit Werken von Halil Altundere, Maja Bajevic, John Baldessari, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Victor Burgin, Claude Cahun, Sophie Calle, Claire Chevrier, Jeremy Deller, VALIE EXPORT, Fischli & Weiss, Joan Fontcuberta, Aikaterini Gegislian, Thomas Hirschhorn, Astrid Klein, Walid Raad, Sophie Riestelhueber, Martha Rosler, Wolfgang Tillmans, unter anderen.



F.C. Gundlach, *Uschi Obermaier*, Hamburg, 1970. Mit freundlicher Genehmigung von der Stiftung F.C. Gundlach

Bucerius Kunst Forum
8.5. – 16.8.2026

F.C. Gundlach You'll Never Watch Alone

Das Bucerius Kunst Forum, in Kooperation mit der Stiftung F.C. Gundlach, widmet sich mit dieser Ausstellung dem facettenreichen Wirken F.C. Gundlachs (1926–2021) – als Fotograf, Netzwerker, Sammler und Förderer. Die Ausstellung präsentiert ikonische Modelfotografien ebenso wie bislang unveröffentlichte Aufnahmen sowie Arbeiten von Weggefährter*innen, Vorbildern und Nachfolger*innen.

Bekannt für seine stilbildenden Modelfotografien, prägte Gundlach über Jahrzehnte die Bildsprache der Modemagazine in Deutschland. Seine Arbeiten verhandelten Fragen von Geschlecht, Identität und gesellschaftlichen Rollenbildern und machten ihn zu einem zentralen Akteur der kulturellen Szenen zwischen Paris, New York, Rio de Janeiro und Hamburg. Dabei verstand er Fotografie nie als isolierte Praxis, sondern stets im Austausch mit anderen – ein Prinzip, das auch seine Sammlungstätigkeit, seine Rolle als Galerist und seine Förderung junger Talente bestimmte.

Die Ausstellung beleuchtet diese Netzwerke und zeigt, wie Gundlachs Offenheit und Experimentierfreude ästhetische Standards setzte und zugleich auf gesellschaftliche Strömungen reagierte. Sie eröffnet neue Perspektiven auf sein Schaffen, indem sie prägende Stationen exemplarisch hervorhebt, ohne retrospektiv zu sein. Neben den berühmten, ikonisch gewordenen Fotografien sind auch experimentelle Arbeiten und Neuentdeckungen zu sehen. Seine Fotografien werden mit zahlreichen Werken aus seiner Sammlung von Edward Steichen über Richard Avedon bis zu Nan Goldin in einen Dialog gesetzt. Gemeinsam verdeutlichen sie die Vielschichtigkeit seines künstlerischen Weges im Spiegel wechselseitiger Einflüsse zwischen Individuen und Gesellschaft.

Anlässlich seines 100. Geburtstags wird Gundlach erstmals seit seinem Tod 2021 in einer großen Ausstellung gewürdigt. Mit dieser Präsentation wird sein Einfluss auf die visuelle Kultur seiner Zeit in den Kontext von Fotografie als Kunstform, technisches Medium und Kulturgut gestellt und sichtbar gemacht, wie sehr seine Visionen die heutige Fotokultur geprägt haben.

Mit Werken von F.C. Gundlach, Richard Avedon, Erwin Blumenfeld, Robert Frank, Nan Goldin, David Hockney, William Klein, Roy Lichtenstein, Martin Munkácsi, Irving Penn, Regina Relang, Edward Steichen, Otto Steinert, Rosemarie Trockel und Wim Wenders, unter anderen.



Akram Zaatar, aus der Serie *An Extraordinary Event*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung von Rare Books Library, Istanbul University.

Hamburger Kunsthalle
5.6. – 4.10.2026

ABER ICH DIE WELT ICH SEHE DICH*

*Rémy Zaugg

Der erste Teil dieser Ausstellung entschlüsselt (Grab-)Landschaften, die von historischen Erinnerungen durchdrungen und von persönlichen Erfahrungen, Mythen und Ideologien geprägt sind, oder wie Signifikanz die latenten Bedeutungen der Bilder insgesamt beeinflusst. Gezeigt werden Fotografien wie Henry Fox Talbots *The Haystack* (1844) mit einer angelehnten Leiter; Henri Becquerels wissenschaftliche Bilder *Phosphorescences invisibles* und *Beta Ray*; das Bild einer Leiter und eines Wackpostens, die hochgeschleudert und durch den Blitz der Atombombe auf Hiroshima als Schattenabdruck in eine Wand eingebrannt wurden; Hiromi Tsuchidas *Camphor Tree 700 Meters from the Epicentre*; On Kawaras *Thanatophanies*, Santu Mofokengs traumatisierte oder verschmutzte Landschaften, in denen menschliche und geografische Körper einer allmählichen Metamorphose unterzogen werden; sowie Jo Ractliffes *Terreno Ocupado* und *As Terras do Fim do Mundo* mit Landschaften und Überresten aus Angola.

Der Heuhaufen – ein Landschaftsrezitativ – offenbart die Erscheinungsweise von Objekten, deren Schwindelgefühl Duchamps Readymades vervollständigen, da zwischen Readymades und Fotografie eine Verwandtschaft besteht, die sowohl offensichtlich als auch verschleiert ist. Der zweite Teil der Ausstellung untersucht, wie Künstler*innen wie Marcel Duchamp, Alfred Stieglitz, Richard Hamilton, Marcel Broodthaers, Witkacy, Gustav Metzger, Dieter Roth, Tacita Dean, Sherrie Levine, Emilio Prini, Fischli & Weiss, Aglaia Konrad und Saher Shah Schlagschatten, optische Geräte und fotografische Aneignung nutzen, um Zustände von Formen festzuhalten und als Matrix anzubieten, als wesentliches Vehikel für den Aufbau von Ideen, für eine Ökologie der Aufmerksamkeit.

Der dritte und abschließende Teil der Ausstellung konzentriert sich auf Protokolle, Bildbearbeitung und die Produktion von Objekten mit historischen und poetischen Anklängen – oder darauf, wie Künstler*innen in ihrer eigenen Praxis gestaltende Gesten, fotografisches oder archäologisches Material und Artefakte untersuchen und übersetzen –, die neuen Beziehungen zu Erinnerung, Intimität und Archiv herstellen. Indem sie Quellen nachzeichnen, aktivieren und miteinander verflechten, hinterfragen die Künstler*innen den Status des Bildes und „interpretieren neu, was Kunst tut oder was Kunst ausmacht“ (Jacques Rancière). Durch das Angebot verkörperter und emotionaler Erfahrungen, bei denen Ästhetik und Politik untrennbar miteinander verbunden sind, machen ihre Kunstwerke das Zusammenspiel zwischen Kolonialgeschichte und Gegenwart, Arbeit und Traditionen sowie Dokumenten und Vorstellungskraft sichtbar. Mit Künstler*innen wie Tina Modotti, Bahman Jalali, Hannah Darabi, Akram Zaatar, Sigmar Polke, Karimah Ashadu, Mario Garcia Torres, Yeh Shih-Chiang und Yeh Wei-Li, Saädane Afif, Rosa Barba und Khadija Saye.

Für diese Ausstellung, kuratiert von Dr. Corinne Diserens mit Leona Marie Ahrens als Assistenzkuratorin, arbeitet die Hamburger Kunsthalle mit dem Internationalen Sommerfestival Kampragel 2026 zusammen und präsentiert Nan Goldins Diashow aus der Sammlung des Museums sowie eine Reihe von Performances.



Melike Kara, *shallow lakes*, 2024. Mit freundlicher Genehmigung von Galerie Jan Kaps. Installationsansicht Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2024, Foto: Simon Vogel.

Kunsthaus Hamburg
5.6. – 16.8.2026

Melike Kara,
Whispers

In dieser Einzelausstellung setzt sich Melike Kara mit Fragen von Identität, Erinnerung und Transformation auseinander. Ausgangspunkt ist die intensive Beschäftigung mit ihrem kurdischen Erbe, das sie in den vergangenen Jahren erforscht, archiviert und künstlerisch verarbeitet hat. Im Fokus steht dabei, die Schönheit kurdischer Traditionen sichtbar zu machen – über Schmerz und Verfolgung hinaus. Die für das Kunsthaus Hamburg neu entstehende, raumgreifende Installation markiert eine Wende: Statt Identität zu verkörpern, fragt die Künstlerin, wie sich diese integrieren – oder sogar auflösen – lässt. Was bleibt, wenn die Geschichten, die wir uns über Herkunft und Zugehörigkeit erzählen, in den Hintergrund treten? Welche Qualität des Bewusstseins wird möglich, wenn wir uns jenseits kultureller Zuschreibungen begegnen?

Im Kunsthaus Hamburg übersetzt Melike Kara diese persönliche Auseinandersetzung in eine raumgreifende Installation. Besucher*innen betreten einen Garten, in dem Vergangenheit, Vergänglichkeit und Neubeginn ineinander fließen. Ein fotografisches Archiv wird zu Asche verbrannt und in die Installation integriert. Malereien sind in den Boden und an die Wände eingearbeitet, Bilder mit Kaffeesatz durchziehen den Raum. An einzelnen Stellen wachsen Pflanzen. Wasser tritt aus den Wänden aus, fließt über Malereien, sammelt sich in Becken oder kleinen Pfützen – manchmal klar, manchmal milchig getrübt. So entsteht eine fragile, lebendige Landschaft, die zugleich von Verlust erzählt und von der Möglichkeit eines Neuanfangs. Zwischen Feuer und Wasser, Erinnerung und Auflösung lädt Melike Kara dazu ein, die eigenen Vorstellungen von Identität zu hinterfragen – und nach den Erfahrungen zu suchen, die wir jenseits kultureller Zuschreibungen miteinander teilen. Die Installation öffnet damit einen Raum, der nicht nur von individueller Erinnerung spricht, sondern auch fragt, welche Formen des Miteinanders möglich werden, wenn Identität als etwas Bewegliches gedacht wird – hin zu einer offenen Erfahrung von Gegenwart.



Nina Porter, *For Early Spring*, 2029, 2025

Kunstverein in Hamburg
5.6. – 9.8.2026

Nina Porter

Diese Ausstellung ist die erste institutionelle Einzelausstellung der britischen Künstlerin Nina Porter. Die Präsentation, die im Erdgeschoss der Galerie des Kunstvereins in Hamburg stattfindet umfasst neue Werke, anlässlich der 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026 vom Kunstverein in Auftrag gegeben wurden.

In Porters jüngsten Arbeiten wird die Dynamik zwischen Kamera, Motiv und Bild umgekehrt oder gänzlich neu konstituiert. Die Betonung verlagert sich auf ein Netzwerk und existiert in den Räumen zwischen Skulpturen, die als „Kameras“ bezeichnet, und Bildern, die als „fotografisch“ erkannt werden können. Ein Medium stützt sich auf das andere, um seine Form zu finden. Das, was dabei in Erscheinung tritt, wirkt eher wie eine Reaktion oder wie Schaubilder oder wie Elemente eines Austauschs, durch den sich ein Kanal zu einer fernen Zukunft öffnen könnte. Vielleicht kündigt er auch einen Raum an, der sonst außerhalb des Sichtbaren bleibt. Die Ausstellung wird von Sarah Messerschmidt kuratiert.



Wasserträgerinnen am Fluss Nordperu, Eten 1906–1907. Foto: Hans. H. Brüning.

MARKK – Museum am Rothenbaum.
Kulturen und Künste der Welt
5.6. – 31.12.2026

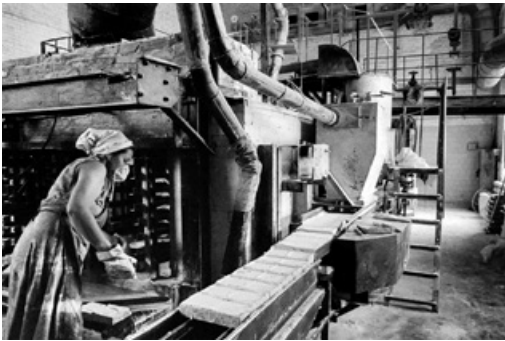
Bilderechos aus Peru

Warum sind historische Fotografien und Tonaufnahmen einer kolonial geprägten Vergangenheit auch heute noch von Bedeutung? Wer findet in ihnen einen Sinn – und warum oder zu welchem Zweck?

Die kollaborative Ausstellung – in Zusammenarbeit mit Dr. Gisela Cánepa-Koch (PUCP, Perú) und Dr. Walther Maradiegue (Universität Bonn) – zeigt, wie die einzigartigen historischen Fotografien und Musikaufnahmen des deutschen Amateurforschers Hans Heinrich Brüning bis heute in Peru und darüber hinaus widerhallen und wie sie durch lokale Gemeinschaften in Nordperu und zeitgenössische Künstler*innen auf vielfältige Weise neu interpretiert werden.

Hans H. Brüning (1848–1928) lebte und arbeitete fünfzig Jahre lang als Ingenieur in der Region Lambayeque und entwickelte ein leidenschaftliches Interesse an deren bis dahin kaum erforschten Kulturgeschichte. Seine Fotografien aus der Sammlung des MARKK – von intimen Porträts und Gruppenszenen bis hin zu distanzierteren, dokumentarischen Bildern – zeichnen ein eindrucksvolles Bild vom damaligen Leben und der Kultur der Menschen vor Ort. Heute sind diese Aufnahmen mehr als nur historische Dokumente – sie sind Teil einer wiedererstarteten lokalen Identität und lebendiger Archive. Künstler*innen, Forschende und lokale Gemeinschaften setzen sich kreativ mit der Ambivalenz, Materialität und kolonialen Vergangenheit dieser Sammlungen auseinander und verbinden die Vergangenheit mit heutigen Fragen zu Identität und Erinnerungskultur. Dies regt auch zum Nachdenken über die Rolle digitaler Medien an – darüber, wie die Online-Aneignung historischer Fotos und Musik durch lokale Akteur*innen als demokratische Kraft jenseits von Institutionen wirken kann.

Somit überschreiten diese Prozesse der kulturellen Wiederaneignung die Grenzen des Museumsarchivs und geben gleichzeitig Impulse für eine gemeinschaftliche Neubewertung der historischen Sammlungen. Sie zeigen, wie die fortwährende Beschäftigung mit einem kolonial geprägten Archiv soziale Beziehungen schafft und Resonanz über Generationen und geografische Grenzen hinweg findet.



Franki Raffles, *Sowjetische Frauen, Staatliche Schuhfabrik, UdSSR*, 1989. Mit freundlicher Genehmigung von University of St Andrews Library und Edinburgh Napier University.

Museum der Arbeit
5.6. – 6.9.2026

Franki Raffles:
Photography, Activism,
Campaign Works

Franki Raffles (1955–1994) war eine feministische, aktivistische und sozialdokumentarische Fotografin, die in ihrer Arbeit die Lebensrealitäten von Frauen in den Vordergrund stellte. Ihre fotografischen Serien – häufig begleitet von Zitaten und Interviews – stellen die Arbeitsbedingungen und den Arbeitsalltag von Frauen in Schottland, der Sowjetunion (Russland, Georgien und Ukraine), China, Simbabwe, der Karibik, Israel und Palästina in den Vordergrund.

Ursprünglich von Sarah Munro, Emma Dean und Rose McCurray am Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (UK) kuratiert, wird Raffles mit dieser Ausstellung erstmalig einem deutschen Publikum vorgestellt. Das Museum der Arbeit freut sich, der Ort für diese Erstaustagung zu sein – nicht nur wegen des gemeinsamen Bezugs zum Gegenstand Arbeit, sondern auch aufgrund der andauernden Relevanz von Raffles' Themen: Geschlechtergerechtigkeit, soziale Ungleichheit, geschlechtsspezifische und sexualisierte Gewalt, Aktivismus und globale Solidarität.

Raffles' Anspruch war es, ihre Arbeiten an zugänglichen Orten zu zeigen. Die Menschen, um die es in ihren Fotografien geht, sollten einfachen Zugang zu den Ausstellungsorten haben. Diesem Ethos fühlt sich auch das Museum der Arbeit verpflichtet – mit dem Ziel, im Sommer 2026 möglichst vielen Menschen Franki Raffles und ihr Werk vorzustellen.



Sara Sallam, *Suturing Wounds*, 2024–heute. Selbstporträt in einer handgenähten Tunika aus Textildokumenten aus der Sammlung des Victoria & Albert Museum, London.

MK&G – Museum für Kunst
und Gewerbe
5.6.2026 – 10.1.2027

Sara Sallam – Fürsorge:
Fotografie neu ordnen

Wie können wir heute auf die gewaltsamen Praktiken der Kolonialzeit blicken? Wie lassen sich Wunden sichtbar machen – und wie lässt sich ein Prozess der Heilung anstoßen? Die junge ägyptische Künstlerin Sara Sallam, die in den Niederlanden lebt, widmet sich erstmals in Deutschland diesen Fragen in neuen, eigens für das MK&G entwickelten Arbeiten. In dieser Ausstellung setzt sie sich in drei Kapiteln – *Über Trauer*, *Über Vertreibung* und *Über Widerstand* – mit der archäologischen und fotografischen Sammlung des MK&G sowie deren kolonialem Erbe auseinander.

Sallams forschungsbasierte Praxis umfasst Fotografie, Video, Text, Archivinterventionen und Künstler*innenbücher. In poetischen Neuinterpretationen als multimediale Installationen, performative Erzählung und selbst gestalteten Publikationen entwickelt sie oftmals Gegenerzählungen zu historischen Narrativen aus kolonialen Kontexten, die dazu einladen, die Vergangenheit neu zu betrachten. In *Suturing Wounds* (2024 – heute) beispielsweise komponiert die Künstlerin Faksimiles fragmentierter koptischer Textilien aus der Antikensammlung des MK&G zu einer handgenähten Tunika und inszeniert diese in fotografischen Selbstportraits. Dem Akt des Ausgrabens und Fragmentierens setzt die Künstlerin das Zusammenfügen und Nähen entgegen – eine Geste des Widerstands und zugleich ein heilendes Ritual, mit dem sie ihren unbekannten Vorfahr*innen gedenkt.

In der Ausstellungsreihe *Fotografie neu ordnen* werden Themen, Positionen, aber auch Leerstellen der Sammlung Fotografie und neue Medien am MK&G durch zeitgenössische künstlerische Interventionen kritisch hinterfragt. Langfristig verfolgt das Museum das Ziel, die Sammlung mit Arbeiten von Fotograf*innen migrantischer Herkunft zu erweitern und zu diversifizieren.

Nature Boy

There was a boy
A very strange, enchanted boy
They say he wandered very far

Very far
Over land and sea
A little shy and sad of eye
But very wise was he

And then, one day
A magic day, he passed my way
And while we spoke of many things
Fools and kings
This, he said to me:

“The greatest thing you’ll ever learn
Is just to love and be loved in return”

“The greatest thing you’ll ever learn
Is just to love and be loved in return”



Welcome Senator Dr. Carsten Brosda

I want there to be a place in the world where people
can engage in one another's differences in a way that
is redemptive, full of hope and possibility.
— bell hooks

This quote from literary scholar and author bell hooks expresses a desire deeply held in these uncertain times – all the more reason to be happy that Mark Sealy aims to create just such a space as artistic director of the 9th Triennial of Photography Hamburg in summer 2026. Under the title of *Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other*, his conception of the festival promises an open and caring understanding of itself that takes its sense of social responsibility seriously. At a time in which intolerance and even outright hate directed at those who think differently is on the rise, and to some extent is even being normalised – both in Germany and beyond – it is important to take a stand in opposing such developments. At the same time, it is equally important to listen to one another and reflect on the language we use with each other. As an influential photography festival, the Triennial of Photography Hamburg willingly accepts the responsibility such prestige entails. The discussion and exploration of the festival's central themes set to take place at the international symposium organised in cooperation with the European Center for Constitutional and Human Rights promise to stimulate valuable ideas for the festival to come. Once the participating art institutions and cultural sites begin opening their exhibitions next year, the result will be a network spread across the city, one connecting its inhabitants with our international guests that tells a story of collaboration and community and will transmit the importance of these old and new alliances far beyond Hamburg itself. At this early stage, I wish all participants, the festival team, the involved institutions and the public a wonderful festival of photography – one suffused with inexhaustible curiosity and the joy of mutual exchange between equals.

Photography and Human Rights

Wolfgang Kaleck

I.

Photography, literature, and documentary filmmaking have always been concerned with both historic and present-day human rights’ issues. Politically engaged art has long been a source of important contributions to how human rights are understood. As US historian Lynn Hunt so clearly demonstrates in the section of her book *Inventing Human Rights* that covers the events leading up to the French Revolution of 1789, in that period it was literature, above all, that was most able to open up new perspectives and evoke empathy for those who had previously been excluded by society.¹ Novels provided insight into the lives of the urban poor and planted the idea of equality in people’s minds, along with the demand that torture be abolished. According to Hunt, it is through being shocked by human rights abuses that people become fully cognizant of such rights’ importance. These issues have so far been discussed from the perspective of art history; what follows here is intended to shed light on my expertise and perspective concerning human rights.

Our conception of the horrors of war has been heavily influenced by works such as Francisco de Goya’s *Disasters of War*, Karl Kraus’s *The Last Days of Mankind*, and Stanley Kubrick’s *Paths of Glory*. The Käthe Kollwitz retrospective at the Museum of Modern Art in New York² and Guiseppe Pelliza da Volpedo’s monumental painting *The Fourth Estate* continue to serve as reminders of how the struggle for workers’ rights has shaped humanity. A more recent work, the documentary film *Soundtrack to a Coup d’Etat*,³ leaves a lasting impression on viewers through its combination of powerful footage of the independence struggle in the Congo and its abrupt end following the murder of Patrice Lumumba in January 1961 with music and testimony from US jazz musicians on their struggle against racist discrimination in the United States.

How do we recall the Vietnam War today? For most of us, what comes to mind are scenes from Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* and Eddie Adams’ 1968 photo capturing the summary execution of the Viet Cong captain Nguyễn Văn Lém by the chief of the South Vietnamese National Police, or the photos of the naked nine-year-old Phan Thi Kim Phúc taken by Nick Ut as she flees her village in tears following a napalm strike. It is impossible to overstate the value of these images in documenting and exposing the actions of the US military leadership as well as fuelling the scandal that the latter subsequently found itself embroiled in.

A comparison of the contemporary public reaction to the military dictatorships of Argentina (1976–1983) and Chile (1973–1990) also attests to the historic impact of photography: numerous photos were taken of the coup d’état on 11 September 1973 in Chile, of the bombing of the presidential palace, of

left-wingers being arrested on the streets, of those opposed to the coup being held in detention in the National Stadium in Santiago. These photographs provided a visual record of what was happening in the country and thus a referential basis for the large-scale worldwide solidarity campaign that rose up in response. This influenced the Argentinian military junta’s creation of a system that “disappeared” opponents, with an estimated 30,000 people apprehended and sent to secret torture sites spread across the country, the majority of whom were later murdered. Although the repression that occurred in Argentina was greater than in Chile, both in absolute terms and as a proportion of the population, the relative lack of visual documentation meant that it was able to stay largely undetected by the global public. When people think of South American dictatorships in the 1970s, most people first think of Chile, of Augusto Pinochet in uniform and wearing sunglasses, and the images of detainees in the National Stadium.

Two more recent examples further illustrate the significance of visibility. First, the photographs of naked and mistreated prisoners in Abu Ghraib in Iraq, taken and distributed by the same soldiers who took part in their abuse, which resulted in a worldwide scandal erupting in summer 2004 and to this day remain a symbol not only of failed US policy but also of the breakdown of the Western liberal order and the beginning of the erosion of human rights.

A similar role was played by images taken between 2011–2013 by a Syrian military photographer known as “Caesar”, who was tasked by the Assad regime with photographing the corpses of thousands of its opponents who had been tortured to death by intelligence agencies. These photographs exposed the horrors of the Assad regime and helped underpin the argument to establish UN commissions of inquiry into what was happening in Syria. They were also used as evidence in the world’s first criminal trial of one of Assad’s torturers in the Koblenz Higher Regional Court.

The photographs’ significance and legitimacy lay in the fact that they were initially taken for a specific purpose. Afterwards, activists and institutions – and artists – made use of the images of the survivors of torture in Iraq and the corpses in Syria for their own ends – without, however, asking for permission from the victims or their families, and without altering the pictures so as to remove any identifying details.

II.

It is thus not surprising that the impact of photography throws up a host of fundamental questions, questions which Susan Sontag, Mark Sealy, and Fred Ritchin in particular have taken up in their writings on the medium.

Sontag questions how sustainable it actually is to bear witness to others’ suffering through images. In stark contrast to the assumption (held by human rights organisations, for instance) that the more suffering that is shown, the larger the publicly visible pain, the more awareness and mobilisation can be generated, she instead urges that we consider “how our privileges are located on the same map as their suffering, and may—in ways we might prefer not to imagine—be linked to their suffering”. This is “a task for which the painful, stirring images supply only an initial spark.”⁴

In his book *Decolonising the Camera: Photography in Racial Times*,⁵ the curator of the 9th Triennial of Photography Hamburg Mark Sealy takes a similarly dissenting view in his analysis of the well-known images taken by British missionary photographer Alice Seeley Harris and used by the Congo Reform Association. They published photographs taken in the Congo in the 19th century when it was under the control of the colonial regime of King Leopold II of Belgium that detailed the shocking abuse taking place, including images of rubber tappers’ having their hands severed and even being killed. These photographs had an enormous impact, sparking outrage across Europe. As a result, King Leopold II was forced to hand over control of the colony to the Belgian state. But Sealy problematises the perpetuation of colonial violence and the debasement of the colonised subject through the publication of these images, as well as others from similar contexts. He points out that the British public at the time did not view the images as an incitement to liberate the subjugated Africans and to put an end to colonial exploitation; instead, they were used to furnish the notion of a morally superior form of colonial power that was perceived as uniquely British and therefore just. The ambivalent nature of these photographs of colonial crimes is at the forefront of his considerations.

Photography theorist Fred Ritchin has spent decades examining photography’s contemporary and historical mechanisms of action in relation to social change. In his work, he identifies a fundamental paradigm shift that has occurred as a result of technological development, in particular the excessive circulation of photographs in the age of phone photography and social media.⁶ He emphasises that photographs require contextualisation; otherwise, their publication can be instrumentalised by the powerful and result in viewers being misled. Although the images of the Vietnam War have merit on their own and mobilised the US public against the war, they were also only able to provide a superficial view of the events of the war. Photographs often only depict war’s excesses, its sensational violence, while other forms of domination and power remain unrepresented. Ritchin cites the book *Vietnam Inc.* by Phillip Jones Griffiths,⁷ later republished with a foreword by Noam Chomsky, as a successful example of photojournalism, of how to effectively engage with war and the catastrophes caused by authoritarian regimes.

This standpoint is only further solidified when considered with respect to the images of Abu Ghraib. Without the necessary contextualisation, the photos establish an impression that what is depicted is the result of the excessive actions of individual soldiers and officers – that they are isolated incidents. When the public outrage resulting from the photos and related campaigns is large enough that it causes governments to feel that they need to take action, this makes it easier for them to designate individual scapegoats and make an example of them in court. This is precisely what occurred in the case of the images Abu Ghraib and the infamous claim by then-president George W. Bush that the acts they documented were the result of a dozen “rotten apples”, and that all that was therefore required

in response was the removal and punishment of these specific individuals. This was a clear attempt to obscure the extent of the systematic torture carried out by US troops, enacted and orchestrated by top of the chain of command, and extending far beyond the borders of Iraq.

This was illustrated very effectively by director Errol Morris in his two documentaries about Abu Ghraib. 2008’s *Standard Operating Procedure* explores the stories behind the world-famous photographs, including that of soldier Sabrina Harman – one of the scandal’s primary scapegoats – who was photographed giving a thumbs-up gesture in front of an Iraqi corpse. Although she was court-martialled as a result of the photographs coming to light, the military made no further inquiries into the man’s death itself. Later investigations by journalists and human rights organisations determined that the man had been tortured to death by the CIA, actions which were never subjected to criminal prosecution.

III.

Susan Sontag, Mark Sealy, and Fred Ritchin’s reflections have had little influence on mainstream artistic and human rights-related discourse. Documentary filmmakers and lawyers present themselves as saviours, promoting paternalistic notions of seeing and helping in the process.

At the same time, photography and art do have the capacity to establish spaces of possibility and imagination that foster the utopian ideals of human dignity and human rights. Here are a few notable examples.

The Berlin-based Gaza Habibti project collects pictures from photographers in Gaza, sells them, and uses the proceeds to support their colleagues who continue to work there. Contrary to what people might expect, however, the majority of the photographs do not deal with death and destruction. Instead, they depict the everyday life of the people of Gaza: a boy cycling through the water on a beach, with only the waves of the Mediterranean behind him; veiled women throwing footballs into the air; a radiant older man touching the oranges on his tree. People enjoying their small pleasures; people whose humanity, dignity, and rights are being denied. Currently, there is far too little empathy for and solidarity with these people in far too many places, and they are being rendered voiceless in the discourse surrounding what is happening to them.

It is also interesting to compare and contrast two photo-books by Argentine photographer Marcelo Brodsky⁸ and Guatemalan photographer Ixmucanè Aguilar,⁹ both of which deal with the German Empire’s genocide of the Herero and Nama carried out between 1904–1908 under German colonial rule in what is now Namibia.

For his book, Brodsky (who won widespread recognition for his work’s role in helping Argentina come to terms with the aftermath of its military dictatorship, including through assisting with organising the construction of a large monument to its victims) acquired postcards and photographs taken by German soldiers, colourised them, and added his own commentary. The images, some of which are very graphic, depict horrors such as the corpses of executed Black Africans hanging from trees and starved prisoners-of-war in concentration camps in what was then known as German South West Africa.

For *Null Vier*, Aguilar worked using an entirely different method. As a young Guatemalan, she is keenly aware of the ambivalent nature of photographs taken in colonial contexts, and

made a conscious decision not to photograph the suffering individual in post-colonial Namibia. Instead, she travelled across the country for several months taking individual portraits of young and older Herero and Nama, many of whom pose with pride, some of whom display open or hidden smiles, all of whom are portrayed with dignity and respect. She also undertook a great deal of research in archives that proves the extent of German land theft and the colonial exploitation carried out in service of projects such as the construction of a railway, which was further supplemented by songs and poems she collected from the people she encountered throughout Namibia.

It would be too simplistic to classify Brodsky's catalogue as something created by a male photographer who is insufficiently sensitive to the need to decolonise photography. In fact, Brodsky has continued to cooperate until today with the Herero and Nama communities, and has presented the pictures together with them in numerous public events. Therefore, these communities have been explicitly supportive of the work of both photographers, and have welcomed the resulting increase in awareness of a genocide that has almost been forgotten, and not only by the German public.

Meanwhile, a current exhibition at C/O Berlin¹⁰ shows how photography can successfully be contextualised without exploiting the photographed subjects and their communities: grouped together under the title *Close Enough*, female photographers such as Susan Meiselas but also younger colleagues from Turkey (Sabiha Çimen), Iran (Newsha Tavakolian) and elsewhere reappraise the balance between proximity and distance that exists between photographer and photographed through engaging in long-term projects with the respective communities that are their subjects. Together with academics and local indigenous cultures in Ecuador, Isadora Romero explores the latter's relationship with nature without reproducing a romanticised portrayal of an undisturbed landscape. In an almost melancholy fashion, her work opens up new perspectives on past cultures and the future that is threatened by the ecological sins of the present in the age of the Capitalocene. As a result, worn-out concepts such as community and solidarity between the Indigenous peoples living in provincial Ecuador, artists, and academics are injected with new life.

1 Lynn Hunt, *Inventing Human Rights*. New York: Norton & Co., 2008.

2 Käthe Kollwitz, Museum of Modern Art, New York, 31 March–20 July 2024, curated by Starr Figura.

3 *Soundtrack to a Coup d'Etat*, dir. Johan Grimmonprez, 2024.

4 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003, pp. 102-103.

5 Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Times*. London: Lawrence & Wishart Ltd, 2023.

6 See for example Fred Ritchin, *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture, 2013.

7 Philip Jones Griffiths, *Vietnam Inc.* London: Phaidon Press, 1971.

8 Marcelo Brodsky, *Traces of Violence*. Berlin: ARTCO Galerie, 2021.

9 Ixmucané Aguilar, *Ondjembo yo Null Vier – Fraitaxtsēs sores tsîn ge ra#gá (The Gun of Null Vier – Even Friday's Sun Sets)*. Berlin: Archive Books, 2024.

10 *Close Enough – Perspectives by Women Photographers of Magnum*, C/O Berlin, 27.9.2025 – 28.1.2026.

Wolfgang Kaleck

is a lawyer who founded the globally active legal human rights organisation European Centre for Constitutional and Human Rights (ECCHR) in Berlin in 2007 and has been its Secretary General ever since. He is the author of several books, including *Die konkrete Utopie der Menschenrechte – Ein Blick zurück in die Zukunft* (2021) and *Law versus Power* (2018). Kaleck, who has received numerous awards (including the Hermann Kesten Prize from the PEN Centre Germany), has been working for years on numerous projects with the Academy of Arts in Berlin, the Haus der Kulturen der Welt, the Magnum Foundation, Autograph ABP and other cultural institutions.



Sandra Brewster, *Take a Little Trip*
(Frantz Fanon), 2021.

Imperfect Solidarities¹

Aruna D’Souza

Connecting through Opacity

The refusal of a politics that relies on empathy to build solidarity is, for people of the global majority especially, a matter of self-preservation. This is an argument that has been made, perhaps most generously and forcefully, by the Martinican poet and theorist Édouard Glissant.

One of the key ideas in Glissant’s *Poetics of Relation*, originally published in French in 1990, is that of the right to opacity.² The right to opacity stands in opposition to Western ontology’s demand for transparency – a demand to know the other (whether an individual or a culture or, in fact, however otherness is being conceptualized in the moment). The West’s need to know is never innocent curiosity, and rarely is it a simple desire for entanglement – it almost always takes place within a relationship of domination, and thus whatever knowledge results is essentially derived without real consent. Let’s put this in tangible terms: one only has to think of how Europe’s empire-building adventures were carried out not only with armies and navies but with cadres of recordkeepers, bureaucrats, artists, photographers, accountants, census takers, scientists, and botanists, all of whom were tasked with gathering information and categorizing both the resources and the people to whom they speciously laid claim. Glissant explains the Western imaginary as follows: “In order to understand and thus accept you, I have to measure your solidity with the ideal scale providing me with grounds to make comparisons and, perhaps, judgments. I have to reduce.”³

When a postcolonial subject demands opacity, on the other hand, they are asserting the right to remain untranslatable into Western thought, the right to remain unrecorded by the colonizing institutions of the West, the right to remain irreducible to Western categorizations, and – most importantly for us – the right to remain unknown by the knowledge gatherers of the West. It is thus a fundamental prerequisite to equality and the ability to fully participate in the world. It is an idea that upends some of our most basic liberal notions of what it is to be in solidarity, as well – especially the idea of empathy, which is based on the seemingly benign notion of understanding. But “to understand” has a darker side, more apparent in French, where the word (*comprendre*) suggests something like “seizing” or “taking hold of”. Empathy is not a necessary prerequisite for a common cause, Glissant insists: “To feel in solidarity with [the other] or to build with him or to like what he does, it is not necessary for me to grasp him. It is not necessary to try to become the other (to become other) nor to ‘make’ him in my image.”⁴

In Manthia Diawara’s 2010 film *Édouard Glissant: One World in Relation*, based on a series of interviews conducted with the writer while making a transatlantic voyage on the

Queen Mary II, Glissant explains how this is possible – by talking about his relationship to broccoli:

Everyone likes broccoli, but I hate it. But do I know why? Not at all. I accept my opacity on that level. Why wouldn’t I accept it on other levels? Why wouldn’t I accept the Other’s opacity? Why must I absolutely understand the Other in order to live next to him and work with him? That’s one of the laws of Relation. In Relation, elements don’t blend just like that, don’t lose themselves just like that. Each element can keep its – I won’t just say its autonomy but also its essential quality.⁵

But how might one move from acceptance to political solidarity while keeping everyone’s right to opacity intact – while not demanding of the other that they justify or even explain themselves and their right to exist? Glissant tells a story that hints at what this form of encounter, which leaves the other’s opacity intact, might look like. He describes being in Martinique and seeing a young man passing on the beach in front of his house. This young man, it was widely known, had withdrawn from the world of communication. Feeling that it isn’t right to describe someone “so rigorously adrift,” Glissant instead tries to show “the nature of his speechlessness”:

I made an attempt to communicate with this absence. I respected his stubborn silence but (frustrated by my inability to make myself “understood” or accepted) wanted nonetheless to establish some system of relation with this walker that was not based on words. Since he went back and forth with the regularity of a metronome in front of the little garden between our house and the beach, one day I called him silently. I didn’t exactly know what sign to make – it had to be something neither affected or condescending, but also not critical or distant. That time he didn’t answer, but the second or third time around (since without being insistent I was insisting) he replied with a sign that was minute, at least to my eyes; for this gesture was perhaps the utmost he was capable of expressing: “I understand what you are attempting to undertake. You are trying to find out why I walk like this – not-here. I accept your trying. But look around and see if it’s worth explaining. Are you, of yourself, worth my explaining this to you? So, let’s leave it at that. We have gone as far as we can together.” I was inordinately proud to have gotten this answer.⁶

How beautiful this is. I wonder what sort of solidarities and alliances we might form on the basis of such mutual respect, one

in which we acknowledge our right not to translate ourselves into terms that another may understand. What are the tiny gestures, the boundaries, the mutual agreements to go only so far in our communication as to know communication has happened at all, that might make the possibility of moving toward a common cause possible? And, at the same time as respecting others’ autonomy, how do we, people of the global majority, respect our own right to opacity? How do we act in political ways and form political alliances even as we refuse to participate in liberal culture’s demands that we lay ourselves bare, justify our need for justice?

In 1995, I saw the Cuban-born artist Felix Gonzalez-Torres speak at the Institute of Fine Arts at New York University – my graduate school. He was brilliant despite the fact that his body was failing him (he would die of AIDS only months later). He spoke of making work about queer love, queer bodies, and AIDS – still the throes of the 1990s iteration of culture wars – and about his choice to speak, in some sense, in code, refusing to visualize identity but rather enacting a certain kind of relation within his work:

When I had a show at the Hirshhorn, Senator [Ted] Stevens, who is one of the most homophobic anti-art senators, said he was going to come to the opening and I thought he’s going to have a really hard time explaining to his constituency how pornographic and homoerotic two clocks side-by-side are. He came there looking for dicks and asses. There was nothing like that.⁷

No one, I think, can possibly look at Gonzalez-Torres’s mirrors and clocks, at his slowly depleting candy spills, and not understand how completely these works are about his love for his partner, or about queer love more broadly, or about the grief and pain produced by the cultural and political homophobia that refused to treat the HIV/AIDS epidemic as a crisis because of a hatred for those whom the disease affected most. For the artist, though, there was a strategy in keeping his work ungraspable by or untranslatable into the vocabulary of hate wielded by right-wing culture warriors.⁸ It allowed him the room to insist on being in the world, to not retreat into silence or disengagement, without being caught up in, or grasped by, a language he had never agreed to speak.

Working with similar themes, Stephanie Syjuco’s 2019 video *Block Out the Sun* hinges on questions of the colonial subject’s right to opacity. It is the result of the artist’s research into the city archives of St. Louis, Missouri, which hosted the 1904 World’s Fair. The exposition was mounted to celebrate two milestones: the centennial of the Louisiana Purchase, a watershed event in America’s history as a settler-colonial nation, and the country’s recent ascendancy (or perhaps devolution) into an imperial one. Only six years before, in 1898, after a series of military conflicts with Spain, the United States had signed the Treaty of Paris, which transferred a number of former Spanish colonies – including Puerto Rico, Cuba, Guam, and the Philippines – to its control. With these two acts – the violent seizure of land from Indigenous peoples in North America and another from people beyond its borders – a country borne out of resistance to British colonizers had become a colonizer in its own right.

One of the infamous features of the St. Louis fair was the Philippine Reservation, a forty-seven-acre “living exhibition” in which more than 1,000 Filipinos were forcibly removed from their homes half a continent away to become a public display of American imperial power in Missouri. They were forced to construct their traditional village dwellings and live entirely in view

of the fair’s countless visitors. In sifting through the archives of this dubious project, Syjuco was confronted by images of the Philippine Reservation – photos taken by tourists, newspapers, fair organizers, and researchers – that both provided rare information and evidence about the presence of Filipinos in the United States in the early twentieth century and simultaneously reduced those subjects to the status of the technological marvels, agricultural displays, art, and amusement rides that were also exhibited. To resist these acts of objectification, Syjuco rephotographed the archival documents, laying her hands delicately over the unwilling subjects’ faces and bodies in a gesture of care and protection, shielding them from our prying looks. The artist then assembled the shots into a five-minute video, in which still images advance with the sound of a shutter. With her protective gesture, Syjuco, who is Filipino American, offers the subjects of these photos a belated right to opacity that colonialism stripped away from them, and in doing so claims that opacity for their descendants, including those thrown into the diaspora in colonialism’s wake.

I will offer one final example of the aesthetic and discursive possibilities of opacity. In the introduction to his book *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Dylan Robinson, a xwélmexw (Stó:lō/Skwah) artist, curator, and writer, tells the story of early encounters between Stó:lō people of the Pacific Northwest and white men who arrived in the late 1850s, during the gold rush.⁹ The word used by the Stó:lō to describe these men was *xwelítəm*, literally “starving person,” referring to both the bodily state of deprivation in which they arrived and to their hunger for gold. By calling his book *Hungry Listening*, Robinson positions settler forms of listening, too, as a kind of voracious demand for transparency.

Among the topics Robinson treats are the ways in which museums, music venues, and academic study “make space” for Indigenous music and performance precisely by translating them into the terms of classical – European-derived – musical forms under the guise of multiculturalism or diversity, but in ways that are simply continuations of other forms of settler-colonialist extractivist logic. An instance of the latter may be, for example, museums that can only conceive of engaging with Native American art or performance by offering something that a larger mostly white, audience can consume – rarely acknowledging the need for members of those communities to have space for discussing or transmitting ancestral, traditional, or in-group knowledge among themselves and providing museum resources accordingly.

As part of the framing of his argument, and as a protective gesture toward his subject and parts of his audience, Robinson draws upon David Garneau’s conceptualization of the “irreducible spaces of Aboriginality” – “gatherings, ceremony, Cree-only discussions, kitchen-table conversations, email exchanges, et cetera, in which Blackfootness, Métisness, and so on, are performed without settler attendance,” not as “a show for others but a site where people simply are (...) without the sense that they are being witnessed by people who are not equal participants.”¹⁰ And so, a third of the way through the chapter, Robinson “affirms Indigenous sovereignty with the following injunction”:

If you are a non-Indigenous, settler, ally, or *xwelítəm* reader, I ask that you stop reading by the end of this page. I hope that you will rejoin us for chapter one. (...) The next section of the book, however, is written exclusively for Indigenous readers.¹¹

The non-Indigenous reader has a choice, one that pushes back on our assumptions about the free flow of information, especially

in our digital age: dive into those pages so as to understand the subject more completely or respect the call for sovereignty. I interviewed Robinson about the book when it was first launched, and he told me that a surprising number of people approached him to let him know that they appreciated the rhetorical gesture, but read the pages anyway, feeling it was only that – a rhetorical gesture. So deeply ingrained is the idea of the need for knowledge to be transparent that there was apparently no way of conceiving a situation in which it wouldn't be so.

To actually acknowledge the gambit as genuine and worthy of respect means, for many of us who read books like Robinson's to develop an understanding of cultures and communities with which we would like to ally ourselves and whose interests we would like to advance, letting go of our desire for transparency. It means, as Glissant imagines his beach walker to have communicated in that subtle, almost imperceptible gesture, that "[w]e have gone as far as we can together."¹² Such behaviour does not prevent our treating those sovereign subjects with respect or fighting for justice on their behalf – but it does require us to cede our demands that they make themselves completely known to us in the process.

Care before Love

What if we imagined a form of political solidarity that was not based on empathy but on its opposite – on imperfect solidarity; a solidarity defined by its respect for opacity? Are there ways to sit with the unknowability of the other and still care for and with them, without translating ourselves into their terms? Are there ways to understand the world outside of the binaries of self and other, instead embracing the fundamental interconnectedness of human (and, in this time of environmental collapse, nonhuman) life? What would it mean if our politics were based not on our ability to empathize with people whose experiences are distant from our own, but on our willingness to care for others just by virtue of their being *beings*?

A decade ago, desperate for a pet, my child convinced me to get them a chameleon. Now, chameleons are the most impossible creatures to anthropomorphize – which is to say they are hard to imagine in human terms. They're like little dinosaurs, their only "emotions" are fear and not fear, they don't recognize you or acknowledge you or perceive you as anything but a predator who occasionally provides them with food. After a few weeks of acquiring this chameleon, feeding him disgusting live crickets every day, having him hiss and snap at them anytime they got near him, not even being able to watch him because he was always hiding in the foliage, my kid came down from their room. "I love Beppe" – that was the chameleon's name, Cesare Beppe The Rock Johnson the Third Sedita, in fact – "I love him so much!" "Love him?" I asked. "How can you love him? He doesn't seem to be very loveable." "But Mom," they said to me, in all their twelve-year-old wisdom. "I've been keeping him alive for all this time. I've been taking care of him. How can you not end up loving something that you have to take care of?"

And then there's another story, about my mother, an anesthesiologist born and raised in India, who was bitten by a dog as a child and grew up with a healthy disdain for the beasts. She gave in to the relentless entreaties of her husband and two children over the years – we adopted a series of dogs, farm dogs, all problematic in certain ways because of their treatment early in life. As is often the case, despite her kids' promises to be the ones seeing to the dogs' basic needs and love them with all our hearts, we failed at the first pledge, succeeding only at the

second. It was left to my dog-averse, extremely put-upon mom to take up the slack. She fed them, took care of their medical needs (including, for one, repeatedly anesthetizing him so she could remove the porcupine quills from his face, the result of an ongoing grudge that eventually killed him). Every once in a while, I would see her sitting on the porch, giving one of the dogs a pat and feeding him a little bit of whatever she was snacking on, but I instinctively knew it didn't come out of love or anything like empathy. It came, quite straightforwardly, out of an obligation to care. And that care was, in fact, more significant than all the love my sister, father, and I ever showed those dogs.

Care before love – or care before empathy: this is the politics I aspire to. A solidarity that comes very directly from a commitment to care because that is the most basic obligation we have toward each other. If empathy or love develop along the way, that is a gift, but not a requirement. Care is an outward-directed action; love and empathy are too caught up in the ego to be given freely. (There is no such thing as unconditional love, I firmly believe.) The obligation to care is what I saw my parents act upon in relation to every patient they treated – Mom was an anesthesiologist, as I mentioned, and Dad was a surgeon – even the ones in our redneck town in rural Alberta who hurled racial slurs at them; my dad garnered unwanted fame in our province for reattaching a man's severed arm, but we were the only ones who knew he did it despite being called the worst possible racial epithet by this man.

Care is infinitely harder than love, because it often requires us to act in spite of our empathy, rather than because of it – it requires us to place the cause of justice ahead of our own feelings. But the solidarities it creates, even the precarious ones, even those that arise only momentarily before other, shifting alliances unfold, are the solidarities that focus on what needs to be done collectively. Modeling this – not only in our political praxis, but in our writing, our art making, our curating – allows us to reimagine the terms of how and why we come together, clearing a space for real transformation.

1 Excerpts from Aruna D'Souza, *Imperfect Solidarities*. Berlin: Floating Opera Press, 2024, pp. 52-67 and 81-84, respectively.
2 Edouard Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997 (translation by Betsy Wing); see especially "For Opacity," pp. 189-193.
3 Glissant, *Poetics of Relation*, p. 190.
4 Glissant, *Poetics of Relation*, p. 193.
5 Edouard Glissant, *Un Monde en Relation*, dir. Manthia Diawara, French with English subtitles, 48 min., K'a Yéléma Productions, 2009.
6 Glissant, *Poetics of Relation*, pp. 122-123.
7 Gonzalez-Torres told this story many times; this quotation is taken from Theo Gordon, "Spit or Swallow? Orality in the Art of Felix Gonzalez-Torres," *Art History* 43, no. 4 (September 2020), p. 787.
8 The term "culture warrior" was claimed as a descriptor by right-wing participants in the culture wars in the last decade of the twentieth century, enough so that the Fox News commentator Bill O'Reilly used the term as the title of a 2006 book that outlined what he saw as his righteous fight against the "secular-progressive" agenda.
9 Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
10 Quoted in Robinson, *Hungry Listening*, p. 24.
11 Robinson, *Hungry Listening*, p. 25.
12 Glissant, *Poetics of Relation*, p. 123.

Aruna D'Souza

is a Canadian writer and art critic based in New York. She is the author of *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (2018) and *Imperfect Solidarities* (2024). She co-curated the retrospective *Lorraine O'Grady: Both/And* at the Brooklyn Museum in 2021, and edited *Lorraine O'Grady: Writing In Space, 1973–2019*. Her art criticism appears in *The New York Times*, where she is a regular contributor, and *4Columns*.



Hélène Amouzou, *Self-portrait Molenbeek*, 2009.

Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other

Mark Sealy

The distance between being framed and being present in this world has collapsed into a scopic digital black hole of uncharted and infinite meanings. The curatorial task always at hand is to be constantly vigilant of the work images do in culture and recognise that photography has become a hybrid transnational affair decentred from its Eurocentric and analogue origins. The bringing together of different, divergent or the in-between voices of photography for the 9th Triennial aims to function as an ensemble-like manoeuvre that provides space for opening the familiar and seeking out the unfamiliar in the body politic of cultural production concerning “rights and representation”.¹ The central curatorial pulse across this Triennial is to create a dialogic visual space that acknowledges the harmful impact of “ethical loneliness, the injustice of not being heard” or seen,² and to make space for images, both old and new, that collectively celebrate the power of equal recognition and the triumph of different and defiant voices. Across the varied field of photography, the focus will be on those who operate within the realm of unanchored and evolving meanings. We will pay homage to the hybrids and renegades of photography and the theorists who push against the pressures of convention through embracing epistemic uncertainties, challenging knowledge formations and offering makings that free the repressed and unseen aspects of humankind from the suffocating institutional fixities, locations and obsessions that desire knowledge and ways of being to be universal. As the critical theorist Homi Bhabha states in his 1994 work, *The Location of Culture*:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood (...) that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.³

For the 9th Triennial, the many unhistories of the world are awakened and given value, space and meaning. In the more intimate improvised world, multiphonic voices are allowed, and knowledge, feelings and intuition merge with the rhythm of praxis, where those who promote the being, feeling and seeing in the world are gathered in recognition of diverse lived experiences. The artists presented here use the camera as a post-observational device, an intimate friend in which the macro- and micro-moments of the divine in life are bravely articulated. Within this methodology or fusion world, the sacred and spiritual ways of existing can be revered and revealed as a living presence, not as

fully knowable entities but as evolvable cultures or ever-present forces that aim to open new understandings across our collective condition. New formations within photographic cultures from emergent and diasporic voices serve to ignite thought processes that expose the gaps in, and breaks with, the old colonising, conservative systems of control, thus building a visual paradigm through which enables the transgressive souls of humanity (the silenced ones) to thrive as an infinite and inseparable part of our connected reality, allowing space for concepts that build on what Audre Lorde describes as a “broadening of the joining”.⁴

In the quest for a more just, connected and equitable world, 1948 was a landmark historical year in which the Old-World order and the New-World desires clashed. It was the year when possible new horizons concerning individual freedoms were championed and old political and cultural hegemonic systems of control were threatened. It was the year the United Nations General Assembly adopted the Universal Declaration of Human Rights, the year Joseph Stalin implemented the Berlin Blockade and President Truman approved the Marshall Plan (the refinancing of Europe). It was the year in which the state of Israel was internationally recognised and the year in which South Africa formally adopted its horrendous apartheid regime.

Creatively, 1948 marked the recording of the now iconic song *Nature Boy* as a massive breakthrough hit for the African American jazz singer and pianist Nat King Cole. The song, as performed by Cole, represents a form of resistance aesthetic in both words and music. It functions as a sonic, soothing, radical crossover poetic moment at work on its audience who at the time of its making received the song’s message against the backdrop of a politically polarised and contested racialising world. The song’s captivating message of ethical love offered a seductive respite of harmonic charm against the fears and hostilities forged by imperial legacies and the emerging new theatres of Cold War politics. These seismic shifts in international relationships, the making of the Cold War and the emergence of anti-imperialist forces across the colonised world created the conditions for new global insecurities that were blind to the potential of the new world imaginaries which championed human rights and independence above the old empires or sovereign states of interests. The consequences of these imperial myopias have a contemporaneous impact on our present as a dark hauntology.

Historically, and within the immediate context of post-Second World War geopolitical tensions, mass movements of people and contested social formations, Cole’s rendition of *Nature Boy* can be read as a rare and significant moment of cultural and philosophical fusion in which we see an African American artist and a proto-hippie philosopher, through proximity and cultural exchange, form an unlikely alliance in the shape of a collaborative praxis of cultural outsiders that, when

joined through jazz, performance and poetry, captures the imagination of a segregated and polarised public. The popularity of *Nature Boy* cemented Cole as an international star. The song’s composer preferred to be known as eden ahbez, spelt with no capital letters; he rejected his original family-given name, George Alexander Aberle. He was influenced by the philosophies of *Lebensreform* [“life reform”] and today is a celebrated figure across the spectrum of hippie consciousness and those who champion alternative, environmentally friendly or symbiotic ways of living, which bring the mind, body and soul into harmony with the environment and nature. At the heart of ahbez’s thought was a challenge to and a rejection of the aggressive mechanisation and commercial forces at work on the human subject across the world. ahbez and Cole’s uncanny creative collaboration can therefore be read in our present as a form of transgressive poetics that calls into being a dynamic potent force which generates new formations and cultural turns and works against the growth of aggressive industrialisation. This small act of creative defiance and alliance offers its audience new conjunctures and ethical possibilities that push through and against hostile Western modernities and political orthodoxies which operate negatively on the human and environmental condition, both back in 1948, and in our present and futures.

Nature Boy, when read in the context of its political time, can therefore be understood as a non-conformist, hybrid, futuristic and reconciliatory episode of hope within the history of “Western” popular culture, where alliances and new solidarities fuse to become both local and global signifiers of change, acceptance, tolerance and kindness. The song, as delivered through the melodic voice of Nat King Cole, opens space for humanity’s beautiful and poetic capacity to engage beyond race, space or national ideologies. At the time of its release, the song provided a message of solace, a form of sonic embrace during a period of global political upheaval. The song’s lyrical magic has resonated across cultural spaces, social divides and different temporalities for decades. It acts in the present as a message of humanistic hope declaring that love, when understood as a fundamental condition of human existence, will conquer all. The American theorist Gloria Jean Watkins, better known by her pen name bell hooks, would echo the message laid bare in *Nature Boy* more than fifty years later when she suggested that we rethink what it means to live with and through a politics of ethical love, and that to heal the wounds of historical cruelty and neglect, we have “to open our hearts more fully to love’s power and grace, we must dare to acknowledge how little we know of love in both theory and practice”.⁵ In her now bestselling work *All About Love*, hooks reminds us that,

an individual does not have to be a believer in a religion to embrace the idea that there is an animating principle in the self – a life force (some of us call it soul) that when nurtured enhances our capacity to be more fully self-actualized and able to engage in communion with the world around us.⁶

In thinking critically about the work that photographs may do, as moments of intimate embrace rather than moments of intimate terror, then photography’s liberatory future may lie radically and consciously in working towards acts of cultural reparation and repair in direct contrast and against the veins of photography’s violent history, its old ontological order. We now understand that most of the world’s images have been generated through systems of oppression. However, the ongoing challenge

is to embrace photography’s powerful ability to function as a form of communion. “To begin by always thinking of love as an action rather than a feeling is one way in which anyone using the word [or images] in this manner automatically assumes accountability and responsibility.”⁷

If we dare to take a philosophical leap of faith across disciplines and cultures and turn away from binary scholarly thinking that generates essentialising and divisive epistemes, then the type of lyrical, textual, nuanced sonic poetic work produced by ahbez and Cole allows us to call forth the humanistic and ethical values of Emmanuel Lévinas, especially his essays produced in France during the 1960s and early 1970s – “Signification and Sense”, “Humanism and Anarchy” and “Without Identity” – which he brought together in a volume titled *Humanism of the Other*. Here Levinas states,

It is obvious that in this whole conception expression defines culture, culture is art and art or the celebration of being is the original essence of embodiment. Language as expression is above all the creative language of poetry. So art is not the lovely madness of a man who takes it in his head to make beauty. Culture and artistic creation are part of the ontological order itself. They are ontological par excellence; they make it possible to comprehend being. So it is no accident that the exaltation of culture and cultures, the exaltation of the artistic aspect of culture, guides contemporary spiritual life and that, beyond the specialised labour of scientific research, museums, and theatres like temples in the past make possible communion with being and that poetry passes as prayer.⁸

Through these texts, according to Professor Richard A. Cohen, “Levinas does not underestimate the difficulty of reconciling oneself with another. The humanity of the human, Levinas argues, is not discoverable through mathematics, rational metaphysics, or introspection. Rather, it is found in the recognition that the suffering and mortality of others are the obligations and morality of the self.”⁹

With a renewed optimism of the eye and the soul we might declare that, through a democratisation of photography, its access and multi points of circulation, we may be getting closer to the ground zero of the impact of photography itself. As we move closer to a deeper understanding of its core and its explosive essentialising elements at work upon us, we can embrace its capacity for greater and condensed language. We are what we feel and see. The destruction of photography’s epistemic tradition is now fully a work in progress. Its truth has become deniable, its magic exposed, but as with language, photography itself has many becomings and infinite possibilities. We evidence and discourse photography’s life as we both bury it and resurrect it simultaneously.

Cultural distance through photography fails us; in fear, images isolate us. Modernity’s speed distorts and pulls at truth’s meaning. The resultant outcomes work to build polarising or homogenising worlds of us (the loved ones) and them (the hated ones). In bridging social and cultural divides, and in aiming to break down the politics of us and them and being open to the cura-sational¹⁰ drivers of photography, the works presented at the 9th Triennial represent an offering of radical care, a symbolic collective gesture, in which to take from and reflect on the slowness and intimacy of photography’s “nature”. This provides us with an opportunity to call forth the power of photography as an idea of infinite communion, that can be harnessed in multiple

directions bending back and forth across our being, and applied as a source for future thinking which places responsibility for each “Other” as being central to an understanding and belief in the infinite possibility and strength of human kindness.

Throughout the 9th Triennial, the photographic practices brought into focus will work to open space for enquiries into how the self and its obligation to the Other is made manifest or tangible in the world. Significant bodies of photographic work will be deployed to protect and project the face of the Other to a place of being and recognition in our world. The projects will invite the audience to conceive of life beyond empathy, beyond care, beyond memory and into identity. The Triennial draws inspiration from the fusing of ahbez, Cole, Levinas, hooks and many others who have challenged the disavowal and denial of history’s making. We are invited to be alive to a politics of photography as a form of honesty and embodiment, as opposed to observation and objectification, and to fulfil our potential to embrace difference. We aim to build curatorially on the proposition that it is culturally and politically urgent to foster new aesthetic and visual fields of perception which stem the tide of past photographic ontologies that have represented the “Othered” body as the flotsam and jetsam of modernity.

The critical task, or cultural wager, is to share diverse perspectives through the lens of framing individual personal and political struggles for freedom. Photography here will be considered as a radical improviser. The core objective of the 9th Triennial is to take the audience on a journey of feeling the work photographs can do and to generate a sense of open enquiry when presented with images that destabilise and critique the totalising frames of photography’s past. With catastrophe and fear ever-present in contemporary minds, we might now evoke the work of celebrated scholars such as Edward Said, who reminds us that

The secular world is the world of history as made by human beings. Human agency is subject to investigation and analysis, which it is the mission of understanding to apprehend, criticize, influence, and judge. Above all, critical thought does not submit to state power or to commands to join in the ranks marching against one or another approved enemy. Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together in far more interesting ways than any abridged or inauthentic mode of understanding can allow.¹¹

1 Mark Sealy, *Photography: Race, Rights and Representation*. London: Lawrence & Wishart, 2022, p. 1.
2 Jill Stauffer, *Ethical Loneliness: The Injustice of Not Being Heard*. New York: Columbia University Press, 2018, p. 9.
3 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994, p. 2.
4 Audrey Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Santa Cruz (CA): Crossing Press, 2007, p. 11.
5 bell hooks, *All about Love: New Visions*. New York: William Morrow, 2001, p. xxix.
6 bell hooks, *All about Love: New Visions*, p. 13.
7 bell hooks, *All about Love: New Visions*, p. 13.
8 Emmanuel Lévinas, *Humanism of the Other* (trans. Nidra Poller, introduction by Richard A. Cohen). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006, p. 17.
9 Richard A. Cohen in Emmanuel Lévinas, *Humanism of the Other*, back cover.
10 “Cura-sational” refers to a dialogic curatorial aspect of bringing exhibitions into the public realm. A reference to who is in the conversation not just about the presentation of artworks, but engaging perhaps in an ongoing conversation with the artists, audiences, subjects and the different socio-political context in which an art maybe encountered.
11 Edward Said, “Preface”, *Orientalism* (1978). London: Penguin Books, 2003, pp. xvii–xviii.

Mark Sealy

is the artistic director of the 9th Triennial of Photography Hamburg 2026. The London-based curator and author has dedicated his career to questions of decolonisation, representation and cultural violence in photography. As director of Autograph ABP (Association of Black Photographers), he has been curating international exhibitions, initiating residency programmes and publishing groundbreaking publications since 1991. He has published the books *Decolonising the Camera: Photography in Racial Times* (2019), *Photography: Race, Rights and Representation* (2022) and *A Lens on Liberation: Photography as Resistance* (2025). Mark Sealy holds a PhD in Photography and Cultural Violence from Durham University and is Professor of Rights and Representation at the London College of Communication, University of the Arts London.



Rotimi Fani-Kayode, *Nothing to Lose XII (Bodies of Experience)*, 1989.
Courtesy of Autograph ABP.

Programme

9th Triennial of Photography

Hamburg 2026

Alliance Infinity Love

The 9th Triennial of Photography Hamburg 2026 will take place from June 5 to September 22, 2026, under the artistic direction of Mark Sealy.

The 9th edition of the festival celebrates the creative potential embodied by the concepts of alliance, infinity, and love, while calling for responsibility towards the Other. It seeks to amplify a broad spectrum of photographic voices – established and emerging, prominent and overlooked – that challenge dominant narratives, reclaim forgotten perspectives, and foster dialogue across social and cultural divides. According to Mark Sealy, photography is not considered a neutral device for recording reality but is instead understood as an “intimate companion”: a medium for sharing the sacred, the vulnerable, and the deeply human.

Whilst acknowledging that photography has long been entangled with systems of control and oppression – shaping how people, histories, and cultures are seen and categorised – the festival seeks to honour its potential to evoke emotion, question norms, and reveal what has previously remained unseen. In this sense, the photographic image becomes a site of communion and critical reflection.

In the summer of 2026, eleven exhibitions will be presented at eight renowned partner museums and exhibition venues across Hamburg. The institutions involved in this edition are the Deichtorhallen Hamburg – including the Hall for Contemporary Art, the PHOXXI Temporary House of Photography, the F.C. Gundlach Collection, and the Falckenberg Collection; the Bucerius Kunst Forum; the Hamburger Kunsthalle; the Kunsthaus Hamburg; the Kunstverein in Hamburg; the MARKK – Museum am Rothenbaum. World Cultures and Art; the Museum der Arbeit; and the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

In the Face of the Other

The 9th Triennial begins with the International Symposium in Hamburg on November 7 and 8, 2025. Guided by the Triennial's key concepts of Alliance, Infinity, and Love, the aim of the symposium is to open up spaces for discourse and creative imagining on the role of photography with respect to human rights, cultural dialogues, difference, and other forms of recognition. The symposium has been organised in cooperation with the European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) and the Tanztriennale 2026.

From June 4 to 14, 2026, the Opening Days will see the various exhibitions and venues across the city begin to welcome visitors. The festival aims to create a space for reflection and dialogue – between artists, theorists, activists, and a broad, diverse audience. In addition, the programme will be further enriched through close collaborations with a number of programme partners, including the Tanztriennale 2026, the European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR), the Kurzfilm Festival Hamburg, and the City Curator of Hamburg.

Extending beyond the festival's institutional framework, the Triennial Expanded programme seeks to increase the visibility of Hamburg's independent photo and art scene. The programme aims to bring together regional and international perspectives to generate new artistic connections. Artists, photographers, collectives, galleries, and project spaces from Hamburg have been invited to respond to the 9th Triennial's thematic focus. A selection of projects will be presented as part of the official festival programme.

2026.phototriennale.de



Mao Ishikawa, *Red Flower (Akabanaa): The Women of Okinawa*, 1975–1977. Courtesy of Poetic Scape.



Joke Reichel, *Bergsteigerglück*, Berlin, 2024.



Abdulhamid Kircher, *Untitled*, 2016. Courtesy of von Galerie carlier | gebauer.



Martha Rosler, *Patio View*, from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, c. 1967–1972. Photo: Egbert Haneke.



F.C. Gundlach, *Candy Tannev and Elfi Wildfeuer, Chefredakteur Curt Waldenburger ("Film und Frau") und sein Fahrer assistieren*, Hamburg, 1954.



Jo Ractliffe, *SAM Missile Bunkers*, Cuban Base, Namibe, from the series *As Terras do Fim do Mundo*, 2010.

Deichtorhallen Hamburg
Halle für aktuelle Kunst
5.6. – 22.9.2026

Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other

Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other is conceived as a curatorial act of generosity that invites us to move beyond the parameters of our own conformity and into the realm of acceptance and tolerance of the unknown or undecipherable in life. The exhibition aims to be an invitation to reflect on the intimacy of photography's "nature", championing a time when we can consider the infinite possibilities of human kindness and harness love as a source of power, both politically, culturally, and familial. Through the gathering of artists, scholars and activists such as Mónica de Miranda, Rotimi Fani-Kayode, Sandra Brewster and Mao Ishikawa, we may enter into domains of representation, old and new, that provide reflective space in which to recognise different ways of being and to imagine new alliances, with hope as a critical friend, signposting personal and political destinations that assist us in breaking down the unconscious or inherited fears and taboos concerning difference. Ultimately, through this constellation of photographic voices, we aim to resist forms of observational hostility and work towards creating the conditions in which we may see beyond the stranger, beyond borders, and beyond hierarchies, embracing the inspirational and poetic thought that "The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return" (*Nature Boy*, written by eden ahbez and recorded by Nat King Cole in 1948). This exhibition is curated by Mark Sealy.

With works by Héléne Amouzou, Sandra Brewster, Jasmina Cibic, Mario Cravo Neto, Arlene Gottfried, Eikoh Hosoe and Yukio Mishima, Mao Ishikawa, Lee Jaffe, Sakir Khader, Rotimi Fani-Kayode and Alex Hirst, Randa Mirza, Mónica de Miranda, Tyler Mitchell, Naeem Mohaiemen, Ebony G. Patterson, Raphaela Rosella, Lindokuhle Sobekwa, Lee Shulman and Omar Victor Diop, Inuuteq Storch, Chuck Stewart, Matthew Thorne and Derik Lynch, Stephanie Syjuco, Nil Yalter, among others.

Deichtorhallen Hamburg
Halle für aktuelle Kunst
F.C. Gundlach Collection
5.6. – 22.9.2026

Cocktail Prolongé

This exhibition is centred around the diverse ways of depicting corporeality, with the body understood as a medium that can express a variety of roles, projections, desires, and fantasies. The objects from the F.C. Gundlach Collection presented here – collected from the mid-1970s onwards – are not only of great contemporary relevance in light of the way in which the queer community has reconfigured itself, but also provide a glimpse into an exciting yet simultaneously very intimate area of Gundlach's private collection – that which is concerned with the vulnerable, watchful, tamed and untamed, patient and restless body, as explored through the extremely diverse perspectives and motivations of the roughly **60 photographers** whose work is present.

This project has arisen against the backdrop of the collector's 100th birthday. From the end of the 1940s through to the mid-1980s, Gundlach's fashion photography played a very active role in shaping an especially prestigious and influential version of femininity in Germany – in particular through its publication in a great number of magazines, including *Film und Frau* and *Brigitte*. The exhibition's insights into his more private view, diverging from these norms, of the diverse ways in which photographers consciously and unconsciously depicted corporeality in a more critical fashion, in the process always reflecting social trends, not only helps expand our understanding of the breadth of his photographic interests, but also reveals the great pleasure he took in looking and in discovery – inclinations that he would never have been able to satisfy in his work as a professional fashion photographer.

With around 300 exhibits dated from between 1900 to the present day, the technical processes on display range from albumin and gelatine silver prints, cibachrome and chromogenic prints, and the platinum palladium process all the way through to digital photography. The exhibition will be accompanied by a richly illustrated catalogue featuring texts by Enno Kaufhold, Ulrich Pohlmann, Jana Haeckel, and Sabine Schnakenberg.

With works by Diane Arbus, Hans Bellmer, Erwin Blumenfeld, Katharina Bosse, Bill Brandt, Larry Clark, Jiri Georg Dokoupil, Greg Gorman, Fergus Greer, Jenny Holzer, Jürgen Klauke, Les Krims, Vera von Lehndorff, Robert Mapplethorpe, Kembra Pfahler, Jimmy de Sana, Cindy Sherman and Joel Peter Witkin, among others.

Deichtorhallen Hamburg
PHOXXI – Temporary House
of Photography
5.6. – 1.11.2026

Abdulhamid Kircher, Rotting from Within

Abdulhamid Kircher, who grew up between Berlin and New York, seeks within analogue photography possibilities of reconciliation and intimate encounter, while documenting the effects of patriarchal violence within his closest circles. His spatial photographic installation *Rotting from Within* can be seen as a fragmented family album – an inquiry into the ambivalent relationship to his paternal lineage. Like a living archive, his works give form to the ceaseless effort to understand kinship, to tend to its wounds, and to reach their core. Amidst these charged and conflicted entanglements, the photographic image becomes a place of refuge, emphasizing the distance between photographer, event, and representation.

With its focus on photochemical experimentation and the emotional frequencies of analogue color photography, the exhibition brings Abdulhamid Kircher in dialogue with other artists whose work transforms the darkroom from a site of grief and closeness into a laboratory of emotional transformation. In this context, PHOXXI itself becomes a darkroom – a space of photographic experimentation and exchange.

Deichtorhallen Hamburg
Sammlung Falckenberg
5.6. – 13.9.2026

Inner Mornings, or Forms of Counterculture

How can the evolution of contemporary art serve as a lens through which to understand the history of counterculture – a phenomenon that continues to influence artistic approaches today? This question serves as a guiding force behind the exhibition *Inner Mornings, or Forms of Counterculture*.

Through the interplay of three major collections – the Falckenberg Collection and the collections of the FRAC Pays de la Loire and the Musée d'arts de Nantes – the exhibition makes visible the ways in which artists develop resistant aesthetic strategies, open up alternative spaces, and blur the line between the mainstream and the margins of society.

The result is a fascinating dialogue that shows how counterculture is collected, conveyed, and understood in different contexts. What emerges is a multifaceted picture of art as a means of questioning social realities and opening up new perspectives.

Drawing on Thoreau, Foucault, and Guattari, the exhibition understands counterculture as something active, discursive, and transformative. Across four thematic sections – "Claiming the multiplication of points of view and voices", "See, show, divert and denounce", "Rereading history, another story", and "Shock, shake, upset, move the lines" – the exhibition presents artists who rewrite historical narratives, challenge social power structures, and make visible artistic strategies of provocation and resistance.

The exhibition is developed in cooperation with the Centre Claude Cahun and the photography collections of the city of Nantes and the Regional Pays de la Loire Contemporary Art Fund.

With works by Halil Altındere, Maja Bajevic, John Baldessari, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Victor Burgin, Claude Cahun, Sophie Calle, Claire Chevrier, Jeremy Deller, VALIE EXPORT, Fischli & Weiss, Joan Fontcuberta, Aikaterini Gegislian, Thomas Hirschhorn, Astrid Klein, Walid Raad, Sophie Riestelhueber, Martha Rosler, Wolfgang Tillmans, among others.

Bucerius Kunst Forum
8.5. – 16.8.2026

F.C. Gundlach You'll Never Watch Alone

This exhibition, developed in cooperation with the Stiftung F.C. Gundlach, is dedicated to the multifaceted work of F.C. Gundlach (1926–2021) – photographer, networker, collector, and patron, presenting his iconic fashion photographs alongside previously unpublished works as well as pieces by his peers, role models, and successors.

Renowned for his pioneering fashion photography, Gundlach shaped the visual language of German fashion magazines for decades. His works engaged with questions of gender, identity, and social roles, establishing him as a central figure within cultural networks spanning Paris, New York, Rio de Janeiro, and Hamburg. For Gundlach, photography was never an isolated practice, but instead one always grounded in exchange with others – a principle that also defined his activities as a collector, gallerist, and mentor to emerging talents.

The exhibition highlights these networks, showing how Gundlach's openness and spirit of experimentation set aesthetic standards while simultaneously responding to broader social currents. It opens up new perspectives on his oeuvre by illuminating defining moments in his career without being overly retrospective in character. Alongside his celebrated and now-iconic photographs, visitors will encounter experimental works and new discoveries. His photography is set in dialogue with numerous works from his collection – from Edward Steichen and Richard Avedon to Nan Goldin – which collectively underscore the richness of his artistic path as shaped by reciprocal influences between individuals and society.

Marking what would have been his 100th birthday, this is the first major exhibition devoted to Gundlach since his passing in 2021 and situates his impact on the visual culture of his time in a broader context in which photography exists as artform, technical medium and cultural asset, making clear how strongly his visions have shaped photographic culture to this day.

With works by F.C. Gundlach, Richard Avedon, Erwin Blumenfeld, Robert Frank, Nan Goldin, David Hockney, William Klein, Roy Lichtenstein, Martin Munkácsi, Irving Penn, Regina Relang, Edward Steichen, Otto Steinert, Rosemarie Trockel and Wim Wenders, among others.

Hamburger Kunsthalle
5.6. – 4.10.2026

BUT I WORLD I SEE YOU*

*Rémy Zaugg

This exhibition's opening section seeks to decipher (sepulchral) landscapes imbued with historical memories and informed by personal experience, myth, and ideology, and to examine how significance affects the images' overall latent meanings. Images on display include Henry Fox Talbot's *The Haystack* (1844), which also features a leaning ladder; Henri Becquerel's scientific images *Phosphorescences invisibles* and *Beta Ray*; an image of a ladder and a sentry blown up and imprinted on a wall by the flash of the atomic bomb dropped on Hiroshima; Hiromi Tsuchida's *Camphor Tree 700 Meters from the Epicentre*; On Kawara's *Thanatophanies*; Santu Mofokeng's traumatised and polluted landscapes in which human and geographical bodies are forced to undergo a gradual metamorphosis; and Jo Ractliffe's depictions of Angola's landscapes and leftovers in *Terreno Ocupado* and *As Terras do Fim do Mundo*.

The haystack – a campaign recitative – reveals the very regime of appearance of objects whose vertigo Duchamp's ready-mades will accomplish, for there is a kinship between ready-mades and photography that is both obvious and obfuscated. The exhibition's second section explores how artists such as Marcel Duchamp, Alfred Stieglitz, Richard Hamilton, Marcel Broodthaers, Witkacy, Gustav Metzger, Dieter Roth, Tacita Dean, Sherrie Levine, Emilio Prini, Fischli & Weiss, Aglaia Konrad, and Saher Shah use drop shadows, optical devices, and photographic appropriation to record the states of forms and serve as a matrix, a constitutive vehicle for the organization of ideas, for an ecology of attention.

The exhibition's third and closing section concentrates on protocols, image treatment, and the production of objects of historical and poetic evocation – or how artists investigate and translate constitutive gestures, photographic or archaeological material, and artefacts within their own practice – that establish new relationships with memory, intimacy, and the archive. By tracing, activating, and entwining sources, these artists question the status of the image and "reinterpret what art does or what makes art" (Jacques Rancière). Through offering embodied and emotional experiences where aesthetics and politics are inseparable, their artworks make visible the interplay between colonial histories and the present day, labor and traditions, and documents and the imagination. This section features the work of artists such as Tina Modotti, Bahman Jalali, Hannah Darabi, Akram Zaatari, Sigmar Polke, Karimah Ashadu, Mario Garcia Torres, Yeh Shih-Chiang and Yeh Wei-Li, Saädane Afif, Rosa Barba, and Khadija Saye.

For this exhibition, curated by Dr. Corinne Diserens with Leona Marie Ahrens as assistant curator, Hamburger Kunsthalle is collaborating with the Kampnagel International Summer Festival 2026 on a presentation of Nan Goldin's slideshow from the museum's collection and a series of performances.



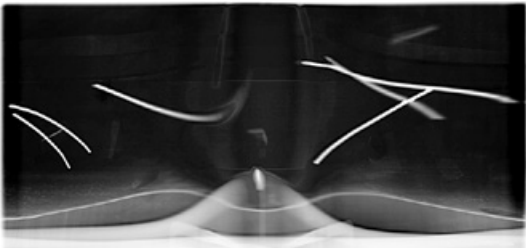
Melike Kara, *Emine's Garden*, 2023.
Photo: Kunst Halle Sankt Gallen / E. Sommer.
Courtesy of Galerie Jan Kaps.

Kunsthaus Hamburg
5.6. – 16.8.2026

Melike Kara,
Whispers

In this solo exhibition, Melike Kara grapples with questions of identity, memory, and transformation. The exhibition's origins lie in the artist's intensive engagement with her Kurdish heritage, which in recent years she has researched, archived, and explored through her art practice. One of the exhibition's aims is to visually convey the beauty of Kurdish traditions – a beauty that persists despite pain and persecution. The installation developed specially for the Kunsthaus Hamburg marks a shift in Kara's output: instead of embodying identity, she questions how it can be integrated – or perhaps even dismantled. What remains when the stories we tell ourselves about origin and belonging retreat into the background? What quality of awareness becomes possible when we are able to encounter each other beyond the bounds of cultural attribution?

At Kunsthaus Hamburg, Kara translates her personal engagement with these issues into a large-scale installation. Visitors enter a garden in which the past, impermanence, and the opportunity to start afresh all intermingle. A photographic archive is burnt to ash and integrated into the installation. Paintings are incorporated into the floor and the walls and the space is strewn with images made with coffee grounds. In some places, plants can be found growing. Water streams from the walls, flows over paintings, and collects in pools or small puddles – sometimes clear, sometimes cloudy. Thus emerges a fragile, living landscape, one that simultaneously tells a story of loss and of the possibility of a new beginning. Amidst fire and water, remembrance and dissolution, Kara invites visitors to question their own conceptions of identity – and to seek out the shared experiences that transcend cultural specificity. In the process, the installation creates a space that not only speaks of individual memory, but also asks what forms of togetherness become possible when identity is understood as something in motion – towards an open experience of presence.



Nina Porter, *Inside Winter* '35, 2025.

Kunstverein in Hamburg
5.6. – 9.8.2026

Nina Porter

This exhibition will mark the first institutional solo exhibition of the UK artist Nina Porter. The presentation, to be held in the downstairs gallery of the Kunstverein in Hamburg, will comprise new works commissioned by the Kunstverein on occasion of the 9th Triennial of Photography Hamburg 2026.

In Porter's recent work there is a sense that the dynamic between camera, subject, and image have been inverted, or altogether reconstituted. Emphasis is diffused throughout their network, existing in the spaces between sculptures we might call "cameras", and images we might recognise as "photographic". One medium leans upon the other to find its form. The material evidence of the practice behaves more like feedback, or diagram, or as elements of an exchange through which a channel to access a far-flung future may emerge, or signal to a space that otherwise remains outside the visual. The exhibition is curated by Sarah Messerschmidt.



Karneval in Laredo: Domitilia mit bemaltem Gesicht, Laredo (North Peru), 1896. Photo: Hans. H. Brüning.

MARKK – Museum am Rothenbaum.
Kulturen und Künste der Welt
5.6. – 31.12.2026

Resonating Images
from Peru

Why do historical photographs and sound recordings from a past shaped by colonialism still matter today? Who finds meaning in them – and why or to what end?

This collaborative exhibition – conceived in partnership with Dr. Gisela Cánepa-Koch (PUCP, Peru) and Dr. Walther Maradiegue (Universität Bonn) – shows how the unique photographs and music recordings of German engineer and amateur researcher Hans Heinrich Brüning continue to resonate in Peru and beyond, and how they are being reinterpreted in various ways by local communities and contemporary artists in Northern Peru.

Hans H. Brüning (1848–1928) lived and worked as an engineer in the Lambayeque region for fifty years and developed a passionate interest in its cultural history, which had previously been little researched. His photographs in the MARKK collection – ranging from intimate portraits and group scenes to more distant, documentary images – paint an impressive picture of the life and culture of the local people at that time. Today, these photographs are more than just historical documents – they are part of a revitalized local identity and function as living archives. Artists, researchers, and local communities are creatively engaging with the ambiguity, materiality, and colonial legacy of these collections, connecting the past with contemporary questions of identity and collective memory. This also encourages reflection on the role of digital media – on how the online appropriation of historical photos and music by local actors can act as a democratic force that has an influence beyond the realm of institutions.

As a result, these processes of cultural reappropriation transcend the boundaries of the museum archive and at the same time provide impetus for a collaborative reassessment of historical collections. They show how ongoing engagement with a colonially shaped archive creates new social relationships and resonates across generations and geographical boundaries.



Franki Raffles, "Bond 9 Bottling Plant," Leith, Edinburgh, 1987–1988 (from the series *To Let You Understand*).
Courtesy of University of St Andrews Library and Edinburgh Napier University.

Museum der Arbeit
5.6. – 6.9.2026

Franki Raffles:
Photography, Activism,
Campaign Works

Franki Raffles (1955–1994) was a feminist, activist, and social documentary photographer whose work focused on the realities of women's lives. Her photographic series – often accompanied by quotes and interviews – centre on the working conditions and everyday working lives of women in Scotland, the Soviet Union (Russia, Georgia, and Ukraine), China, Zimbabwe, the Caribbean, Israel, and Palestine.

Originally curated by Sarah Munro, Emma Dean, and Rose McCurray at the Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (UK), this exhibition marks Raffles' first presentation to a German audience. The Museum der Arbeit is delighted to be the venue for this first showing – not only because of the common interest in the subject of work, but also because of the ongoing relevance of Raffles' themes: gender equality, social inequality, gender-specific and sexualised violence, activism, and global solidarity.

Raffles aimed for her work to be shown in locations that were as accessible as possible. The people featured in her photographs should have access to the spaces where they were exhibited. The Museum der Arbeit is also committed to this ethos – with the goal of introducing Franki Raffles and her work to as many people as possible in the summer of 2026.



Sara Sallam, *They Placed the Tiles Afterwards*, 2021 – today.
Installation view Egyptian Museum, Cairo.

MK&G – Museum für Kunst
und Gewerbe
5.6.2026 – 10.1.2027

Sara Sallam – Care:
Reconsidering Photography

Looking back, how are we to interrogate the violent practices of the colonial era today? How can wounds be made visible – in order to start the process of healing? In her first exhibition in Germany, the young Egyptian artist Sara Sallam – who lives in the Netherlands – addresses these questions in new works developed especially for the MK&G Hamburg, exploring the museum's archaeological and photographic collection and its colonial legacy across three sections: "On Mourning", "On Expulsion", and "On Resistance".

Sallam's research-based practice includes photography, video, text, archival interventions, and artist's books. In her multimedia installations and publications, she often develops counter-narratives to the historical accounts put forward by colonial contexts. For the work *Suturing Wounds* (an ongoing series launched in 2024), for example, the artist has compiled Coptic textiles from the MK&G's collection of antiquities into a hand-sewn tunic, which she then models in photographic self-portraits. Here, the act of excavating and fragmenting artefacts is countered by the activities of assembling and sewing – a gesture of resistance that is at the same time a healing ritual with which Sallam commemorates her unknown ancestors.

This exhibition is framed in the *Reconsidering Photography* series within the Photography and New Media Collection at the MK&G, which seeks to critically examine gaps in the museum's holdings by means of contemporary artistic interventions. The museum's long-term aim is to expand and diversify the collection with works by photographers with a migrant background.

Triennale der Photographie Hamburg

Die Triennale der Photographie Hamburg ist ein international renommiertes Fotografiefestival, das alle drei Jahre in Zusammenarbeit mit Museen, Ausstellungenshäusern und Kulturinstitutionen der Stadt stattfindet. 1999 vom deutschen Sammler und Fotografen F.C. Gundlach ins Leben gerufen, hat sich das Festival zu einem der bedeutendsten Fotografie-Events Deutschlands entwickelt. Jede Ausgabe beleuchtet aktuelle Trends der Fotografie und vereint ein breites Spektrum an Ausstellungen unter einem gemeinsamen thematischen Rahmen. Die Ausstellungen beschäftigen sich mit drängenden zeitgenössischen Themen und werden von einem vielfältigen Rahmenprogramm begleitet, das internationale und interdisziplinäre Symposien, Künstler*innengespräche, Podiumsdiskussionen, Vorträge und Portfoliobesprechungen umfasst. Seit 2014 wird die Triennale der Photographie Hamburg von der Deichtorhallen Hamburg GmbH veranstaltet.

Triennial of Photography Hamburg

The Triennial of Photography Hamburg is an internationally acclaimed photography festival held every three years in collaboration with the city's major museums, exhibition venues, and cultural institutions. Initiated in 1999 by German collector and photographer F.C. Gundlach, the festival has evolved into one of Germany's most significant photography events. Each edition highlights current trends in photography and unites a wide range of exhibitions under a shared thematic framework. The exhibitions engage with pressing contemporary issues and are accompanied by a wide supporting programme that includes international and interdisciplinary symposia, artist talks, panel discussions, lectures, and portfolio reviews. Since 2014, the Triennial of Photography Hamburg has been organised by Deichtorhallen Hamburg.

Deichtorhallen Hamburg

Intendant / General Director
Dirk Luckow

Kaufmännischer Direktor /
Chief Financial Officer
Bert Antonius Kaufmann

Triennale der Photographie Hamburg

Künstlerischer Leiter / Artistic Director
Mark Sealy

Projektleiterin / Project Director
Bettina Freimann

Kuratorin / Curator
Cale Garrido

Projektassistenz / Project Assistant
Evelyn Nossol

Digitale Kommunikation /
Digital Communication
Klara Felicitas Thiele

Publikationsmanagerin /
Publications Manager
Mela Dávila-Freire

Grafikdesign / Graphic Design
dipshop

Presse / Press
Christine Gückel-Daxer
Annette Schäfer
PR Netzwerk

IMPRESSUM / COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich des internationalen Symposiums *Alliance, Infinity, Love*, das am 7. und 8. November 2026 in Hamburg stattfindet. Es ist der erste Band einer Publikationsreihe, die im Juni 2026 zeitgleich mit der Eröffnung der 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026 veröffentlicht wird.

This publication appears on the occasion of the international symposium *Alliance, Infinity, Love* on November 7 and 8, 2026, in Hamburg. It is the first volume in a series of publications to be released in June 2026, coinciding with the opening of the 9th Triennial of Photography Hamburg 2026.

Published by / Veröffentlicht von
Deichtorhallen Hamburg
Deichtorstraße 1-2, 20095 Hamburg

Herausgegeben von / Edited by
Mela Dávila-Freire, Cale Garrido,
Mark Sealy

Übersetzung und Lektorat (Englisch) /
Translation and editing in English
Ryan Evers

Übersetzung und Lektorat (Deutsch) /
Translation and editing in German
Julia Diedrich

Grafikdesign / Graphic Design
Katharina Hetzeneder

Bildbearbeitung / Image Editing:
Xavier Tulleuda Nieto

Gesetzt / Set in
EK Baumer Grotesk, Larish Neue,
Sang Bleu Republic

Papier / Paper
Arena white smooth

Gedruckt bei / Printed by
LUC GmbH

© dieser Edition / of this edition,
Deichtorhallen Hamburg GmbH, 2025

© Wolfgang Kaleck und / and Mark Sealy,
BY-NC-ND 4.0 International



© Aruna D'Souza und / and Floating Opera
Press, Berlin, 2025

© der restlichen Texte, Deichtorhallen
Hamburg GmbH und deren Autor*innen /
of the remaining texts, Deichtorhallen
Hamburg GmbH and their authors, 2025

© der Bilder, die Künstler*innen und /
of the images, the artists and
Estate of Franki Raffles and Musée d'art
de Nantes (Claude Cahun), 2025

Einige Rechte vorbehalten /
Some rights reserved

Gedruckt in Deutschland /
Printed in Germany

ISBN: 978-3-912294-00-2

Hauptförderer / Main Sponsor

Freie und Hansestadt Hamburg,
Behörde für Kultur und Medien
Free and Hanseatic City of Hamburg,
Ministry of Culture and Media



Partner / Partner



Programme Partner





„Die 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026 möchte etwas Wesentliches hervorheben: Ein Bild ist nicht nur etwas, das wir betrachten – es ist etwas, das wir fühlen, bereitwillig annehmen, hinterfragen und mit dem wir arbeiten. Fotografien verleihen unserer Identität Ausdruck und spiegeln unsere kollektive Seele wider.

Aber Fotografien verlangen auch etwas von uns. Sie ziehen uns in Beziehungen hinein – zueinander, zu unserer Geschichte und zu der Zukunft, die wir schaffen möchten oder zu den Gemeinschaften, die wir uns vorstellen. Deshalb ist fotografische Arbeit von Bedeutung.“

— Mark Sealy

“The 9th Triennial of Photography Hamburg 2026 aims to highlight something essential: that an image isn’t just something we look at – it’s something we feel, embrace scrutinise, and work with. Photographs give voice to who we are and mirror our collective soul.

But photographs also ask things of us. They draw us into relationships – with each other, with our histories, and with the futures we hope to build or the communities we imagine into being. That’s why photographic work matters.”

— Mark Sealy