



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

**The things in between: photographs from the Mariannahill Mission in KwaZulu-Natal and other objects in situations of intermediality**  
Rippe, C.

**Citation**

Rippe, C. (2021, July 1). *The things in between: photographs from the Mariannahill Mission in KwaZulu-Natal and other objects in situations of intermediality*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3193884>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3193884>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <https://hdl.handle.net/1887/3193884> holds various files of this Leiden University dissertation.

**Author:** Rippe, C.

**Title:** The things in between: photographs from the Mariannahill Mission in KwaZulu-Natal and other objects in situations of intermediality

**Issue Date:** 2021-07-01

## SAMENVATTING

Deze studie onderzoekt hoe de Missionarissen van Mariannahill en hun medewerkers foto's en andere objecten en media strategisch positioneerden tussen zichzelf, hun onderdanen, potentiële nieuwe rekruten, weldoeners en verschillende andere gesprekspartners. De studie laat ook zien dat dit niet alleen ten behoeve van propaganda tussen Natal (Zuid-Afrika) en Europa gebeurde. De studie verkent dus de vaak onverwachte gevolgen en beperkingen van deze strategie, als ook de grenzen van een mogelijke academische analyse ervan.

De missionarissen combineerden foto's met andere media en vice versa ten bate van een sterker effect: met "etnografische" objecten, tentoonstellingen, theatervoorstellingen, *tableaux vivants*, teksten, schilderijen, ansichtkaarten, kerkdecoraties, parafernalia, propagandafilms, en zelfs religieuze relikwieën. Om te bestuderen hoe dergelijke mediale assemblages werkten, en soms onverwachte effecten hadden, wordt in deze studie gekeken naar de verschillende sociale processen rondom beeldtransacties. Hiervoor worden de genoemde media beschouwd als "mimetic capital" (Greenblatt 1991).

Koloniale foto's kunnen daarom het best worden begrepen binnen specifieke situaties van intermedialiteit, zoals die worden ervaren door de fotografen, de gefotografeerden, en de consumenten van dergelijke foto's. In intermediale situaties presenteerden blanke koloniale actoren Afrikanen vaak als imitators terwijl zijzelf juist bewust beelden plagieerden. In feite reproduceerden verschillende actoren beelden tussen Natal en Europa. Niet alleen Europeanen bootsten de beelden van Afrikanen na, Afrikanen hielden zich ook bezig met Europese beeldconventies. Ze namen actief deel aan de verspreiding van voorstellingen van "eigen" en "ander", hetzij in Afrika, hetzij in Europa. Dergelijke beelden werden gespiegeld aan een vermeende werkelijkheid, wat leidde tot realisme in de representaties. De termen "mimesis" en "kapitaal" lijken dan ook gepast, want gecombineerd maken ze de beschrijving mogelijk van zowel de nabootsing als het gebruik van beelden, objecten, tekstuele vertellingen, en de conventies van lichamelijke prestaties.

Ten behoeve van propaganda heeft het klooster Mariannahill een uitzonderlijk complex van onderling verbonden instellingen opgericht, die de missionarissen in combinatie hebben gebruikt, hetzij in permanente, hetzij in tijdelijke constellaties. Gedurende bijna 60 jaar vanaf de jaren 1880 beheerde het klooster diverse commerciële werkplaatsen, een fotostudio, een museum, vele kerken, theatervoorstellingen, een archief, een bibliotheek en een drukpers. Binnen dit "exhibitionary complex" (Bennett 1995) groeiden niet alleen beelden en objecten, maar vooral de ideeën daarover. In vier delen behandelt deze studie deze uitzonderlijke situatie door het bestuderen van de historische kennisproductie over en door foto's, als ook de voortdurende invloeden ervan via de interacties tussen beelden, ruimtes, objecten en onderwerpen.

De missionarissen en hun medewerkers hebben veel moeite gedaan om hun weldoeners en andere bondgenoten te overtuigen hun projecten te steunen. Ze moesten deze bondgenoten laten geloven in de kwaliteit en de waarheidsgetrouwheid van de voorstellingen van deze

projecten. Tijdens het creëren van “waarheidsgetrouwe” kennis ervoeren de fotografen en tijdschriftredacteuren van Mariannhill “epistemic anxieties” (Stoler 2009) om dat zij zich wel bewust waren van de mogelijke epistemologische gebreken van de gebruikte media. Om deze angsten te bestrijden zochten de missionarissen naar manieren om de media die ze verspreidden te wijzigen, te verbeteren, te certificeren en te authenticeren. Tegelijkertijd moesten ze deze media aanpassen aan bepaalde sociale, technologische en vooral esthetische verschuivingen die zich sinds de jaren 1880 voordeden, zowel in Zuid-Afrika als ook in Europa. Door het gebruik van hun representaties, en om te bemiddelen tussen een denkbeeldige zwarte samenleving aan de ene kant en een denkbeeldige blanke Europese samenleving aan de andere kant, ontwikkelden de missionarissen van Mariannhill uiteindelijk een aanzienlijke invloed ten aanzien van de (re)productie van de voorstellingen van Natal. Hierdoor raakten beelden, ruimtes, objecten en menselijke actoren “verstrikt”, in die zin dat het werk aan de stutten voortdurend moest worden voortgezet, opdat de constructie niet in elkaar zou storten (Hodder 2016).

De foto's van Mariannhill werden beïnvloed door de Europese studioconventies en esthetiek, de Zuid-Afrikaanse fototraditie zoals die sinds de jaren 1860 door koffietafelboeken en toeristische gidsen werd gevestigd, de “etnografische” fotografie vanaf midden de jaren 1890, maar vooral door artistieke genrethema's. Het idee van “genre” is door alle hoofdstukken van deze studie geweven, aangezien er binnen alle betrokken economieën schriftelijke instructies bestonden voor het registreren van het typische “dagelijkse leven”. De belanghebbenden in de fotografie, kunst, toerisme, etnologie en de zendelingen/missionarissen, materialiseerden allemaal hun eigen wensen en eisen in de vorm van gepubliceerde tijdschriften, vragenlijsten en instructies over wat de reiziger buiten Europa als relevant zou moeten beschouwen; wat en hoe hij of zij moest kijken, beschrijven, fotograferen en verzamelen. Omdat deze instructies slechts suggesties waren, wordt in deze studie nader ingegaan op de daadwerkelijke fotografische praktijken in Mariannhill. Een kritische analyse van de koloniale fotografische praktijk moet daarom blijk geven van de wisselwerking tussen schilderkunst, fotografie, de complexe materialiteit van fotografie en de feitelijke perceptie en praktijk van de fotograaf.

Om dit te bereiken is deze studie in vier delen verdeeld, die elk gericht zijn op een van de eerder genoemde dimensies met betrekking tot media: beelden, ruimtes, objecten en subjecten. Tegelijkertijd beschrijft elk van de vier delen een van de bovengenoemde economieën, die allemaal hun eigen systemen van vraag- en aanbod kenden alsmede hun eigen adviesliteratuur en publicatieorganen. Kort na 1897 nestelde de fotograaf van Mariannhill, Br. Aegidius Müller, zich stevig binnen de netwerken van deze economieën (missiepropaganda, toerisme, de populaire drukpers, fototechniek, museale etnologie, maar ook de lokale en internationale kunstwereld). Deze studie betoogt dat om een van deze economieën te begrijpen ze in hun onderlinge samenhang moeten worden bestudeerd. Wat gewoonlijk wordt omschreven als “koloniale fotografie” of “etnografische fotografie” is tot nu toe nauwelijks bestudeerd in relatie tot de toenmalige fotografische en artistieke esthetiek.

In elk hoofdstuk wordt daarom besproken hoe de Missionarissen van Mariannhill hun

mimetisch kapitaal positioneerden ten opzichte van andere interpretatieve gemeenschappen en hun netwerken. Deze netwerken overlaptten elkaar uiteindelijk en werden hybride netwerken. In deel vier (de hoofdstukken zeven en acht) wordt ingegaan op de manier waarop beelden uiteindelijk getransformeerd zijn en hoe sommigen als gevolg daarvan in latere stadia van hun biografieën hun eigen effectieve kracht ontwikkelden. Het fotografische oeuvre van Mariannahill was dus afhankelijk van een veelheid aan actoren, thema's en genres die niet gemakkelijk te categoriseren zijn. Zo overlappen veel beelden elkaar qua inhoud, verhaal en esthetische conventies, maar zijn ze ondanks herhalingen tegelijkertijd uniek. Om de vele actoren en hun interacties in kaart te brengen, biedt deze studie een voorlopige prosopografie van de betrokken gemeenschappen, zoals missionarissen, etnologen en Afrikaanse gemeenschappen.

Deel één van deze studie<sup>1</sup> (hoofdstukken één en twee) bespreekt hoe producenten en consumenten de foto's van Mariannahill als zogenaamd waarheidsgetrouwe representaties hebben opgesteld. Hoofdstuk één laat zien dat de fotograaf van de missie zich in de jaren vlak na 1900 voor een aanzienlijk deel van zijn foto's richtte op genrescènes uit de populaire pers. Deze foto's richtten zich op toenmalige esthetische ideeën zoals "fotografische gelijkenis" maar werden ook geïnspireerd op *tableau vivant*-achtige voorstellingen. Dit wordt in verband gebracht met de pogingen van de fotograaf om het religieuze geloof en zijn tegenstellingen in beeld te brengen. Hoofdstuk twee geeft meerdere verwante voorbeelden van het contrasteren van verschillende media.

Deel twee (hoofdstukken drie en vier) laat zien dat het klooster van Mariannahill en een aantal van de buitenposten populaire toeristische bestemmingen waren, in ieder geval sinds het midden van de jaren 1880. De missionarissen ontwikkelden bijzondere manieren om zich te presenteren en construeerden de zendingsruimte door middel van tekstuele beschrijving en de positionering van foto's en objecten. Hoofdstuk drie bespreekt hoe de missionarissen het interieur en exterieur van het klooster hebben ingericht en hoe de bezoekers de rondleidingen beleefden. Aan het einde van de rondleiding door het kloostercomplex bevond zich de fotostudio, een commerciële onderneming zoals de andere werkplaatsen van de missie. De fotostudio was cruciaal voor de visuele reproductie van alle andere aspecten van de missie en vormde eveneens een podium waarop de ruimte buiten de missie kon worden gereconstrueerd. Hoofdstuk vier richt zich vervolgens op de specifieke relaties tussen objecten en foto's in "contact zones" (Pratt 1992), in het bijzonder op de objectiviteit van foto's in dergelijke situaties, en tenslotte op de rollen die objecten als theatrale rekwisieten in fotografische ruimtes speelden.

Deel drie<sup>2</sup> (hoofdstukken vijf en zes) behandelt de objecten in het museum van Mariannahill en hun diverse sociale functies; in het bijzonder de processen van het verzamelen en curateren, en de fotografische representatie hiervan. Door foto's samen met andere objecten in verschillende soorten tentoonstellingsruimtes te curateren, bouwden de missionarissen van Mariannahill aan sociale relaties met hun bondgenoten. Ze positioneerden hun instituut zowel

---

1 Delen hiervan zijn gepubliceerd als Rippe 2014.

2 Delen hiervan zijn gepubliceerd als Rippe 2016.

binnen de Zuid-Afrikaanse samenleving alsook in relatie tot de Europese samenleving. Er wordt onderzocht hoe de missionarissen bepaalde objecten uit de lokale materiële cultuur presenteerden, maar ook hoe zij missieproducten als specifieke producten van de missie-ontmoeting presenteerden, hetzij in negatieve, hetzij in positieve zin. Net als de fotografische pose in de vorm van het *tableau vivant*, kunnen objecten zo als bijvoorbeeld hoofdvingen (evenals de tentoonstellingen waarin ze te zien waren) evenzeer worden beschouwd als media van de missie-ontmoeting. Hoofdstuk zes beschouwd de circulatie van Mariannahills foto's naar Europese etnografische musea, hun terugkeer naar Mariannahill, en hun veranderende rol in dit proces. In de late 19e en vroege 20e eeuw spraken etnologen van “verdwijnde inboorlingen”, niet in de laatste plaats om bondgenoten te motiveren om zo snel mogelijk objecten en andere gegevens te verzamelen. Als reactie daarop verkochten de missionarissen van Mariannahill hun propagandafoto's aan Europese musea. Er werd gepoogd aan de fotografie te verdienen en ze voor een zo breed mogelijk gebruik te verhandelen. Onder meer de wetenschappelijke wereld bestempelde de foto's voortdurend als ‘etnografisch’, waardoor de standpunten over propaganda, etnologie en vermaak regelmatig verschoven.

Waar de delen één tot en met drie (de hoofdstukken één tot en met zes) nog in chronologische volgorde staan en relatief coherent zijn in ruimte en tijd, schakelt deel vier naar een andere dimensie. In tegenstelling tot de voorgaande hoofdstukken speelt hoofdstuk zeven<sup>3</sup> zich af op Mariannahills buitenpost Centocow Mission, waar de zwarte kunstschilder Gerard Bhengu tussen 1910 en 1931 opgroeide en zijn vroege oeuvre produceerde. Dit hoofdstuk laat zien hoe dit gebeurde in nauwe samenwerking met zijn eerste mecenas, Dr. Max Kohler, deels in een modus die in de buurt komt van een “four-eyed-sight” (Daston en Galison 2007). Hierdoor kunnen cruciale ontwikkelingen in de Zuid-Afrikaanse geschiedenis van het maken van beelden worden waargenomen, evenals de nauwe epistemologische interacties, en de overeenkomsten en verschillen, met vroegere en hedendaagse fotografische en schilderkunstige praktijken. Anders dan in eerdere hoofdstukken maakt deze bijzondere situatie het mogelijk om de productie van beelden en de bijbehorende creativiteit als een proces te beschrijven. Als een van de allereerste succesvolle zwarte Zuid-Afrikaanse figuratieve schilders zou Gerard Bhengu “naar het leven” hebben geschilderd. Echter, Bhengu en Kohler eigenden zich eerdere populaire beelden toe, zoals de foto's van Mariannahill. Alleen door gebruik van al bestaand mimetisch kapitaal konden ze Bhengu's werk inzetten als effectieve propaganda, wetenschappelijke “working objects” en “kunst”. Uiteindelijk hadden ze moeite om het volledige potentieel van Bhengu's werk te benutten vanwege het racistische sociale systeem. Zuid-Afrikaanse pedagogen construeerden en controleerden de (“moderne”) “creatieve inboorling” als tegenhanger van de (“traditionele”) “verdwijnde inboorling”. Ze vestigden een werkwijze die de “kunst van de segregatie” genoemd zou kunnen worden.

Hoofdstuk acht<sup>4</sup> laat zien hoe drie bepaalde beeld-object-subject relaties zich in de loop

---

3 Delen van dit hoofdstuk zullen worden gepubliceerd in een bundel over Bhengu.

4 Delen van dit hoofdstuk zijn gepubliceerd als Rippe 2015.

van de tijd hebben ontwikkeld, tussen het tijdperk van hun ontstaan en de tijd van het onderzoek voor deze studie. Het gaat hierbij om drie populaire figuren van de missie-ontmoeting, de “missionaris”, de “tovenaar” en de “kaptein”. In tegenstelling tot pogingen om foto’s te authenticeren zoals beschreven in de vorige hoofdstukken, is het hier mogelijk om opeenvolgende fotografische situaties af te bakenen, waarbij sociale actoren een “mimetic excess” ontketenden (Taussig 1993). Dit hebben ze bereikt door het samenstellen van beeldobjecten met betrekking tot de drie figuren volgens vastgelegde principes, die zelfs nog tijdens het veldwerk op vergelijkbare wijze functioneerden. Fotografische portretten die werden gecombineerd met historisch geladen objecten die betrekking hadden tot de afgebeelde persoon, stelden mensen in de buurt van Mariannahill dus in staat om historische actoren van een bepaalde werkingmacht te voorzien en op deze manier de persoonlijkheid van de afgebeelde te reconstitueren (Gell 1998).

Alleen door het bestuderen van historische en recentere groeperingen van media in een globale setting, kunnen de voortdurende vorderingen van sociale actoren ten aanzien van foto’s en hun complexe materialiteit begrepen worden. Ook al werden beelden op de een of andere manier geautoriseerd, ze raakten tegelijkertijd meer en meer verstrikt en daardoor minder controleerbaar. Door het vergelijken van de perspectieven van verschillende beeld-object-subject constellaties op specifieke momenten in ruimte en tijd, kan Mariannahill’s oeuvre als een “distributed object” in de tijd begrepen worden (Gell 1998). Hierdoor kunnen niet alleen de historische processen van creatieve beeldproductie beter begrepen worden, maar ook de daaruit voortvloeiende invloeden, of die nu als mislukking of als succes worden beschouwd.

Deze verweven materiële en immateriële, diachrone en synchrone beeldclusters zijn voortdurend in ontwikkeling. Ze worden herschikt en opnieuw geaccumuleerd op bepaalde momenten en in relatie tot bepaalde gebeurtenissen. Dergelijke constellaties laten sporen na die het mogelijk maken om ze opnieuw samen te voegen in relatie tot voorgaande momenten. De foto’s bieden de mogelijkheid voor een complexe maar waardevolle overdracht van postkoloniale reflecties en emoties. Ze zijn dus meer dan slechts historische bronnen. De foto’s zijn voornamelijk relationele beeldobjecten.