Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Bamako : full dress parade = Parade im Festgewand

Autor: Storr, Robert / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679857

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROBERT STORR

Bamako: Full Dress Parade

The setting is rudimentary and efficient. A mud-covered wall variously hung with white lace, a wrinkled monochrome drop cloth, a sheet of floral patterned cotton and another printed with bold arabesques. The lace has a knotted fringe along the border; the other fabrics bunch on the ground like descending stage curtains on their first bounce. Beneath them all is cleanly swept but crumbling earth, sometimes covered with straw mats or woven carpets. On hand are a single metal frame chair, of the kind one can still find in the Tuileries gardens or Parisian cafés, a massive box radio, and a small assortment of ties, shoes, hats, shirts, and pants.

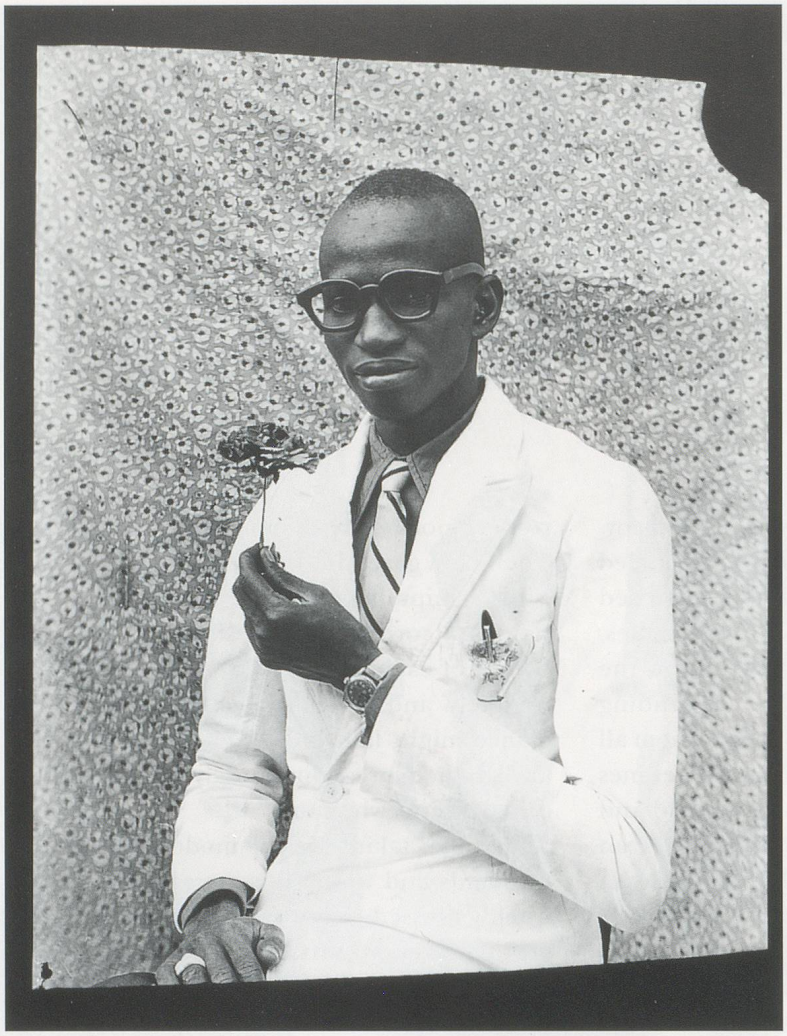
From 1949 until 1977 the denizens of Bamako, Mali trouped into view in the shallow space between the lens of the photographer Seydou Keïta and the exterior of his studio decorated by these few amenities. For the most part residents of the city's new quarter, famous for its public festivals and urban fashions, they represented the rising generation of a post-war and soon-to-be-post colonial Africa. Under Keïta's discreet but always revealing direction, they commemorated themselves and their time in a corpus of some three thousand images, rigorously frontal and sharply focussed.

Individually and collectively, their stock-still, often monumental bodies and distinctive, generally sober countenances confront us with a hypnotic directness that is neither defiant nor in any other respect noticeably responsive to the casual viewer. Theirs is a gaze into the mirror. To the extent that it is the semipublic mirror of the picture on the household wall or the family album, the sole preoccupation of each of the sitters is to present themselves uniquely and eternally as themselves to whatever glance might fall upon their image. "Once and for all," their expressions mutely tell us, one after the other, "this is who I am."

Families taking Keïta's modest stage ranged from husbands and wives with their children—the father usually dressed in his best Sunday suit—to extended groups gathered around a patriarch in robes. Couples generally reclined on floor coverings of one kind or another, the woman in front, the man behind her. In one instance this pose reads like an interrupted dalliance, a strange displacement of indoor intimacy to an outdoor setting, or literally, a case of putting one's private business on the street. In another, the awkwardness of the lovers' contact predicts a regulation marriage. In both examples, the woman in her forward position dominates the camera and so seemingly dominates her partner.

Keïta's portraits of individuals are, if anything, even more striking. A man in a white double-breasted jacket conspicuously ornamented by a fountain pen, pocket kerchief, natty tie, watch, ring, and stylishly heavy-framed glasses stares straight at us holding a flower upright between the thumb and forefinger of one hand. It is a look of uncanny gentleness. The sincerity of the romantic youth's gaze is uncompromised by the realization that the flower, culled from Keïta's stock of props, is artificial.

ROBERT STORR is an artist, writer, and curator in the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art in New York.



SEYDOU KEITA, Young man with a flower. André Magnin writes, "Does he perhaps belong to the Club La Fleur de Paris, whose theme song was familiar to every teenager in the fifties? The first verse goes like this: / Der junge Mann mit der Blume. André Magnin schreibt zu diesem Bild: «Gehört er etwa zum Club La fleur de Paris, dessen Erkennungslied jeder Jugendliche in den 50er Jahren kannte? Die erste Strophe lautete:

"C'EST UNE FLEUR DE PARIS
DU VIEUX PARIS QUI SOURIT
CAR C'EST LA FLEUR DU RETOUR
DU RETOUR DES BEAUX JOURS"
(It's a flower from Paris
From old Paris smiling
Because it's a flower of return
The return of beautiful days)

For the most part, the women are wrapped in boldly emblazoned dresses and headwraps, whose contrasting designs travel over their bodies like the shifting tempos of polyrhythmic dance. The willed lack of animation in their stylized postures emphasizes and, in turn, is emphasized by these explosively out-of-phase ornamentations, functioning like a constant bass-line drone, against which the decorations on their garments resonate percussively. As with its musical equivalent, in which the rhythms of contemporary Afro-Pop can readily be traced back to traditional drumming and song, this visual dynamic has its roots in the oldest of the Continent's aesthetic traditions, as exemplified by the monolithic but relatively naturalistic carvings of the human figure overrun by motifs based on ritual clothing, body-painting, and scarification.

Even when Keïta's subject is in repose—as in his great odalisque—the clash of her costume with foreground and background patterns has a similar syncopation. I use the word "odalisque" fully recognizing its fraught history. Still, it is impossible for eyes long familiar with Delcroix, Ingres, and especially, Matisse, not to see such archetypes in Keïta's picture—the significant difference, of course, being that we are not inside a harem of Nubian slaves but in the midst of a thriving sub-Saharan town and she is not there for us but for herself, or for whomever in her family commissioned the photograph.

These are not "orientalist" pictures, nor should they be coveted as specimens of an "exotic," albeit recent past. Taken by someone inside rather than outside the world he describes, they treat the clash and fusion of cultures matter-of-factly. Signs of co-

SEYDOU KEITA, Woman posing on settee. Her headwrap is tied "à la mode de Gaulle." Her forehead is marked with the scars of her clan and she is wearing a carnelian necklace / Frau in Pose auf einem Kanapee. Das Kopftuch trägt sie «à la mode de Gaulle», auffallend sind ihre Clan-Narben auf der Stirn und ihre Halskette aus Karneol.

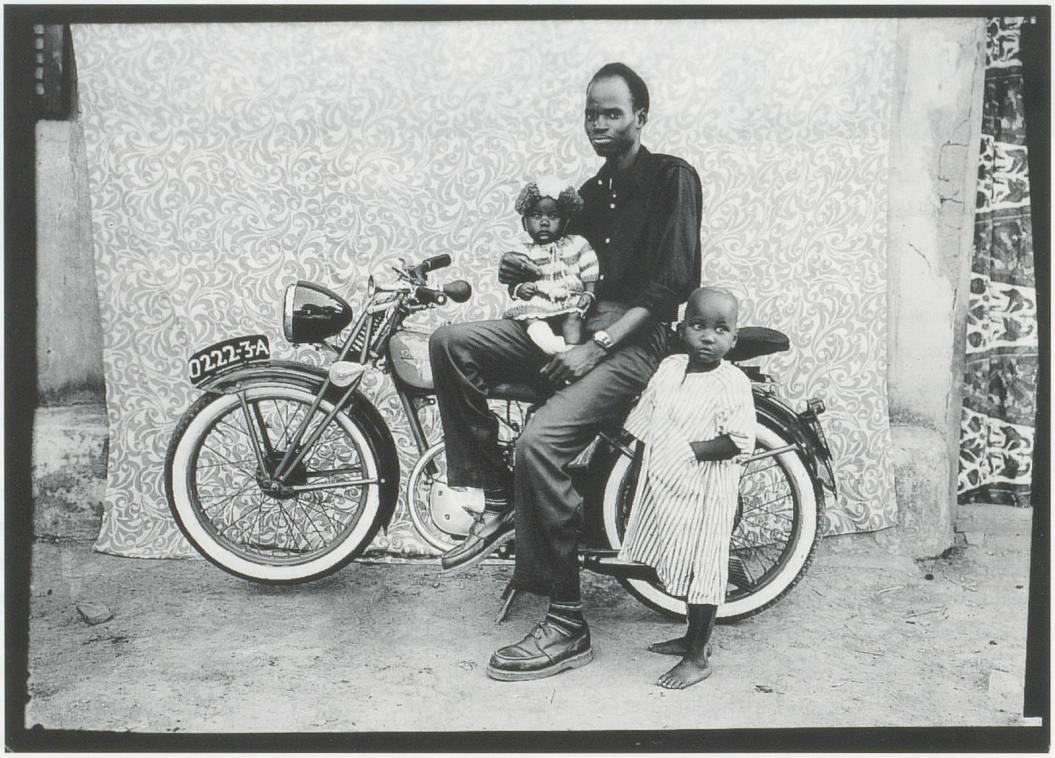
lonialism are everywhere in evidence. Keïta's café chair, lace, and radio are incidental physical traces of France's presence, and of industrial modernity's growing impact, as is a motorcycle made the centerpiece of one image by a proud father who sits on it flanked by his two children. Even the jaunty angle of a woman's headwrap tells a tale. This style was known as "la mode de Gaulle" in swank imitation of the angle at which the General wore his military kepi. If, with such subtle modifications, the women in these pictures are almost all in traditional garb, the men—excepting family elders, priests, and "griots," Africa's oral historians—sport European clothes. Some favor conservative two-piece outfits. Others, radiating a disciplined hipster's ease, appear jacketless with artfully rolled sleeves. And then there are the true urban sharpies, guys with flashy lapels and cocked, wide-brim hats, who affect the look of Eddie Constantine, the C-grade American actor who in the 1950s became France's model movie "tough-guy" and ended up the cult antihero of Jean-Luc Godard's *Alphaville.*

Shot through with such details, Keïta's images capture the subtle dynamics of a continent on the cusp of self-determination. What sociological or historical information we can extract from them—and there is much—is a consequence of Keïta's frank pictorial approach rather than a result of any documentary intention. For all their formal similarity to the work of August Sander, Keïta did not share Sander's Zolaesque mission to catalogue the social "types" of his place and time. Rendered with the utmost straightforwardness, the aim of Keïta's photographs was to record people as they saw or imagined them-

selves within the conventional frame he had devised for them, and it is the tension between the two—what they bring to the occasion and what the frame brings vividly to our attention—that seizes and holds the eye, be it the implacable expression of the grand odalisque, the intelligent sweetness of the man with the flower, the captivating dissimilarity of two women in matching dresses and headwraps, or the juxtaposition of the identical costumes and different faces of two women who share the same husband.

In recent years we have been taught not to put ourselves in the shoes of others. How could we? They occupy theirs and we our own. But looking at these photographs I cannot stop myself from comparing my own experience in front of the lens with theirs. In my world I am photographed constantly, and being instinctively camera-shy, the face reproduced is never in command of the situation. In the back of my mind is always the thought that perhaps one day I shall overcome my unease and that somehow spontaneously I will assert myself without obviously posing. The ceaseless clicking of snapshots encourages this delusion, while piling up embarassing proof that I am still at the mercy of a diffident vanity. The authority and grandeur which Keïta's subjects almost invariably possess derives from the contrary expectation that in all probability each person will have just one opportunity to fix their presence in this way. In the photographs that result we see men and women as they wished to be seen. But the revelatory things which have escaped their self-control—a glimmer of anxiety, a flaw or uncharacteristic flourish in their attire—do not escape Keïta, and are made more visible by the makeshift formality of his decor. In that modest enhancement of his sitter's self-portraiture lies Keïta's respectful and very considerable art.

For facts regarding Bamako style I have relied on the text and annotations of Youssouf Tata Cissé's book *Seydou Keïta*, Collection Photo Poche, Paris, 1995.



SEYDOU KEÏTA, Father with his two children and a Russian motorbike / Vater mit seinen zwei Kindern und einem Motorrad russischer Herkunft.

Seydou Keïta—African Photographer, edited and with a preface by André Magnin and commentary by Youssouf Tata Cissé, is forthcoming from Scalo Publishers in May 1997.

Bamako: Parade im Festgewand

ROBERT STORR

SEYDOU KEITA, Junger Mann mit Radio / Young man with a radio.

Der Schauplatz ist ebenso schlicht wie effektiv: eine lehmbeschichtete Wand, die wechselweise mit weisser Spitze, einem zerknitterten, unifarbenen Leintuch, einem Baumwollstoff mit Blumendessin oder knalligem Arabeskenmuster behängt ist. Das Spitzentuch ist unten mit geknüpften Fransen versehen, die anderen Stoffe bauschen sich auf dem Boden wie fallende Theatervorhänge beim ersten Bodenkontakt. Darunter ist der sauber gefegte, doch bröckelige Erdboden sichtbar, der mitunter mit Strohmatten oder Webteppichen belegt ist. Zum Inventar gehören ausserdem ein einzelner Metallstuhl, wie man ihn heute noch in den Tuilerien oder in manchen Pariser Cafés antrifft, ein wuchtiger Radioapparat und ein kleines Sortiment von Krawatten, Schuhen, Hüten, Hemden und Hosen.

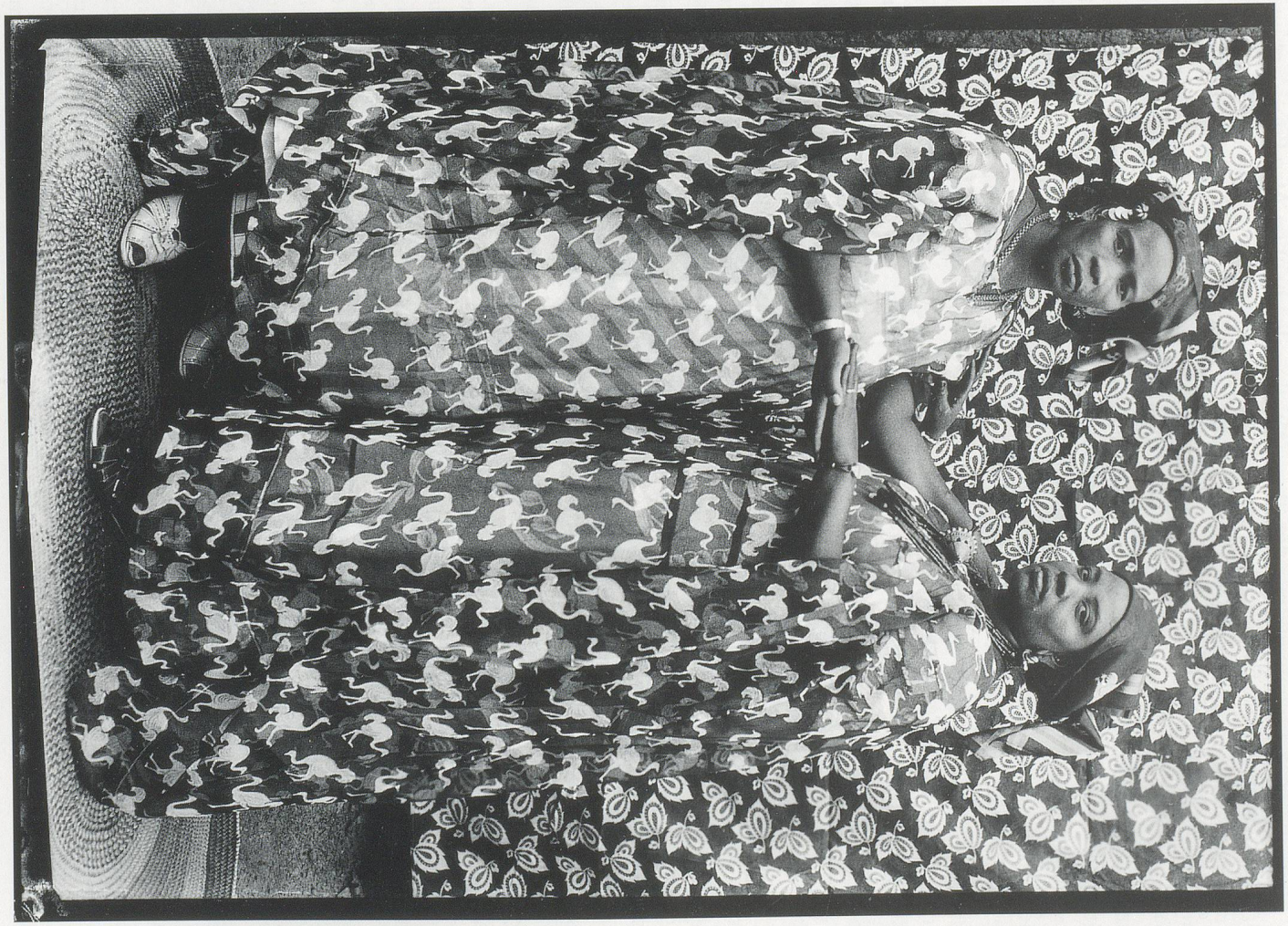
Von 1949 bis 1977 posierten die Bewohner von Bamako, Mali, zuhauf im eng begrenzten Raum zwischen der Linse des Photographen Seydou Keïta und der mit den erwähnten Requisiten dekorierten Aussenwand seines Ateliers. Die meisten kamen aus dem – für seine Volksfeste und urbanen Sitten berühmten – neuen Viertel der Stadt und verkörperten die aufstrebende Generation eines Nachkriegs-Afrika mitten im Prozess der Entkolonialisierung. Unter Keïtas diskreter, doch stets auch entlarvender Regie haben diese Menschen sich selbst und ihrer Zeit, in Form von rund dreitausend streng frontal ausgerichteten, gestochen scharfen Bildern, ein Andenken geschaffen.

Einzeln und als Ganzes konfrontieren uns ihre reglosen, oft monumentalen Gestalten und ihre unverwechselbaren, fast immer ernsten Gesichtszüge mit einer hypnotischen Direktheit, die dem flüchtigen Betrachter weder trotzt, noch sonst irgendeine Ver-

ROBERT STORR ist Künstler, Publizist und Kurator für Malerei und Skulptur im Museum of Modern Art in New York.

SEYDOU KEITA, «Modisch gekleidete» Männer aus den ersten Jahren von Malis Unabhängigkeit /
"Fashionably dressed" men from the early days of Mali's independence.

SEYDOU KEITA, Zwei Damen. Sie waren in den 50er Jahren die bedeutendsten, offiziell beauftragten Unterhalterinnen in Bamako. Noch heute werden sie konsultiert, angehört und verehrt / Two Women. They were the most important official entertainers of the fifties in Bamako. They are still consulted, heeded, and admired today.



bindung mit ihm aufnimmt. Ihr Blick ist ein Blick in den Spiegel. Da es sich dabei um den halböffentlichen Spiegel eines an der Wand hängenden oder ins Familienalbum geklebten Bildes handelt, ist jeder und jede darauf aus, sich den potentiellen Betrachtern einzig und dauerhaft als er bzw. sie selbst zu präsentieren. «Damit das ein für allemal klar ist», scheinen ihre stummen Mienen, eine wie die andere, zu sagen, «so bin ich.»

Unter den Familien, die Keïtas einfache Bühne betraten, sind sowohl Ehepaare mit ihren Kindern – der Vater gewöhnlich im Sonntagsstaat – als auch vielköpfige Sippen, die sich um einen festlich gewandeten Patriarchen scharen. Paare sind häufig in liegender Stellung auf irgendwelchen Matten oder Tüchern abgebildet, die Frau im Vordergrund, der Mann hinter ihr. In einem Fall mutet diese Pose an wie eine unterbrochene Tändelei, eine merkwürdige Verlagerung häuslicher Intimität an einen Ort im Freien, und erweckt so den Eindruck, als ob hier im wahrsten Sinne des Wortes eine persönliche Angelegenheit auf die Strasse getragen würde. Bei einem anderen Bild lässt die Unbeholfenheit der Berührung zwischen Mann und Frau auf eine Zwangsheirat schliessen. In beiden Fällen dominiert die Frau im Vordergrund die Kamera und damit anscheinend auch ihren Partner.

Keïtas Einzelporträts sind womöglich noch eindrucksvoller. Ein Mann im weissen Zweireiher, auffallend herausgeputzt mit Füllfederhalter, Einstecktuch, schicker Krawatte, Uhr, Ring und modischer Brille, hält in der einen Hand eine Blume aufrecht zwischen Daumen und Zeigefinger und schaut uns direkt ins Gesicht. Sein Blick ist von geradezu unheimlich anmutender Sanftheit. Die Aufrichtigkeit, die aus den Augen dieses romantischen jungen Mannes spricht, erleidet dabei durch die Feststellung, dass die Blume künstlich ist und aus Keïtas Requisitenfundus stammt, keinerlei Abbruch.

Die Frauen tragen meist prächtig gemusterte Kleider und Kopfbedeckungen, deren kontrastreiche Dessins ihre Körper umfliessen wie die wechselnden Tempi eines polyrhythmischen Tanzes. Das gewollt Starre der stilisierten Pose hebt die explosive Lebendigkeit dieser Muster hervor und umgekehrt; sie wirkt wie ein konstant dröhnender Bass, über dem die Ornamente der Kleidung ihre eigene rhythmische Stimme erheben. Und ähnlich wie in der Musik – der heutige Afro-Pop ist ohne die traditionelle Trommel- und Gesangskultur nicht denkbar – ist diese visuelle Dynamik in den ältesten ästhetischen Traditionen des Kontinents verwurzelt; man denke etwa an die monolithischen, doch verhältnismässig naturalistisch geschnitzten Menschenfiguren, die mit Motiven übersät sind, die ihren Ursprung in ritueller Kleidung, Körperbemalung und Skarifikation (Hautvernarbung) haben.

Selbst wenn Keïtas Modell – wie seine herrliche Odaliske – in liegender Stellung abgebildet ist, bewirkt die Unverträglichkeit des gemusterten Kleides mit den Dessins im Vorder- und Hintergrund eine ähnliche Synkopierung. Ich verwende das Wort «Odaliske» im vollen Bewusstsein seiner belasteten Geschichte, doch ein Auge, das seit langem mit Delacroix, Ingres und vor allem Matisse vertraut ist, kann nicht umhin, auf Keïtas Bild diesen Archetypus zu bemerken – mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, dass wir uns nicht in einem Harem mit nubischen Sklavinnen befinden, sondern mitten in einer blühenden Stadt südlich der Sahara, und dass diese Frau nicht für uns, sondern für sich selbst posiert, oder für jenes Mitglied ihrer Familie, das die Photographie bestellt hat.

Keïtas Photographien sind keine «orientalischen» Bilder und sollten auch nicht nostalgisch als Erinnerungen an eine «exotische», wenn auch noch nicht allzu ferne Vergangenheit betrachtet werden. Da es Aufnahmen eines Mannes sind, der nicht von aussen kommt, sondern in derselben Welt lebt, die sie abbilden, kommt das Aufeinanderprallen und die Vermischung der Kulturen auf ganz nüchterne, sachliche Art zum Ausdruck. Die Zeichen des Kolonialismus sind allgegenwärtig. Keïtas Café-Stuhl, Spitzentuch und Radio sind – ebenso wie das im Zentrum eines Bildes stehende Motorrad, auf dem stolz ein Vater mit seinen zwei Kindern thront – zufällige, aber handfeste Zeugen der Präsenz Frankreichs und des zunehmenden Einflusses der modernen Industriegesellschaft. Selbst das schief gebundene Kopftuch einer jungen Frau erzählt eine Geschichte: Dieser Stil war nämlich als «la mode de Gaulle» bekannt, in kühner Nachahmung der Art, wie der General sein

SEYDOU KEITA, Mann zwischen seinen beiden Ehefrauen in den 60er Jahren. Die Kopfbedeckung der Frauen sitzt leicht schräg «à la mode de Gaulle» / Man with his two wives in the sixties. Their headwrap is worn at an angle "à la mode de Gaulle."

Uniformkäppi zu tragen pflegte. Mit ebensolchen subtilen Abwandlungen tragen nahezu alle Frauen auf den Bildern traditionelle Kleidung, während die Männer – mit Ausnahme von Sippenältesten, Priestern und «Griots», den Geschichtenerzählern und Hütern von Afrikas mündlicher Überlieferung – europäisch gekleidet sind. Die einen bevorzugen konservative zweiteilige Anzüge. Andere, die eine kontrollierte jugendliche Ungezwungenheit ausstrahlen, präsentieren sich ohne Jackett mit kunstvoll aufgekrempelten Ärmeln. Und dann sind da noch die echt städtischen Dandys, die mit auffälligen Revers und schief aufgesetzten, breitkrempigen Hüten Eddie Constantine imitieren, jenen drittklassigen amerikanischen Filmschauspieler, der in den fünfziger Jahren in Frankreich als Inbegriff des *tough-guy* Furore machte und am Ende gar zum Kult-Antihelden von Jean-Luc Godards *Alphaville* avancierte.

Keïtas Bilder sind reich an solchen Details, und eben dadurch gelingt es ihnen, die subtile Dynamik eines Kontinentes an der Schwelle zur Selbstbestimmung einzufangen. Dabei ist dieser Reichtum an soziologischen und geschichtlichen Informationen eher Keïtas unbefangenem photographischem Ansatz als einer allfälligen dokumentarischen Intention zu verdanken. Obschon seine Aufnahmen formale Ähnlichkeiten mit den Werken August Sanders haben, teilte Keïta nicht dessen zolaeskes Bestreben, die sozialen «Typen» seines Landes und seiner Zeit zu katalogisieren. Keïtas Photographien sind so offen und direkt wie nur möglich, und sein Ziel war es, die Menschen innerhalb des konventionellen Rahmens, den er ihnen bot, so festzuhalten, wie sie selbst sich sahen oder sehen wollten. Und gerade die Spannung zwischen dem, was die Menschen selbst mitbringen und dem, was der äussere Rahmen so auffällig verdeutlicht, fesselt unseren Blick, sei es in der unversöhnlichen Miene der vornehmen Odaliske, der intelligenten Liebenswürdigkeit des Mannes mit der Blume, in der faszinierenden Verschiedenartigkeit zweier Frauen, die gleich gemusterte Kleider und Kopftücher tragen, oder im Nebeneinander der identischen Kleider und unterschiedlichen Gesichter zweier Frauen, die denselben Ehemann haben.

In jüngster Zeit lehrt man uns, wir sollten uns nicht in die Haut anderer versetzen. Wie könnten wir auch? Sie stecken in der ihren und wir in der unseren. Wenn ich aber die Leute auf diesen Photos betrachte, kann ich nicht umhin, meine Erfahrungen vor der Linse mit der ihren zu vergleichen. In meiner Welt werde ich ständig photographiert, und da ich von Natur aus kamerascheu bin, hat mein Gesicht auf den Photos die Situation niemals im Griff. Insgeheim hoffe ich unentwegt, dass ich vielleicht eines Tages mein Unbehagen überwinden und mich irgendwie ganz von selbst zur Geltung bringen werde, ohne offensichtlich zu posieren. Das unablässige Klicken der Schnappschüsse bestärkt mich in dieser Illusion und liefert zugleich haufenweise peinliche Beweise dafür, dass ich nach wie vor ein Opfer meiner zaghaften Eitelkeit bin. Die Autorität und Erhabenheit, die Keïtas Modelle nahezu ausnahmslos besitzen, rührt von der gegenteiligen Erwartung her, dass aller Wahrscheinlichkeit nach jede und jeder nur einmal Gelegenheit hat, sich auf diese Weise verewigen zu lassen. Also sehen wir die Männer und Frauen auf diesen Photographien so, wie sie gesehen werden wollten. Doch die verräterischen Kleinigkeiten, die sich ihrer Kontrolle entzogen – da ein Anflug von Angst, dort ein Makel oder eine untypische Auffälligkeit der Kleidung –, entgehen Keïta nicht und werden durch die improvisierte Förmlichkeit des Dekors erst recht sichtbar. Diese bescheidene Verfeinerung der Selbstdarstellung seines Gegenübers macht Keïtas respektvolle Kunst des Porträts aus und verleiht ihr Bedeutung.

Die Informationen zum Bamako-Stil wurden dem Buch von Youssouf Tata Cissé, *Seydou Keïta*, Collection Photo Poche, Paris, 1995, entnommen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

Seydou Keïta – Afrikanischer Photograph, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von André Magnin, mit einem Kommentar von Youssouf Tata Cissé, erscheint im Mai 1997 bei Scalo, Zürich.