

A/D/LUX  
18,- €  
CH  
22,- sFr

## WERKER COLLECTIVE

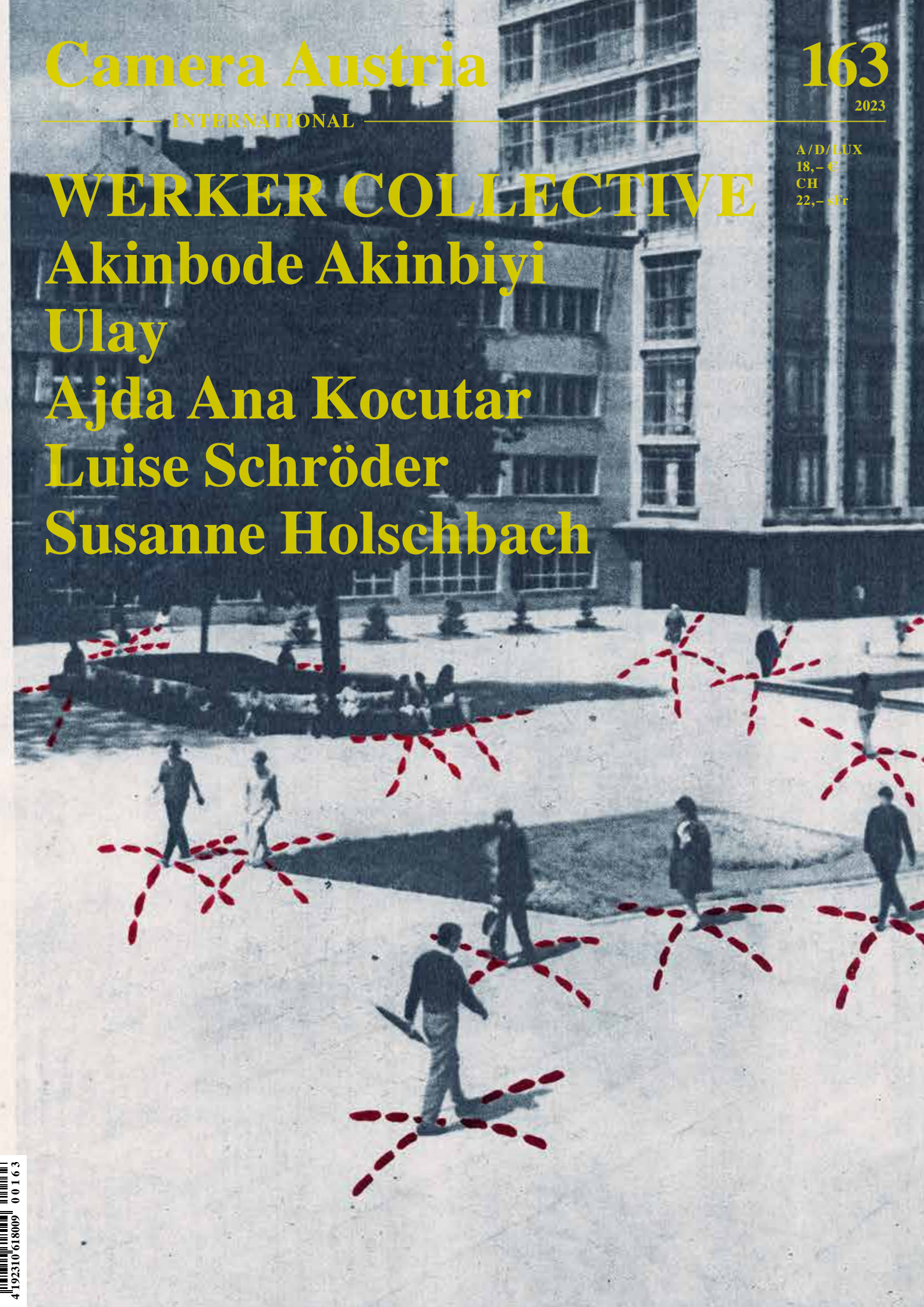
Akinbode Akinbiyi

Ulay

Ajda Ana Kocutar

Luise Schröder

Susanne Holschbach





Hans Schabus, *Der Turmbau zu Babel*, 2023, aus der Serie: *Der Turmbau zu Babel*, seit 2009. Installationsansicht im Kunstraum Lakeside, Klagenfurt 2023. Copyright: Bildrecht, Wien 2023. Foto: Johannes Puch.

ten – Waart würde das freuen –, dass Boetti sich zwischen den beiden Fotos die Haare gewaschen hat und einen Sinn für das Differenzielle in der Wiederholung hatte. Rosemarie Trockel liefert sich in *Continental Divide* (1994) einen Kampf mit Abstrafen und Züchtigen mit ihrem Alter Ego, wenn die eine der anderen die Frage nach dem besten Künstler immer falsch beantwortet. Die hier angesprochenen Subjektfunktionen als Fragen von Identität und Authentizität spielen für Waart freilich keine Rolle, schon gar nicht explizit, wenn er sich an Buch und Text hält. Allerdings nutzt auch er die Trennlinie zwischen Realem und Fiktion. Hier kollidieren Künstler und Kurator bisweilen zwischen Forschung und Erfindung, zwischen Text und Inspiration. Es ist eine Sprachenvielfalt wie im legendären Turm zu Babel, die aber gleichzeitig konzeptuell in Schach gehalten wird wie in Hans Schabus' *Turmbau zu Babel* (2023), einem Puzzle nach Bruegel aus dessen gleichnamiger Werkserie, das mit der unbedruckten Unterseite gezeigt werden muss.

**Susanne Neuburger**, Kunsthistorikerin und Kritikerin, bis 2019 Sammlungsleiterin und Kuratorin am mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (DE). Aktuelle Texte unter: [www.kunstund.net](http://www.kunstund.net)

### The Lives of Documents – Photography as Project

CCA – Canadian Centre for Architecture, Montreal, 3. 5. 2023 – 3. 3. 2024

by Jon Davies

The Canadian Centre for Architecture in Montreal is a unique institution in Canada not only for its focus on architecture but for the high ambitions and rigor of its program and the resources devoted to realizing it. According to the promotional text, *The Lives of Documents – Photography as Project* positions photography “between work of art, research tool, and document – as a means to investigate the built environment. In

light of the pioneering efforts the CCA has made since its foundation in redefining the role of photography within the field of architecture . . . , the project is conceived as a display of open research where works of authors from the 1970s until today – from the CCA collection and beyond – are presented together with unpublished projects, books, publication mock-ups, interviews, and documents connected to the production of the works themselves.” The thirty featured photographers are all from North America, Europe, and Japan. The stuffed exhibition is the first “episode” of a large-scale initiative, continuing to 2029, to reimagine the relationship between photography and architecture at the CCA. It will include two further exhibitions – each organized by two curators – along with publications and new institutional approaches.

The first display one encounters is an enormous table covered with a grid of photographs showing the curators Stefano Graziani and Bas Princen – European photographers trained as architects with long-standing relationships with the CCA – visiting a number of the artists participating in the exhibition, primarily in their studios. Each studio looks much the same, with just a few exceptions, such as the artist Lara Almarcegui, whose project considers a vast local quarry, the future use of which remains unknown. Rather than sharing with us the intimate knowledge that comes from the curators’ access to the artists, this huge presentation instead collapses the differences between them, each figure becoming like their identical gray archival boxes – standardized.

“Project” signifies that photographic prints are presented as just one element of many in a larger argument. Each artist has their own real estate – some sprawling, some rather minuscule – that includes a binder with more information, related images, and documents. There are many photobooks fused to tables or inside vitrines: you may only touch some of them. Displays are arranged askance around the galleries as if shaken out of place by an earthquake. Wall labels inexplicably boast vertical cracks. Add-



Tokuko Ushioda, photograph from the series: *ICE BOX* (1981–ongoing). Photo: Stefano Graziani.

ing to the sense of sorting through debris, the over-designed galleries are scattered with flat screens playing interviews between the curators and seven of the artists.

The curators place themselves center stage with these and other videos, as well as with brief print conversations with each other included in every artist’s binder. Foregrounding Graziani and Princen would make more sense if the show had a crisper curatorial vision. Additionally, the living artists whom the curators visited end up being foregrounded, thanks to these videos. The many other artists fall into a kind of twilight zone. In one sad corner, one or two works each

by the late, great Lynne Cohen, by Jan Groover, Gordon Matta-Clark – whose archive is held by the CCA – and by Thomas Struth feels like an afterthought.

Another gallery acts as a kind of corral for conceptualists, including a witty borrowed Douglas Huebler piece from the National Gallery of Canada and small displays of Dan Graham, Sol LeWitt, Bruce Nauman, and others, all canonical fare juxtaposed with a wonderful Warburg-style study of gendered body language by Marianne Wex, *Let’s Take Back Our Space: ‘Female’ and ‘Male’ Body Language as a Result of Patriarchal Structures* (1972–77). Here the body be-



Jeff Wall, *Dominus Winery*, Yountville, Napa Valley, California, United States, 1999. Installation view at CCA – Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2023. Photo: Matthieu Brouillard.

comes architecture, and her witty structuralist analysis of its occupation of space through the lens of gender – five-thousand images incorporating both her own and found photographs, a project that was largely unexhibited for thirty years – immediately resonates today.

The exhibition sets out to expand the field of photography’s relationship to architecture. However, outside of architecture, the art world – and the general public – already has a conceptually expansive idea of photography. For many visitors, showing “how different authors define or challenged the documentary in photography” with personal or experimental approaches is not novel terrain; the idea that photography as it relates to architecture can focus on faces or mushrooms is not quite so earth-shattering. Despite approaching their project from outside the institution, the guest curators do not really offer fresh eyes on the CCA collection or on photography’s relationship to the built environment. The CCA may pride itself on being a global institution, but there are many “outsides” – aesthetic, social/subcultural, geographic – that cry out to be seen here, everything that could have roughened the show’s edges a bit. The most engaging photographs were by Richard Misrach and Tokuko Ushioda, precisely because they trace these edges, with Misrach’s pictures of graffiti on post-Hurricane Katrina houses in New Orleans, *Destroy this Memory* (2005/2010), vividly taking us back to those chilling days of watching the US government neglect its most vulnerable citizens in real time. Ushioda, now in her eighties, is the most eccentric figure present here. Her video interview piercingly reflects on the impossibility of imagining a photographic career for herself as a woman, and on her themes of domesticity, intimacy – refrigerators opened to reveal the messiness within (*ICE BOX*, 1981–ongoing) – and what she viscerally calls the “stink” of humans. I should note, too, that the youngest artist included (Annette Kelm) was born in 1975, and there is no indication of how future practices might look different than this canon ranging

from Lewis Baltz and Bernd and Hilla Becher to Roni Horn and Armin Linke. While the digital turn around the new millennium prompted a rethink of the CCA’s view of photography, such concerns are largely absent from this show.

At the exhibition’s end, a video conversation between the curators and the CCA founder Phyllis Lambert of the Seagram empire (she began collecting photographs in 1974) explains that focusing on “projects” allows one to see an artist’s work in its full temporal and spatial context, whereas just presenting one discrete photo after another would be “very boring”: “Otherwise it’s just an object of no interest, really.” The word “project” aptly describes Almarcegui’s *The Francon Quarry, Montréal* (2023) or Susanne Kriemann’s *Library for Radioactive Afterlife* (2016–ongoing). But is a table of Ari Marcopoulos’s many assorted books and zines a “project”? Are small excerpts from two different Kelm series a “project”? The curatorial premise begins to fissure. Perhaps the strangest case is a single large-scale photograph that the CCA commissioned from Jeff Wall of a Seagram-owned winery designed by Herzog & de Meuron (*Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, California, United States*, 1999). In the video interview, Wall can barely recall the circumstances of the CCA’s invitation, and we are not offered further interpretive material for our consideration. The meaning of the show’s core theme ultimately melts into thin air.

- 1 Stefano Graziani says it in “Photography as Project: A Conversation Between Stefano Graziani and Bas Princen,” January 2023, <https://www.cca.qc.ca/en/articles/89776/photography-as-project>.

**Jon Davies** is a Canadian curator, writer, and recent graduate of the PhD program in art history at Stanford University (US).

### »Ein Museum ohne Wände« – Allan Porter und die Fotozeitschrift CAMERA 1966–1981

Fotobibliothek, Fotostiftung Winterthur, 25. 2. – 13. 8. 2023

von Wolfgang Brückle

Die gemeinsam von der Fotostiftung Schweiz und dem Fotomuseum Winterthur betriebene Fotobibliothek zeigt eine Ausstellung über die Zeitschrift *Camera* unter deren letztem, bis 1981 tätigen Chefredakteur Allan Porter. Die regelmäßig stattfindenden Präsentationen in der Passage vor dem Lesesaal sind – dem Platzmangel geschuldet – klein, und in diesem wie in vielen anderen Fällen können sie nur einen knappen Einblick geben, einen bestimmten Akzent setzen. Im Regelfall tut das dem Gewicht der gezeigten Stücke keinen Abbruch, und oftmals passt der kleine Rahmen sogar gut. Das ist auch diesmal der Fall. Gewiss hätte es einerseits viel mehr zu zeigen gegeben. Aber andererseits geht es um eine Zeitschrift, die noch nicht einmal als Rarität zu gelten hat. Man kann sie also auch andernorts durchblättern. Die Ausstellung will nur an ein zur Zeit seines Bestehens sehr geschätztes, heute aber weithin unterschätztes Organ erinnern. Es hatte einst weit über die Schweiz hinaus Bedeutung für die Entwicklung allgemeiner Verständigung über die Fotografie als Kommunikations- und Gestaltungsmittel und als Kunstform. Porter hat dazu in seiner Zeit als Chefredakteur besonders viel beigetragen, und im Rückblick wirkt

es zunächst schwer nachvollziehbar, dass der Verlag gerade in der Zeit, als die Fotografie zum Gegenstand der Interessen kommerzieller Galerien und von Museumskuratorinnen und -kuratoren wurde, die Zeitschrift aufgab. Allerdings war die Auflage von 50000 auf 12000 Exemplare zurückgegangen, aufgrund von vielleicht kaum abwendbaren Auswirkungen einer gewandelten Medienkultur auf den Buchmarkt, den Ausstellungsbetrieb und den kritischen Diskurs.

Der 1934 geborene Porter hatte sowohl an der Philadelphia Museum School of Art studiert wie in Offenbach eine weitere gestalterische Ausbildung genossen. Und er war als Art Editor für die Zeitschrift *Holiday*, aber auch als Ausstellungsmacher und Kritiker tätig gewesen, bevor er 1964 zum zweiten Mal nach Europa ging und in einer Basler Werbeagentur zu arbeiten begann. Im darauffolgenden Jahr stellte ihn die Luzerner Verlegerin Alice Bucher als Mitarbeiter, bald auch als Chefredakteur, von *Camera* an. Schon zuvor hatte sich die Zeitschrift in drei



»Ein Museum ohne Wände« – Allan Porter und die Fotozeitschrift CAMERA 1966–1981. Installation in der Fotobibliothek, Fotostiftung Winterthur 2023. Copyright: Fotostiftung Schweiz. Foto: Christian Schwager.

seitenidentisch gedruckten Ausgaben in deutscher, französischer und englischer Sprache ein großes Lesepublikum zu sichern gewusst. Aber mit Porter kam auch ein immer größeres internationales Netzwerk von Fotografinnen und Fotografen hinzu. Lange waren Porters Kontakte, seine Interessenvielfalt und sein Gestaltungswille für die große internationale Bedeutung von *Camera* ausschlaggebend. Die Stimme der Zeitschrift wurde mit der seinen mehr oder weniger identisch. Er brachte Zeitgenössisches und Längstvergangenes, Kanon und Abseitiges, künstlerische und angewandte Fotografie. In den – auch das ist hervorzuheben – zum guten Teil von ihm selbst verfassten Beiträgen wurden verfahrens- und drucktechnische, gelegentlich auch das Mediengeschichtliche und Ästhetische betreffende Fragen verhandelt. Buchbesprechungen, Reportagen über Begegnungen mit Fotografinnen und Fotografen, Nachrichten aus der Berufswelt und ein Veranstaltungskalender kamen hinzu. Vielleicht hätte es 1981 einer Schärfung des Profils bedurft; aber auch die Produktionskosten wurden zu hoch. Die Wahl von Papier und Herstellungsverfahren wurde im Hinblick auf das bestmögliche Erscheinungsbild der einzelnen Bestandteile der jeweiligen Ausgabe unterschiedlich gehandhabt. Vor allem wird in Betrachtung der in Winterthur gezeigten Maquetten deutlich, wie sehr Porter auf Grundlage seiner einstigen Schulung oft von der Erscheinung der

Heftseite aus denkt. Seitengestaltung und Narrativ entwickeln sich im Wechselspiel miteinander.

Der von der Fotobibliothek gewählte Ausstellungstitel spielt auf eine berühmte und eigentlich von André Malraux geprägte, von Porter aber im Sinne einer Beschreibung seiner Zielsetzung als *Camera*-Chefredakteur übernommene Formulierung an. Bald sollten Bildbände aller Art versuchen, die Geschichte der Fotografie in Überblicksdarstellungen zu fassen. Aber noch gab es derlei Bücher kaum und Porter begriff seine Zeitschrift als eine Art Museum der Fotografie, in ihm allerdings wohl nicht bewusster Anknüpfung an einen in dieselbe Richtung gehenden Gebrauch des Worts »Museum« in Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts. Manche Hefte zeugen von Porters kuratorischem, die Zeitschrift als Ausstellungsraum nutzendem Anspruch, etwa indem er 1969 »Die Straße«, 1970 »Ultra-Banalität« und 1972 »Sequenzen« zum Thema erhebt. Einige Ausgaben wurden sogar im Fortdruck als Ausstellungskataloge verbei-

tet, gemäß einer später von *Aperture* übernommenen Wertungsidee. 2022 lag die Gründung von *Camera* 100 Jahre zurück, im selben Jahr verstarb Porter. Die Ausstellung erinnert an die Zeitschrift und an Porters Bedeutung für deren letzte Glanzzeit. Sie zeigt einige Ausgaben, ein paar Zeugnisse des Produktionsprozesses, zu dem sind ausgewählte Fotografien im Original zu sehen. Es gibt gewiss ein paar andere Dinge, die zu sehen schön gewesen wären: Fotografien von dem nebenher immer auch als Praktiker tätigen Porter selbst, Beispiele für die von ihm bei Bucher verantworteten Bildbände und vor allem: sein 1964 geschriebenes Exposé für die Neuausrichtung von *Camera*, die Grundlage für seine Anstellung. Allerdings ist mir nicht bekannt, ob es noch existiert. Das Archiv des Bucher-Verlags wurde vollständig vernichtet, als er von Ringier übernommen wurde. Die Ausstellung der Fotobibliothek macht deutlich, dass dabei wichtige Zeugnisse der Fotografiegeschichte verloren gegangen sind, und nährt den Wunsch nach weiterer Einsichtnahme. Hoffentlich birgt Porters Nachlass noch Material.

**Wolfgang Brückle** ist Kunsthistoriker und Dozent an der Hochschule Luzern – Design & Kunst (CH). Von 2018 bis 2022 leitete er zwei SNF-Forschungsprojekte über Fotografie.