



**Der Sammlung
zugeneigt
Konstellation 2**

Fotomuseum Winterthur



fotomuseum winterthur

Mit Werken von:

Diane Arbus
Lewis Baltz
Tina Barney
Hannah Collins
Anna Ehrenstein
Matthias Gabi
Nan Goldin
Roc Herms

Roni Horn
Marc Lee
Zoe Leonard
Mark Morrisroe
Frida Orupabo
Cindy Sherman
Lorna Simpson
John Yuyi

Der Sammlung zugeneigt Konstellation 2 Fotomuseum Winterthur

28.06. – 28.09.2024

Zwei Schwestern im Geiste

Christina Leber

»Das Fotomuseum Winterthur ist führend in der Präsentation und Diskussion der Fotografie und visuellen Kultur. Die Institution zeigt Arbeiten junger wie auch etablierter Fotograf_innen im Rahmen von wechselnden Einzel- und thematischen Gruppenausstellungen. Darüber hinaus untersucht die Institution fotografische Phänomene vor dem Hintergrund neuer Technologien und digitaler Medien und reflektiert diese kritisch. Künstlerische, angewandte und kulturelle fotografische Erscheinungsformen erforscht das Museum in ihrer breiten Vielfalt. Der Austausch und der Dialog sind für das Fotomuseum Winterthur, welches lokal belebt und international ausstrahlt, zentral: Die Institution steht für eine reflektierte, selbstbestimmte und kreative Mediennutzung ein. Über die Sammlung (ab 1960) gestaltet das Museum die Geschichte(n) und das Verständnis fotografischer Medien mit.«¹

Es ist uns eine große Freude, dass Nadine Wietlisbach, Direktorin des Fotomuseum Winterthur, unserer Einladung gefolgt ist, während des Umbaus des Hauses in der Schweiz eine Station der Ausstellung »Der Sammlung zugeneigt« in der Kunststiftung DZ BANK zu präsentieren. Ihre Kuratorin Alessandra Nappo hat mit dem Untertitel »Konstellation 2« eine vielseitige und spannende Ausstellung zusammengetragen. Diese findet im Rahmen der internationalen Triennale der Fotografie RAY 2024 mit dem Thema ECHOES in den Räumen der Kunststiftung DZ BANK in Frankfurt statt. Der

Widerhall, der von der Auswahl Alessandra Nappos ausgeht, handelt nicht nur von Fragestellungen zur Identität, sondern auch von einer kritischen Betrachtung des Mediengebrauchs in einem Zeitalter zunehmender Digitalisierung.

Zudem möchten die beiden Verantwortlichen deutlich machen, dass eine Vielzahl unterschiedlichster Faktoren die (Weiter-)Entwicklung einer Sammlung beeinflusst. Dabei spielen inhaltliche Überlegungen ebenso eine Rolle wie ein verändertes kuratorisches Interesse. Auch Schwerpunkte können sich wandeln und auf medien-

kulturelle Veränderungen verweisen. »Nicht zuletzt bringt ›Der Sammlung zugeneigt‹ eine institutionelle Haltung zum Ausdruck«, so formuliert es Nadine Wietlisbach in ihrem Text zur Ausstellung, »die die Sammlungspraxis des Fotomuseum Winterthur als durchaus (selbst-)kritische und dennoch lustvolle und zugeneigte Auseinandersetzung sichtbar macht.«²

Im Januar 1993 erblickten zwei Schwestern im Geiste das Licht der Welt: die Sammlung des Fotomuseum Winterthur, von Beginn an eine Stiftung, und die der DZ BANK in Frankfurt am Main, die als Unternehmenssammlung gegründet wurde und seit 2020 als gemeinnützige Stiftung GmbH organisiert ist.

Beide Sammlungen haben sich demselben Medium verschrieben und widmen sich in größtmöglicher Offenheit fotografischen Themen sowie den ausgesprochen heterogenen Materialien der Fotografie seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch vom Umfang her sind die beiden Sammlungen vergleichbar. Dennoch zeigen bereits die ersten Werke, die ihren Weg in die Sammlungen fanden, dass jeweils ein grundlegend anderer Ansatz verfolgt wird.

Die Annäherung fand von zwei verschiedenen Standpunkten aus statt. Während das erste Werk der eher künstlerisch ausgerichteten Sammlung der DZ BANK die Serie »Die Schatten erinnern an nichts«, 1991 des Künstlers Dieter Appelt ist (Abb. 2), zählen zu den frühen Arbeiten in Winterthur Porträts junger Menschen aus den späten 1980er Jahren des Fotografen Paul Graham, der eher als ein Vertreter der Dokumentarfotografie bezeichnet werden kann (Abb. 1).

Dieter Appelt, 1935 im Deutschen Reich geboren, ließ sich zunächst als Sänger in der noch jungen DDR und später als Künstler und Fotograf in West-Berlin ausbilden und wurde mit einem ausgesprochen vielfältigen Werk bekannt, das Malerei, Zeichnung und Bildhauerei mit einbezieht. Die genannte

Serie ist höchst abstrakt, ja ungegenständlich. Das Werk kann daher als Inbegriff der Ausrichtung der Sammlung der DZ BANK gelesen werden, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, gerade solche Methoden des Fotografischen zu versammeln, die neben einer inhaltlichen Auseinandersetzung auch die Fragestellungen des Mediums mit einschließen.

Paul Graham hingegen, der 1956 in Stafford, Großbritannien, geboren wurde und heute in New York lebt, gilt als dokumentarisch arbeitender Fotograf, der den Alltag, die Umgebung und die Phasen des Lebens auf seine sehr eigene Weise beleuchtet, dabei das Medium als solches jedoch nicht zum Thema macht.

Beide Künstler sind programmatisch für die Ausrichtung der jeweiligen Sammlung in den ersten zehn bis fünfzehn Jahren. Gleichzeitig formulierten sowohl Urs Stahel³, der Gründer des Fotomuseums, als auch Luminita Sabau⁴, die die Sammlung der DZ BANK initiierte, eine größtmögliche Offenheit gegenüber den sehr verschiedenen Methoden des fotografischen Ausdrucks, um die sie sich bei der Entwicklung ihrer Sammlungen bemühen wollten.

Es ist anzunehmen, dass aus diesem Grund eine Annäherung der Sammlungskonzepte stattfand. Während der eine sich künstlerischen Positionen gegenüber nicht verschloss, integrierte die andere eine dokumentarische Praxis, die einen individuellen Umgang des Fotografen oder der Fotografin mit den Motiven deutlich erkennen lässt.

Rund ein Drittel der Kunstschaaffenden sind daher in beiden Sammlungen vertreten.

Heute geht es neben den jeweiligen Schwerpunkten der Sammlungen vermehrt um eine Medienreflexion und Medienkritik, nicht nur in den Ausstellungen, sondern in besonderem Maße in der Kunstvermittlung, die beiden Institutionen sehr am Herzen liegt.



Abb. 1
Paul Graham, Ohne Titel, aus der Serie: New Europe, 1988

Ein Vorwort für die Ausstellung »Der Sammlung zugeneigt – Konstellation 2« kann und möchte keine umfassende Analyse beider Sammlungen sein.

Die Arbeit zu unserer Sammlungs- ausstellung »Von hier aus. Eine Bestands- aufnahme«, die der Präsentation der Werke aus Winterthur vorausging, legte es jedoch nahe, die beiden Schwestern einmal wissen- schaftlich zu betrachten und ihre Samm- lungsansätze genauer unter die Lupe zu nehmen.

Eine rückblickende Untersuchung könnte sich beispielsweise auch der Frage widmen, warum die Fotografie in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eine so große Aufmerk- samkeit gerade auch bei Sammlungsleiterin- nen und Sammlungsleitern zeitgenössischer Museen sowie auf dem Kunstmarkt erhielt.

Es mag sein, dass es mit dem Übergang ins digitale Zeitalter der Fotografie zusam- menhängt, das zwar im Material noch nicht angekommen war, aber bereits an die Pfor- ten der medialen Weiterentwicklung pochte. Am Anfang der 1990er Jahre hatten alle namhaften Kamerahersteller bereits erste digitale Spiegelreflexkameras entwickelt, die in der Auflösung jedoch noch so mangelhaft waren, dass sie eher als Werkzeug für Expe- rimente eingesetzt denn als fotografische Instrumente ernst genommen wurden. Die Frage, ob es sich dabei überhaupt noch um Fotografie handelte, rückte in den Fokus der Diskussion.

Ebenso gilt es zu beobachten, wie unsere Sammlungen sich weiterentwickeln werden. Können maschinell erzeugte Bilder, die Fotografien simulieren, als Medium der Fotografie bezeichnet werden? Wie lassen sie sich in unsere Sammlungen integrieren und mit den historisch werdenden Materi- alien verbinden? Welche Themen werden verhandelt und haben diese noch etwas mit den Fragestellungen des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts zu tun? In jedem Fall hat der Impuls zur Ausstellung

»Der Sammlung zugeneigt« auch bei uns zentrale Fragen aufgeworfen. Dafür sind wir dankbar.

Einmal mehr gilt unser besonderer Dank neben Urs Stahel und Luminita Sabau all den Initiatorinnen und Initiatoren beider Samm- lungen, die an der Verwirklichung beteiligt waren. Ohne sie und ohne all jene Unter- stützerinnen und Unterstützer, die in den letzten 31 Jahren folgten, könnten beide Institutionen heute nicht auf eine solch umfangreiche Sammlung zurückschauen. Fotografie und ihre abgewandelten Formen bis in die heutige Zeit haben nichts an Aktu- alität verloren.

Unser Dank gilt allen Verantwortlichen des Fotomuseum Winterthur, im Besonderen der Direktorin Nadine Wietlisbach sowie der Kuratorin Alessandra Nappo für die spannende Auswahl aus den Beständen der Sammlung sowie Katrin Thomschke für die engagierte Unterstützung bei der Planung und Umsetzung dieser Ausstellung.

Wieder einmal freuen wir uns auf den Austausch mit den Besucherinnen und Besuchern, die nicht zuletzt durch ein umfangreiches Vermittlungsprogramm den Weg in die Kunststiftung DZ BANK finden. Sprechen Sie uns an!

1 Zit. n.: <https://www.fotomuseum.ch/de/ueber-uns/> (letzter Zugriff: 10.05.2024).

2 Nadine Wietlisbach, zit. n.: <https://kunststiftungdzbank.de/ausstellen/> (letzter Zugriff: 10.05.2024).

3 Vgl. https://www.fotomuseum.ch/wp-content/uploads/2021/02/FMW21_Interview_Stahel_DE.pdf (letzter Zugriff: 10.05.2024).

4 Luminita Sabau: »Zur Kunstsammlung der DG BANK [heute DZ BANK]«. In: Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG BANK (Kat. Ausst. Hara Museum of Contemporary Art, Tokio 1998; Kestner Gesellschaft, Hannover 1999; Centre National de la Photographie, Paris 1999; Akademie der Künste, Berlin 2000; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 2001), München, London, New York 1998, S. 9–15.

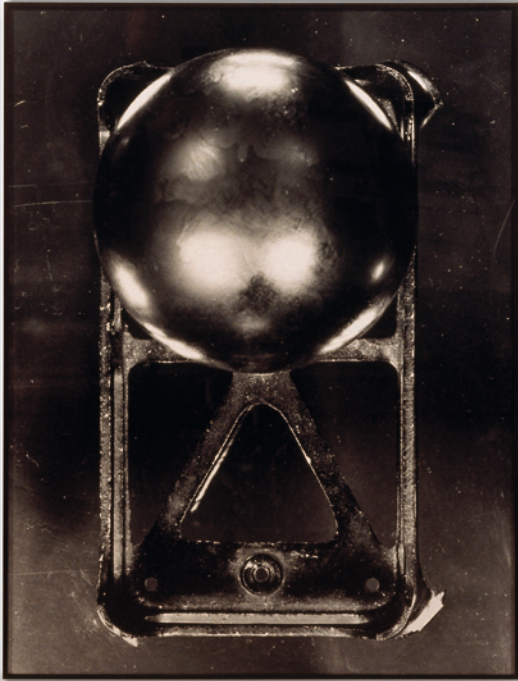
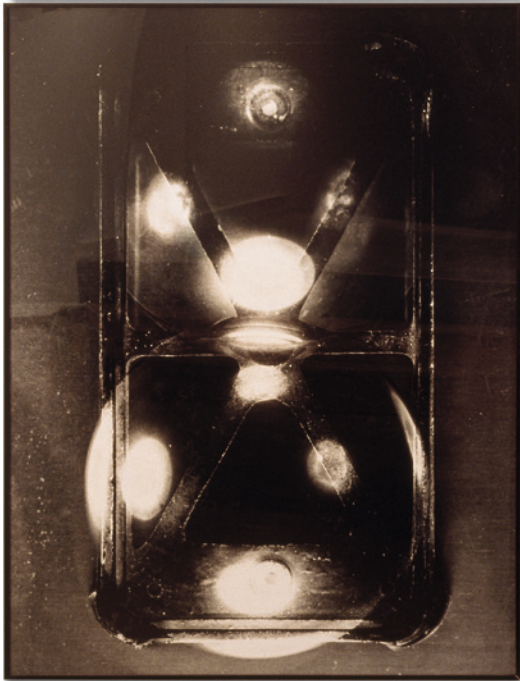
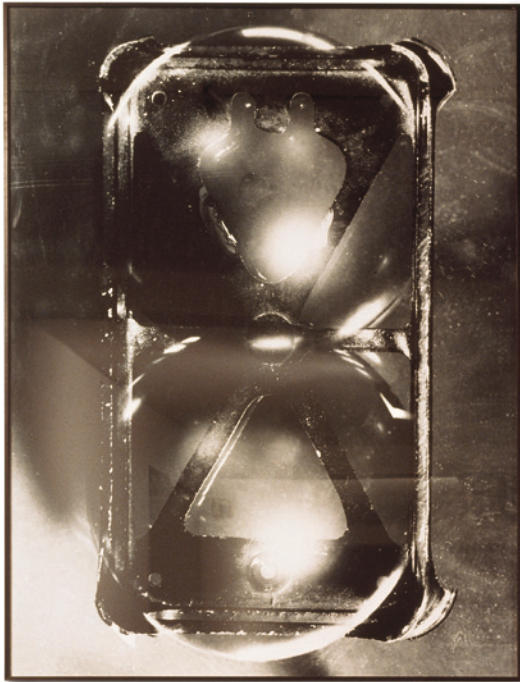


Abb. 2
Dieter Appelt,
Die Schatten erinnern
an nichts, 1991

Die Ausstellung als Einladung

Nadine Wietlisbach, Alessandra Nappo

Sich immer wieder aufs Neue mit der eigenen Sammlung und ihrer Geschichte auseinanderzusetzen, ist eine der Herausforderungen, mit denen sich Museen laufend konfrontiert sehen. Sammlungen sind keine statischen Gebilde, sondern gleichen Organismen, die wachsen und sich ständig verändern. Zudem sind sie mitunter Ausdruck der Identität einer Institution. Dennoch lassen sich gewisse Entscheidungen in Bezug auf die (Weiter-)Entwicklung einer Sammlung im Nachhinein oft wenig nachvollziehen. Das Ziel der Sammlungspräsentation »Der Sammlung zugeneigt – Konstellation 2« des Fotomuseum Winterthur besteht daher darin, die Geschichte(n) der Sammlungswerke zurückzuverfolgen und dabei Unausgesprochenes, Widersprüche und offene Fragen selbstkritisch zu reflektieren.

Aufgrund eines Neubau- und Sanierungsprojekts bleibt das Fotomuseum Winterthur bis Frühjahr 2025 geschlossen; die neue Sammlungspräsentation findet in den Räumlichkeiten der Kunststiftung DZ BANK in Frankfurt am Main statt.

Für die Ausstellung wurden Werke von 16 Kunstschaffenden und Fotograf_innen ausgewählt. Es handelt sich um visuell vielfältige Arbeiten, die die Institutionsgeschichte und Sammlungstätigkeit des Fotomuseum Winterthur exemplarisch abbilden. Die Ausstellung versucht, einerseits Momente

visueller Sprachendichte im Raum zu erzeugen, andererseits Poesie mit Reibung zu verschränken, wenn Unerwartetes auf Bekanntes trifft. Die Werkauswahl ist zudem Ausdruck dafür, dass das Fotomuseum Winterthur der Geschichte und Gegenwart des Fotografischen mit Neugierde, Offenheit und kritischem Geist begegnet.

Obwohl sich die Sammlungspräsentation nicht in einzelne Kapitel gliedert, lassen sich thematische Schwerpunkte erkennen, die einen zusätzlichen Zugang zu den ausgewählten künstlerischen Positionen anbieten. Der Körper als Objekt der Begierde, als Ort der Infragestellung von Klischees, Identitätszuschreibungen und sozialen Normen spielt eine zentrale Rolle in den Werken der Künstlerinnen Diane Arbus, Hannah Collins, Zoe Leonard, Frida Orupabo, Cindy Sherman und Lorna Simpson. Die Arbeiten von Anna Ehrenstein und Matthias Gabi beschäftigen sich hingegen mit der Reproduktion und Zirkulation von Bildern sowie mit deren Konsum und der Frage, was Authentizität bedeutet – oder ob es dieses Konzept in der Fotografie überhaupt gibt. Lewis Baltz und Roni Horn widmen sich in ihren seriell konzipierten Fotografien dem Motiv der Landschaft, um einerseits die Spuren menschlicher Eingriffe in die Natur und andererseits das Vergehen der Zeit zu thematisieren. Die Auseinandersetzung mit Formen von

Gemeinschaften unterschiedlichster Art (Freundes- und Familienkreise, wohlhabende soziale Milieus, Randgruppen, politische Gemeinschaften sowie Internet- und Social-Media-Nutzende) bildet schließlich ein verbindendes Element bei den Arbeiten von Tina Barney, Nan Goldin, Roc Herms, Marc Lee, Mark Morrisroe und John Yuyi.

Als Einladung zur Vertiefung sind alle weiteren Ebenen zu verstehen, die wir für diese Ausstellung entwickelt haben: Kurzvideos mit Hintergrundinformationen von aktuellen und ehemaligen Mitarbeitenden und Weggefährten_innen beispielsweise zur Pflege oder wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung; Werk- und Vertiefungstexte sowie Faltblätter in dieser Publikation; Veranstaltungen mit Fotograf_innen und engagierten Gästen sowie Vermittlungsangebote.

Zur Sammlung als Inspiration und Verantwortung

Die Sammlung des Fotomuseum Winterthur ist zu gleichen Teilen inspirative Ressource und anspruchsvolle Herausforderung. Nachfolgend findet sich ein Einblick in den Alltag rund um den und mit dem Bestand.

Aufbewahrung und Pflege im Hintergrund: Das Depot

Bei Fotografien handelt es sich aus konservatorischer Sicht um besonders instabile Materialien: Ihre Bestandteile reagieren chemisch miteinander oder werden durch äußere Einflüsse verändert. Die Sammlungsdepots des Fotomuseum Winterthur erfüllen daher alle notwendigen Bedingungen, um den chemischen Degradationsprozess zu verzögern: Im Farbdepot herrschen 14 Grad Celsius und 38 Prozent relative Luftfeuchtigkeit, im Schwarz-Weiß-Depot 18 Grad Celsius und 44 Prozent relative Luftfeuchtigkeit. Für die Konservierung fotografischer

Materialien ist neben den klimatischen Idealbedingungen auch eine möglichst geringe Lichtexposition entscheidend. Dabei sind Schwarz-Weiß-Abzüge weniger lichtempfindlich als Farbabzüge; letztere können ausbleichen oder es kann zu einer sogenannten Farbverschiebung (zum Beispiel einem Rotstich) kommen.

Die Depoträume des Fotomuseum Winterthur werden seit 2003 gemeinsam mit der Fotostiftung Schweiz geführt. Der Unterhalt der rund hundert Quadratmeter großen Räumlichkeiten ist in vielerlei Hinsicht ressourcenintensiv: personell, räumlich und nicht zuletzt energetisch.

Teile der Sammlung in Bewegung

Das Fotomuseum Winterthur verleiht Werke aus dem Sammlungsbestand regelmäßig an Institutionen aus der ganzen Welt. Ausleihen verlangen spezifisches fachliches und logistisches Wissen: Nach dem Eingang eines Leihgesuchs wird zunächst durch die Sammlungskuratorin und die Registrarin geprüft, ob eine Ausleihe inhaltlich und konservatorisch vertretbar ist. Das Leihgesuch muss verschiedene Dokumente beinhalten wie beispielsweise ein Klimaprotokoll, welches Auskunft darüber gibt, welche Temperaturen und Luftfeuchtigkeitswerte in dem für die Präsentation vorgesehenen Ausstellungsraum genau auftreten. Wird die Ausleihe positiv beschieden, werden alle notwendigen Unterlagen zusammengestellt. Dazu gehören etwa der Leihvertrag sowie sämtliche Dokumente rund um den Transport und dessen Organisation, inklusive der Zollabklärungen. Von der Anfrage bis zur stattfindenden Ausstellungseröffnung nimmt ein Leihprozess mehrere Monate und zahlreiche Arbeitsstunden in Anspruch – für die Ausleihe wird daher eine entsprechende Bearbeitungsgebühr verlangt.

Konzentriert und umsichtig

Die Erweiterung der Sammlung erfolgt auf unterschiedlichen Ebenen. Die Möglichkeit, neue Werke zu erwerben, die das Programm des Fotomuseum Winterthur abbilden, hängt von der Höhe der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel ab. Aufgrund der angespannten finanziellen Situation, die auch mit dem aktuellen Neubau- und Sanierungsprojekt zusammenhängt, waren Neueingänge über Ankäufe in den letzten fünf Jahren nur eingeschränkt möglich: Das Ankaufsbudget bewegte sich in den vergangenen Jahren jährlich zwischen rund 20.000 und 100.000 Schweizer Franken.

Schenkungen sind ein Privileg, da sie einen Bestand bereichern können. Entgegen weit verbreiteter Annahmen kann eine Schenkung jedoch nicht immer angenommen werden. Neben räumlichen bzw. platz-technischen Überlegungen ist immer zu fragen, ob die Schenkung inhaltlich dem Sammlungskonzept entspricht und/oder bereits in der Sammlung enthaltene künstlerische Positionen um weitere Facetten ergänzt. Idealerweise präzisieren die Neuzugänge, wenn sie bereits in der Sammlung vertretene Künstler_innen betreffen, deren Haltung und Ausdrucksweise und erweitern den Bestand so um aktuelle thematische Auseinandersetzungen oder neue künstlerische Methoden sowie technische Verfahren. Besonders erfreulich ist es, wenn Schenkungen den Sammlungsbestand in Bezug auf die geografische Herkunft und das Gender der Künstler_innen erweitern.

Über den Mut zur Spekulation an den Rändern

Im Jahr 2020 wurde ein neues Sammlungskonzept erstellt. Viele der geplanten Maßnahmen erfordern zeitliche und finanzielle Ressourcen, die jeweils erst sichergestellt werden müssen. Einige Justierungen konn-

ten jedoch bereits umgesetzt werden. So wurde beispielsweise ein neues Konzept für Ausleihfragen entwickelt, das eine effizientere Planung ermöglicht.

Der temporäre Auszug aus den Museumsräumlichkeiten aufgrund des Neubau- und Sanierungsprojekts wurde zugleich zum Anlass genommen, für verschiedene Bestände und Archive der Sammlung dauerhaft geeignetere Institutionen zu finden. Grund dafür ist einerseits der beschränkte Platz im hauseigenen Depot, andererseits waren inhaltliche Überlegungen für diesen dauerhaften Schritt ausschlaggebend.

Die Arbeiten an und mit einer Sammlung lassen sich mit einem Langstreckenlauf vergleichen, sie sind kein Sprint. Die Tatsache, dass eine große Anzahl an Aktivitäten im Verborgenen abläuft und somit für Außenstehende nicht greifbar wird, stellt im Kontext kulturpolitischer Debatten eine zusätzliche Herausforderung dar.

Für die kommenden Jahre lassen sich vier inhaltliche sowie strukturelle Ziele näher beschreiben:

1. Ein Fokus liegt auf der Ergänzung bestehender Werkkomplexe von Kunstschaffenden, die bereits in der Sammlung vertreten sind, sowie dem Neuerwerb von Arbeiten, die inhaltlich oder zeitlich mit den bestehenden Werken in Dialog treten.
2. Über das Ausstellungsprogramm sollen Werke von unterrepräsentierten Positionen erworben werden: Werke von Frauen sowie von Fotograf_innen und Kunstschaffenden, die außerhalb der europäischen Zentren und der USA leben und arbeiten. Inhaltlich orientieren sich Neuzugänge sowie Schenkungsannahmen grundsätzlich weiterhin an den fünf Sammlungsschwerpunkten.
3. Die Sichtbarkeit des Nachlasses des US-amerikanischen Künstlers Mark Morrisroe (1959–1989), der sich seit 2006 als Dauer-

leihgabe der Sammlung Ringier in unserem Bestand befindet, soll gesteigert werden. Digital aufbereitet, sollen das Werk und dessen Geschichte zugänglich gemacht werden – beispielsweise zu Recherchezwecken für internationale Kurator_innen und Forschende.

4. Das Monitoring der Prozesse zur Beobachtung und Pflege des Bestandes soll kontinuierlich ausgebaut werden. Die Veränderungen der Fotografie in Material und Präsentationsform bringen immer wieder neue Herausforderungen mit sich. Das Fotomuseum Winterthur denkt über die Ränder der Fotografie hinaus, was sich auch im Bestand abbildet. Manche Arbeiten benötigen individuell zugeschnittene Lösungen in der Aufbewahrung, was nicht selten Improvisationstalent erfordert.

Die Sammlung des Museums wird sich auch in Zukunft durch bewusst in Kauf genommene Leerstellen auszeichnen. Die Ende der 1990er Jahre getroffene Entscheidung des Gründungsdirektors Urs Stahel, den Schwerpunkt der Sammlung auf den Zeitraum ab den 1960er Jahren zu beschränken – eine klare Abgrenzung zu anderen Sammlungen, nationalen wie internationalen –, hat die DNA der Sammlung stark geprägt. Diese und weitere bewusst eingegangene Einschränkungen sind zentral, denn die Einschätzung »Weniger ist mehr« ist an dieser Stelle zutreffend.

Verantwortung und Mut

Nur wenn Ressourcen und Herausforderungen in einer sinnvollen Balance stehen, kann ein verantwortungsvoller Umgang mit einer Sammlung etabliert werden. Als Kulturinstitution mit großer Neugier und Interesse am Experimentellen schmerzt uns dieses »Weniger ist mehr« umso weniger, als es um das Attribut »mutig« ergänzt wird:

»Weniger ist mehr und mutig«. Schließlich birgt die Verantwortung gegenüber Kunstschaffenden und deren Nachkommen, mit deren wertvollen Ressourcen wir betraut sind, ein Gewicht, welches sich nicht auf die leichte Schulter nehmen lässt. Unsere Zuneigung spiegelt sich in der Bereitschaft wider, die Werke, ihre Entstehung und das eigene kuratorische Zutun immer wieder kritisch zu befragen. Dies steht letztendlich für unser Verständnis musealer Arbeit in der Gegenwart und wird sich auch in der Weiterentwicklung der Sammlung wiederfinden.

Diane Arbus

Diane Arbus (1923–1971, New York City, New York, USA) steht für einen einfühlsamen und zugleich schonungslosen fotografischen Blick. Die Künstlerin fotografiert verschiedene Personen, darunter Paare, Kinder und Vorstadtfamilien wie auch Individuen, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden: Außenseiter_innen und Exzentriker_innen, Frauenimitatoren und Transvestit_innen, Schausteller_innen oder Zirkusartist_innen.

Die Arbeit »Naked man being a woman, N.Y.C. 1968« – eine Ganzkörper-Aktaufnahme – zeigt eine Person in deren privaten Räumlichkeiten. Aufgrund des direkten Blickaustauschs sowie des intimen Settings, das an eine improvisierte Bühnenkulisse erinnert, wohnt der Aufnahme ein rätselhaftes Moment inne – ein inhärentes Merkmal von Diane Arbus' Fotografie. Auch die Arbeit »Girl with a cigar in Washington Square Park, N.Y.C. 1965« beinhaltet ambivalente Komponenten und spiegelt die persönliche Nähe der Fotografin zu ihrem Subjekt wider (Abb. 3). Diese Arbeit zeigt eine rauchende Frau mit blondem Kurzhaarschnitt, deren abwesender Blick die Kamera meidet, wodurch auch diese Szene etwas Geheimnisvolles ausstrahlt.

Diane Arbus – gefolgt von den Fotograf_innen Nan Goldin, Cindy Sherman und Lewis Baltz – repräsentiert eine US-amerikanische Perspektive, welche die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert dominiert. Dies liegt unter anderem daran, dass die Fotografie in den USA bereits Mitte des 20. Jahrhunderts als Kunstform anerkannt und institutionalisiert wurde und die US-amerikanische Perspektive damit einen großen Einfluss auf die Kanonisierung ausübte. Auch deswegen dienten die USA Urs Stahel, dem Gründungsdirektor des Fotomuseum Winterthur, als Inspiration für die Etablierung eines Fotomuseums.

Diese Dominanz der US-amerikanischen Perspektive spiegelt sich auch in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur wider: Stand 2024 stammen 20,7 Prozent der in der Sammlung vertretenen künstlerischen Positionen aus den USA. Auch innerhalb der vorliegenden Sammlungspräsentation sind neun der 16 ausgestellten Kunstschaffenden US-Amerikaner_innen. Unterrepräsentiert sind hingegen vor allem Osteuropa und der globale Süden – Regionen, die nur durch 10,6 Prozent der Positionen in der Sammlung vertreten sind. Problematisch ist dies, weil es Kultur, Geschichte und Diskurse verzerrt oder im Unsichtbaren belässt. Das aktuelle Sammlungskonzept versucht, diesem Ungleichgewicht zunehmend entgegenzuwirken und Bestände bisher unterrepräsentierter Perspektiven sichtbar zu machen.

Die Arbeit »Girl with a cigar in Washington Square Park, N.Y.C. 1965« von Diane Arbus kann aus urheberrechtlichen Gründen in der Onlineversion dieser Publikation nicht abgebildet werden.

Lewis Baltz



Abb. 4
Lewis Baltz, Candlestick Point, 1988 (Detail)

In seinen seriell konzipierten Fotografien widmet sich Lewis Baltz (1945–2014, Newport Beach, Kalifornien, USA) scheinbar banalen und alltäglichen Motiven wie Industriegebäuden, Vorstadtsiedlungen und Brachlandschaften. Er dokumentiert die Schattenseiten des technologischen Fortschritts und der rasant anwachsenden Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts. Die 84-teilige Serie »Candlestick Point«, 1988, die aus einem öffentlichen Auftrag hervorging, zeigt die trostlose Landschaft der San Francisco Bay Area (Abb. 4). Das Gebiet ist zu einer illegalen Müllkippe für die Entsorgung von Industrieabfällen verkommen und leidet unter einer hohen Sterblichkeits- und Kriminalitätsrate. In dieser Randzone lässt sich die menschliche Präsenz nur indirekt, anhand ihrer Überreste spüren: Abfall, Dreck und Zerfall.

Lewis Baltz' reduzierte Bildsprache und sein serieller Ansatz offenbaren Anregungen aus der Minimal Art, Konzeptkunst, Pop Art und Land Art. Essenzielle Inspirationsquellen waren auch Filme europäischer Regisseure der Nachkriegszeit wie Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard und Chris Marker, die die menschliche Entfremdung in urbanen Peripherien aufzeigen und eine postapokalyptische Atmosphäre evozieren. Eine Mischung von Anziehung und Abstoßung, Faszination und Schrecken prägt Lewis Baltz' Fotografien, die eine zynische, hoffnungslose Zukunft skizzieren.

Mit seinen kritischen Beobachtungen von Landschaften und urbanen Räumen repräsentiert Lewis Baltz' Schaffen die dokumentarisch-erzählerische Fotografie, die von Beginn an einen Schwerpunkt in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur ausmacht. Die Arbeiten dieses Schwerpunkts zeichnen sich durch ihre fotografischen Repräsentationen von Welt aus, die über eine visuelle und inhaltliche Auseinandersetzung soziale Realitäten sichtbar machen, analysieren oder kommentieren. In eher klassischer Ausprägung findet sich diese fotografische Praxis bei Diane Arbus, Robert Frank oder Boris Mikhailov; in einer postdokumentarischen Wendung zeigt sie sich bei Fotograf_innen wie Nan Goldin oder Max Pinckers.

Lewis Baltz war schon 1993, im Gründungsjahr des Fotomuseum Winterthur, mit einer großen Retrospektive zu sehen. Nach Paul Graham und William Eggleston war dies bereits die dritte Einzelausstellung, womit zunächst ein Fokus auf visuell starke Einzelpositionen mit dokumentarischer Haltung gelegt wurde. Anders als traditionelle Vertreter_innen der dokumentarischen Fotografie gingen die drei oben genannten Fotografen freier und konzeptueller mit dem Zugang zur Wirklichkeit um. Ein jüngerer Ankauf aus dem Jahr 2020 für diesen Schwerpunkt ist etwa die dokumentarische Arbeit »Occult«, 2019 von Alba Zari (* 1987, Bangkok, Thailand), in der sich die Künstlerin mit ihren Familienalben beschäftigt.

Tina Barney



Abb. 5
Tina Barney, Jill and the TV, 1989

Tina Barney (* 1945, New York City, New York, USA) befragt in ihren Fotografien vor allem die Beziehungen von Menschen. Ihre Protagonist_innen sind fast immer Mitglieder ihrer Familie – situiert in der wohlhabenden Schicht der USA –, die Tina Barney im Laufe ihrer Karriere immer wieder fotografiert hat. Indem sie das Familienporträt mit der Form des großformatigen Bildtableaus kombiniert, das sich in den 1970er Jahren vor allem in der inszenierten Fotografie herausgebildet hat, erscheint hier das Private zugleich als Theaterstück. Tina Barneys Großformatkamera zeichnet jedes Detail des Raumes auf und scheint die sozialen Beziehungen anhand von Gesten und Körperhaltungen für die Betrachter_innen analysierbar zu machen. Die Fotografin spielt mit der Spannung zwischen dem vermeintlichen Schnappschuss und der präzisen Komposition ihres Bildaufbaus.

In »Jill and the TV«, 1989 ist die Schwester der Fotografin zu sehen, die in einem seidenen Kimono vor einem Röhrenfernseher platziert ist, dem sie den Rücken zugekehrt hat (Abb. 5). Auf dem Bildschirm sieht man eine Aufnahme eines Eingangsbereichs, die an Übertragungen einer Überwachungskamera erinnert und eine geheimnisvolle Spannung erzeugt. Andererseits erinnert Jills ins Leere starrer Blick, der vom Fernseher wie eingerahmt wirkt, an die Gesichter von Menschen, die sich vor ihren Mediengeräten dem passiven Konsum von Entertainment hingeben, was als subtile Kritik Tina Barneys aufgefasst werden kann.

Mit »Jill and the TV« besitzt das Fotomuseum Winterthur lediglich ein einziges Werk aus dem umfangreichen Œuvre der Künstlerin. Auch wenn es mit seinem Charakter zwischen Dokumentation und Inszenierung zu den Schwerpunkten der Sammlung passt und Tina Barneys Schaffen bereits 1996 in einer Gruppenausstellung des Hauses präsentiert wurde, ist doch der Eingang dieses Werks in die Sammlung eher außergewöhnlich: »Jill and the TV« ist eine Schenkung des Künstlers Lewis Baltz, der mit Tina Barney befreundet war. Lewis Baltz übergab das Werk im Gedenken an den Museumsmitbegründer George Reinhart, der 1997 verstorben war, 1998 dem Museum. Dieser Schenkung folgten weitere von Lewis Baltz' eigenen Werken, wozu auch »Candlestick Point« gehört. Dies zeugt von der engen Verbundenheit der Akteur_innen des Museums mit den Künstler_innen, die sich auch im Sammlungsbestand widerspiegelt.

Hat das Fotomuseum Winterthur in der Geschichte häufiger Schenkungen direkt von Kunstschaffenden erhalten, ist dies aufgrund der zunehmend anspruchsvollen Bedingungen auf dem Kunstmarkt zusehends ungewöhnlich geworden. Wenn, dann ist dies anlässlich größerer monografischer Ausstellungen der Fall oder betrifft Arbeiten, die speziell für eine bestimmte thematische Ausstellung entwickelt wurden.

Hannah Collins

Die britische Künstlerin Hannah Collins (* 1956, London, England, Großbritannien) verhandelt in ihren fotografischen und filmischen Arbeiten Themen der Kultur- und Sozialgeschichte. Neben historischen Aspekten interessiert sich die Künstlerin auch für verschiedene Formen und Gattungen der Kunst.

Hannah Collins' großformatige Schwarz-Weiß-Fotografie »Sex II«, 1992 steht in der Tradition der Genre- und Stillleben-Malerei – einer Kunstgattung, die sich anhand symbolisch aufgeladener Anordnungen lebloser Gegenstände mit Fragen des menschlichen Lebens auseinandersetzt. Die Studiofotografie zeigt etwa zwei Dutzend geöffnete Austern, die konsumbereit auf einer dunklen Oberfläche arrangiert sind (Abb. 6). Das Motiv der Auster wird klassischerweise als Symbol für sündige Verlockung und Sexualität sowie Reichtum und Opulenz interpretiert. Sowohl aufgrund der Größe des Abzugs wie auch seiner intensiven Kontraste sticht die materielle Beschaffenheit der Meeresfrüchte besonders hervor. Betont wird die schlüpfrige Weichheit des Fleisches, was taktile und olfaktorische Wahrnehmungen bei den Betrachter_innen aktiviert.

Um die Langlebigkeit von Kunstwerken zu gewährleisten, ist eine angemessene Konservierungspraxis, die eine ständige Überwachung der Licht-, Temperatur- und Feuchtigkeitswerte sowie eine sachgemäße Lagerung und Handhabung umfasst, die Grundvoraussetzung. Dennoch sind Kunstwerke keine statischen Objekte, sondern unterliegen einem Alterungsprozess, der sich trotz sachgerechter Aufbewahrung nicht immer aufhalten lässt. An der Arbeit »Sex II« von Hannah Collins lässt sich dies exemplarisch beobachten. Der Abzug von 1992 besteht aus zwei Teilen, die entlang der horizontalen Bildmitte zusammengeklebt worden sind. Da bei der Herstellung des Werkes ein Klebstoff verwendet wurde, der nicht den restauratorischen Standards entspricht, sind optische Veränderungen am Werk ersichtlich: Der Kleber zersetzt sich und dringt in das Papier ein, wo er irreversible gelbe Flecken (das sogenannte »Vergilben«) hervorruft. Leider lässt sich dieser Prozess nicht verhindern, sondern nur durch die Lagerung des Werkes in klimatisierten Räumlichkeiten verlangsamen. Neben einer sehr aufwändigen und kostenintensiven Entfernung des Klebstoffs könnte eine weitere Strategie darin bestehen, in Absprache mit der Künstlerin und ihrem Studio einen neuen Abzug herstellen zu lassen und das beschädigte Original als Exemplar für Dokumentationszwecke aufzubewahren.



Abb. 6
Hannah Collins, Sex II, 1992

Anna Ehrenstein

Die multimediale Installation von Anna Ehrenstein (* 1993, Dortmund, Deutschland) besteht aus zwei 3D-gedruckten Büsten mit Hijab, einer Videoarbeit, die auf zwei Smartphones präsentiert wird, sowie zwei großformatigen Drucken (Abb. 7). Die Vorstellung von Identität und Authentizität steht im Zentrum der Arbeit. Anna Ehrenstein thematisiert einerseits die Bedeutungs- und Funktionsverschiebungen von kulturellen Gegenständen – wie des religiös konnotierten Hijabs, dessen Funktion hier als modisches Accessoire oder als Smartphone-Halterung erweitert wird. Andererseits wirft die Künstlerin Fragen nach Original und Fälschung, Aneignung und Nachahmung auf.

Ihre Videoarbeit zeigt unter anderem Ausschnitte von sogenannten »Busta-Accounts« auf Social Media, die Kopien von Modeartikeln nachspüren und deren Nutzung von Personen des öffentlichen Lebens aufdecken. Abbildungen von Fake-Waren sind auch auf den großen Lentikulardrucken zu sehen. Die Abbildungen verändern sich durch den optischen Effekt der Linsenraster-technik je nach Blickwinkel. Über diese Art des Perspektivenwechsels wird spürbar, dass es bei der Frage um Original oder Fälschung – bei Produkten wie auch im Zusammenhang persönlicher Identität – häufig um Bewertungen geht, die von außen zugeschrieben werden.

Das Werk »Zen for Hoejab«, 2019 ist von Anna Ehrenstein im Jahr 2019 für das Fotomuseum Winterthur im Rahmen einer Ausstellung entwickelt und im Anschluss an die Präsentation für die Sammlung angekauft worden. Unter der Leitung von Nadine Wietlisbach zielt das Fotomuseum Winterthur seit 2018 auf ein größeres Gleichgewicht in Bezug auf Geschlecht in der Sammlung ab und es werden gezielt Werke von weiblichen Kunstschaffenden erworben. Denn bisher lässt sich die mangelnde Sichtbarkeit weiblicher Positionen im Kunstdiskurs auch an der Sammlung des Museums ablesen: Seit 1993 sind Werke von 613 künstlerischen Positionen aufgenommen worden, davon sind 447 beteiligte Personen Männer (70 Prozent) und 192 Frauen (30 Prozent). Sieben der künstlerischen

Positionen fallen dagegen einer kollektiven Autor_innenschaft zu, die sich nicht in Einzelpersonen aufschlüsseln lässt. In bisher 102 Einzelausstellungen stehen 70 Männer 28 Frauen gegenüber, während vier dieser Ausstellungen Duos präsentierten, bei denen lediglich zwei Frauen beteiligt waren.

Gleichwohl kommt in der Statistik wie in der Datenbank eine mittlerweile überholte binäre Geschlechtervorstellung zum Ausdruck, die Künstler_innen mit nichtbinärer Geschlechtsidentität bislang unberücksichtigt lässt. Die jüngere Dynamik der Sammlungsgeschichte unter der Leitung von Nadine Wietlisbach strebt ein größeres Gleichgewicht sowie eine Diversifizierung der Perspektiven an und will weniger beachteten Beständen unterrepräsentierter Künstler_innen gezielt Aufmerksamkeit widmen.

Abb. 7
Anna Ehrenstein,
Zen for Hoejab, 2019





Abb. 8
Matthias Gabi, Buchdruck (Installation sic! Luzern), 2010

Matthias Gabi

Ein Scheinwerfer, ein Atompilz, eine Waldlichtung, ein Fußballspieler: Der Schweizer Künstler Matthias Gabi (* 1981, Bern, Schweiz) arbeitet mit Motiven, die den meisten von uns schon einmal begegnet sind. Sie stehen für sich selbst und doch für alle ihrer Art, und auf ihnen beruht die Serie »Buchdruck«, 2010, die mit ihrem Titel erkennbar auf Gutenbergs Erfindung verweist (Abb. 8). Diese eingängigen Motive sucht Matthias Gabi in Sachbüchern und Zeitschriften. Er sammelt, wählt, skaliert und definiert präzise Ausschnitte – und stellt sich dabei unermüdlich der Frage, wie reproduzierte Bilder funktionieren, wenn sie als Gegenstand einer Untersuchung, einer Aneignung in den Fokus rücken.

Formal streng und frontal abfotografiert ohne kontextualisierende Informationen, wird jedes Motiv zur scheinbar abgeschlossenen Behauptung, die dabei zur Reflexion über die Begegnung mit Bildern im Alltag anregt. In unterschiedlichen fortlaufenden Werkgruppen beschäftigt sich Matthias Gabi auf diese Weise seit über 15 Jahren mit der Funktionsweise fotografischer Abbildungen – gedruckter, bewegter oder online zirkulierender. Ihn interessieren ihre Verbreitung und die damit einhergehende Wertschöpfung zur Wissensvermittlung. Verweisend auf das Prototypische seiner Arbeiten beschreibt Matthias Gabi seine Arbeitsweise folgendermaßen: »Jedes dieser Bilder soll unumstößlich sein und trägt alle anderen Bilder dieser Art in sich.«

Die Arbeit von Matthias Gabi fand 2011 Einzug in die Sammlung, nachdem der Künstler am jährlich stattfindenden Portfolio-Viewing-Event Plat(t)form einen Buch-Dummy von »Buchdruck« präsentiert hatte. Urs Stahel, der Gründungsdirektor des Fotomuseum Winterthur, und der damalige Sammlungskurator Thomas Seelig haben dieses Format ins Leben gerufen, um jungen Fotograf_innen und Kunstschaffenden, die am Beginn ihres Wirkens stehen, die Möglichkeit zu geben, ihre Arbeiten mit Expert_innen aus diversen Feldern (Museum, Verlag, Galerie, Wissenschaft) zu diskutieren und sich parallel auch untereinander zu vernetzen.

Seit Jahren werden nach Ende der Plat(t)form kleinere Ankäufe für die Sammlung getätigt, wodurch ab 2007 ein neuer Sammlungsschwerpunkt entstanden ist: jener der Ankäufe junger Fotograf_innen. Der Schwerpunkt ist spekulativ und zielt darauf ab, eine junge Generation von Kunstschaffenden mit vielversprechendem Werdegang schon früh zu fördern und in der Sammlung abzubilden. Mittlerweile wird dieser Schwerpunkt auch über andere Formate des Museums verfolgt. Zu den Plat(t)form-Teilnehmer_innen, deren Arbeiten mittlerweile in der Sammlung vertreten sind, gehören unter anderem Tobias Zielony (Teilnahme 2008), Laia Abril (2012), Anika Schwarzlose (2015) sowie James Bantone (2020). Mit vielen dieser jüngeren Fotograf_innen und Kunstschaffenden steht das kuratorische Team bis heute in Kontakt.

Nan Goldin

Die Arbeiten von Nan Goldin (* 1953, Washington, Columbia, USA) stehen für eine Umorientierung der dokumentarisch-erzählerischen Fotografie vom Öffentlichen ins Private und Intime ab den 1970er Jahren. Nan Goldins empathische und zugleich schonungslos ehrliche Fotografien zeigen oft ihr nahestehende Personen und deren Lebenswelten. Zu sehen sind liebevolle Momente zwischen Menschen in ihren Communities, wie etwa zwischen Drag-queens im Umkreis der Bostoner Bar »The Other Side«, deren glamouröses und vulnerables Leben Nan Goldin in den 1970er Jahren mit ihrer Kamera begleitet hat. Aber auch Exzess und Gewalt werden deutlich, deren Spuren sie etwa in eindrücklichen Selbstporträts wie »Nan One Month after Being Battered«, 1984 dokumentiert.

Auch hinter »The Sky on the Eve of Philippine's Death, Winterthur, Switzerland«, 1997 steht eine persönliche Geschichte (Abb. 9). Nan Goldin war im August 1997 anlässlich ihrer Ausstellung »I'll Be Your Mirror« ans Fotomuseum Winterthur gereist. Als sie am Vorabend der Eröffnung vom Suizid einer Schweizer Freundin erfuhr, die Opfer sexuellen Missbrauchs geworden war, erinnerte sie dies an den Suizid ihrer Schwester, der für Nan Goldin sehr traumatisch gewesen war. Die Künstlerin fotografierte den roten Himmel an jenem Abend direkt vor den Toren des Fotomuseum Winterthur, woraus dieses Werk hervorging, in dessen Titel Nan Goldin auf die Geschehnisse dieses Tages hinweist.

Ein Wandeln durch die Sammlung des Fotomuseum Winterthur ist immer auch ein Wandeln durch die Chronik von dessen Ausstellungen. Ein früher programmatischer Text zur Sammlungsstrategie formulierte bereits das Ziel, einerseits die wichtigsten Positionen der Fotografie seit 1960 spiegeln zu wollen und andererseits die Sammlung anhand der Ausstellungen wachsen zu lassen. Entsprechend war es ein Anliegen, repräsentative Werke einer Ausstellung in die Sammlung aufzunehmen, um so eine Institutionsgeschichte in diese einfließen und

Abb. 9
Nan Goldin, The Sky on the Eve of Philippine's Death, Winterthur, Switzerland, 1997

darin sichtbar werden zu lassen. Die ersten Inventarnummern der Sammlung sind an Arbeiten von Paul Graham vergeben, die 1993 in der Auftaktausstellung des Museums zu sehen waren und daraufhin angekauft werden konnten.

Nan Goldin war mit Walter Keller, einem der Gründungsmitglieder des Fotomuseum Winterthur, in den 1990er Jahren eng befreundet. Aus dieser Freund_innenschaft gingen gemeinsame Bücher und Ausstellungen hervor. So erschien bereits 1992 in Kellers Scalo Verlag Nan Goldins Publikation

»The Other Side«. Die Ausstellung »I'll Be Your Mirror« und die gleichnamige Publikation, aber auch Walter Kellers Wirken darüber hinaus trugen maßgeblich zur Würdigung und Etablierung Nan Goldins außerhalb der USA bei. Ihre Arbeit »The Sky on the Eve of Philippine's Death, Winterthur, Switzerland« steht sinnbildlich für eine Sammlung, die in großer Nähe zu den Ausstellungen und beteiligten Personen und Netzwerken entstand – und weiter entsteht.

Roc Herms

Die Rauminstallation »<YO><YO><YO>«, 2007–2015 des spanischen Künstlers Roc Herms (* 1978, Barcelona, Spanien) hat die 1997 in Valencia gegründete Campus Party als Ausgangspunkt: Als Technologiefestival und LAN-Party bringt die Veranstaltung jährlich tausende Teilnehmende wie Software-Entwickler_innen, Gamer_innen, Hacker_innen, Netzaktivist_innen und Künstler_innen zusammen. Sie sind dabei im wörtlichen Sinne miteinander verbunden,

wenn ihre Laptops und Computer für 24 Stunden über ein lokales Netzwerk verknüpft werden. Roc Herms bildet diese Verbindungen mit mehreren Geräten samt Bildschirmen, Tastaturen, Mäusen und dazugehörigen Kabeln nach, die auf einem und um einen Schreibtisch herum aufgebaut sind (Abb. 10).

Während im Raum das Surren der Rechner zu hören ist, geben die Bildschirme den Ablauf einer Computersession wieder:

Nach dem Hochfahren sind die Startgeräusche der Betriebssysteme zu hören, danach erscheint eine Abfolge von hintereinandergeschalteten Startbildschirmen, bis sich die Geräte wieder ausschalten. Die Startbildschirme zeigen sowohl Bilder von Tieren oder Fahrzeugen als auch individuelle Ordnerstrukturen und Dateinamen. Als individualisierte Schreibtischoberflächen werden sie zu persönlichen Momentaufnahmen unseres Lebens am Bildschirm.

Zeitgleich mit dem Ankauf der Arbeit von Roc Herms wurde auch ein neuer Sammlungsschwerpunkt etabliert: jener der post-fotografischen Arbeiten, die seit 2015 auch die institutionelle Ausrichtung des Fotomuseum Winterthur maßgeblich prägen. Der Begriff »post-fotografisch« beschreibt Bildpraktiken, die sich im Zuge digitaler und vernetzter Technologien herausbilden. Sie stellen einen bedeutsamen Einschnitt in der Entwicklung der Fotografie und ihrer Praxis dar: So sind fotografische Darstellungsformen und Gebrauchsweisen heute zum Teil weit entfernt von den größtenteils fixierten, stabilen, gerahmten Bilderwelten klassischer Fotografie, denen wir meist in Museen begegnen. Post-fotografische Arbeiten beziehen sich häufig auf im Internet zirkulierende Bildphänomene und oft beruhen sie auf algorithmischen Bildentstehungsprozessen oder befragen ihre eigenen digitalen Bedingungen.

Die Arbeit von Roc Herms führt jedoch auch vor Augen, wie rasant sich die Hardware und Software digitaler Technologien verändert: Nur acht Jahre nach ihrem Ankauf wirken die blinkenden und surrenden Rechner und die kleinen Bildschirme mit geringer Auflösung bereits veraltet. Da beim Ankauf post-fotografischer Arbeiten oft unklar bleibt, wie sich Technologien und Materialien entwickeln und welche konservatorischen Herausforderungen damit einhergehen, verlangt der Ankauf derartiger Werke nach einer gleichzeitigen stetigen Weiterentwicklung der institutionellen Expertise auf diesem Gebiet.



Abb. 10
Roc Herms,
<YO><YO><YO>,
2007–2015

Roni Horn



Abb. 11
Roni Horn, From Some Thames, 2000 (Detail)

Die Künstlerin Roni Horn (* 1955, New York City, New York, USA) untersucht in ihrem Werk Themen wie Erinnerung, Identität und Wandel. Ihre fotografischen Arbeiten setzen sich meist aus einer Abfolge von Bildern einfacher Motive – Wasser, Wolken, Landschaften, Gesichter – zusammen. Es sind vermeintlich belanglose Beobachtungen, die sich in ihren inszenierten konzeptuellen Serien zu Metaphern für einen inneren mentalen Zustand entfalten.

Die acht Nahaufnahmen der Themse im Zentrum Londons gehören zu einer Serie von 80 Bildern mit dem Titel »Some Thames«, 2000, die 2003 anlässlich von Roni Horns Einzelausstellung im Fotomuseum Winterthur präsentiert wurden (Abb. 11). In diesen Fotografien hält die Künstlerin die bewegte Wasseroberfläche der Themse zu verschiedenen Tageszeiten und bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen fest. Die daraus resultierenden Bilder, die sich in ihrer Abstraktheit ähneln, verweisen subtil auf das für sich zumeist kaum wahrnehmbare Vergehen der Zeit. Roni Horns häufige Darstellung oder Beschwörung von Wasser ist zudem eine Anspielung auf das Leben, den Körper, die Sexualität und den Tod. Letzteres wird durch Berichte über immer wieder aus dem Dunkel des Flusses gezogene Leichen verstärkt. Und nicht zuletzt erweist sich »Some Thames« als ein abstrahiertes Selbstporträt: Das Selbst ist, wie das Wasser, fließend, wandelbar und letztlich nicht zu fassen.

Wenn möglich und vorhanden, sammelt das Fotomuseum Winterthur künstlerische Arbeiten nicht als Einzelbilder, sondern in Werkgruppen oder Serien. Denn die Haltung der Fotograf_innen und die sich in ihren Bildern manifestierenden Inhalte erschließen sich oft erst in der Serie oder der Sequenz. Dies ist vor allem bei erzählerisch-dokumentarischen Arbeiten der Fall, wie paradigmatisch in der hier in der Ausstellung gezeigten Arbeit »Candlestick Point« von Lewis Baltz.

Die Bedeutung der künstlerischen Entscheidung zur Serie lässt sich mit den konzeptuellen Strategien von Roni Horn verdeutlichen. So erschließt sich die Serie »Some Thames« gerade in der Wiederholung des vermeintlich Gleichen, das im Bild stets als etwas Anderes und Neues erscheint. Aus den insgesamt 80 Fotografien hat die Künstlerin 20 Gruppen à vier Bilder zusammengestellt. Die ausgestellten Gruppen C und J, die wie alle anderen Gruppen mit »From Some Thames« betitelt sind, wurden vom Fotomuseum Winterthur erworben. Darüber hinaus ist das Fotomuseum Winterthur auch im Besitz des fünfteiligen Mappenwerks »Verne's Journey«, das Roni Horns Interesse am Format des Künstler_innenbuchs verdeutlicht. Die Darstellungsmöglichkeiten von Folgen, entweder als Buchseiten oder als aufeinanderfolgende Bände, sind für Roni Horn eine essenzielle Form des künstlerischen Ausdrucks, die beim Sammeln von Werken dieser Art berücksichtigt werden sollte.

Marc Lee

Der US-amerikanische Präsident_innen-schaftswahlkampf ist für die große Bühne der Livestream-Medien wie gemacht: Hier werden inszenierte Reality-TV-Shows als politische Debatten verkauft und »Stars« wie Donald Trump stürmen mit »alternativen Fakten« die Charts. Politische Meinungsbildung wird in gut verdaulichen Häppchen serviert, die in Sozialen Medien weiterzirkulieren und dort ihr Eigenleben entfalten. X (vormals Twitter), Facebook und Co. sind als zentrale Akteure im Wahlkampf heute nicht mehr wegzudenken und werden zur Mobilisierung der Massen instrumentalisiert.

»The Show Must Go On. Social Media Fights for the Presidency!«, 2016 des Schweizer Medienkünstlers Marc Lee (* 1969, Knutwil, Schweiz) führt die Eigen-dynamik und den Zirkulationsstrudel des über Social Media befeuerten Präsident_in-nenschaftswahlkampfes von 2016 als über-spitztes, absurdes Theater vor. Marc Lee, der für seine interaktiven, meist netzbasierten Installationen bekannt ist, programmierte dafür eine Online-Arbeit, die einen Monat lang aktuellste Twitter-, Instagram- und YouTube-Meldungen herausfilterte, die mit den Begriffen »Clinton«, »Trump« oder »US Elec-tion« verschlagwortet waren. Die zwölf Stun-den der Wahlnacht vom 8. November 2016 hat der Künstler aufgezeichnet – sie werden in dieser Videoinstallation in voller Länge abgespielt. Likes und Retweets wandern als Sternchen (Clinton) und Herzchen (Trump) über den Bildschirm, was die emotionale Dynamik der Online-Bildzirkulation unterstreicht (Abb. 12).

Fotografische Bilder sind die treibende Kraft einer visuellen Kultur, die sich online in Sozialen Medien abspielt. In Arbeiten wie der von Marc Lee wird deutlich, wie sich vernetzte und algorithmische Bildpraktiken auch auf unser gesellschaftliches Miteinan-der auswirken. Sie mobilisieren Menschen, prägen persönliche und öffentliche Meinun-gen und beeinflussen politische Entschei-dungen.

Das Fotomuseum Winterthur hat sich unter der Direktion von Duncan Forbes und

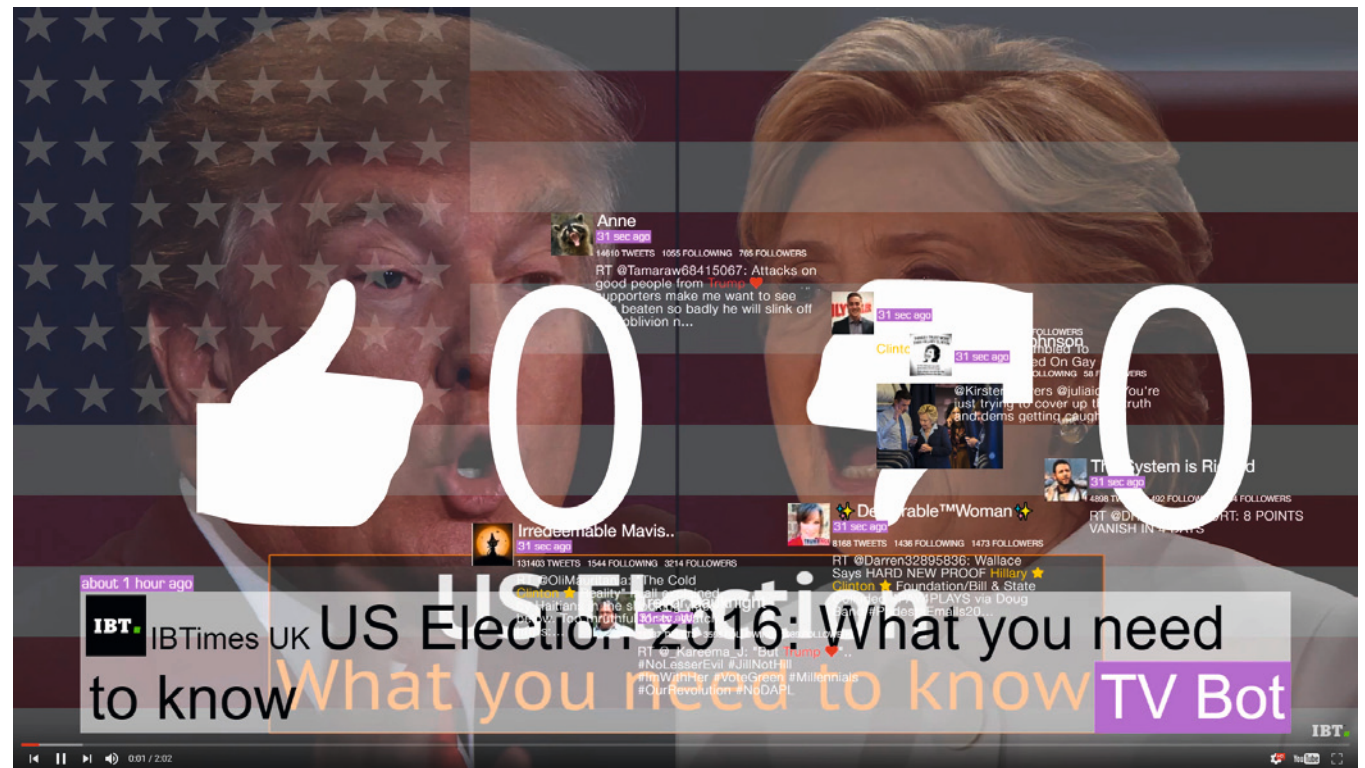


Abb. 12
Marc Lee, The Show Must Go On. Social Media Fights for the Presidency!, 2016 (Screenshot)

Thomas Seelig ab 2015 bewusst dem Schwerpunkt der digital vernetzten Fotografie verschrieben und sich damit inter-national profiliert – auch deswegen, weil Inhalte für Online-Formate konzipiert wurden. Mit dem experimentellen Ausstellungs-format SITUATIONS, das von 2015 bis 2021 maßgeblich von Digital Curator Marco De Mutiis und Research Curator Doris Gassert vorangetrieben wurde, und dem mittler-weile ins Leben gerufenen Nachfolgeformat [permanent beta] werden die sozialen,

kulturellen und politischen Auswirkungen unserer zeitgenössischen Bilderpraxis konstant erforscht und über künstlerische Arbeiten erfahrbar gemacht. Unter der Direktion von Nadine Wietlisbach wird der Schwerpunkt fortgeführt und durch seine Implementierung ins Vermittlungsprogramm noch gestärkt, wo sich das Fotomuseum Winterthur heute im Bereich der Bild- und Medienkompetenz einen Namen macht.

Zoe Leonard

Die Künstlerin Zoe Leonard (* 1961, New York City, New York, USA) widmet sich in ihren Fotografien, Skulpturen und Installationen Themen wie Geschlecht und Sexualität, Trauer, Migration oder urbanen Landschaften. Ihr Wandkalender aus dem Jahr 1998 zeigt auf sechs Blättern Porträts der Zirkusartistin und Entertainerin Jennifer Miller. In Schwarz-Weiß- sowie Farbfotografien präsentiert Zoe Leonard die bärtige Frau kaum bekleidet in intimen Settings wie in der Badewanne oder im Bett. Dies erinnert an die Ikonografie der Pin-up-Kultur, die Frauen in erotisierten Posen als (Sex-)Objekte inszeniert, ein stereotypes Bild von Weiblichkeit produziert und häufig in Form von Kalendern für ein cis-männliches, heteronormatives Publikum Verbreitung findet.

Auf dem November/Dezemberblatt des Kalenders »The 1998 Bearded Lady Calendar, Starring Jennifer Miller«, 1997 greift Zoe Leonard explizit auf ein solches Vorbild zurück (Abb. 13). Die laszive Pose vor rotem Stoff reinszeniert ein Pin-up-Bild der Schauspielerin Marilyn Monroe, fotografiert von Tom Kelley, das ab 1952 zirkulierte. Zoe Leonards Kalender bricht jedoch mit der binären Ordnung der Geschlechtsidentitäten und fordert mit der selbstbewussten und selbstbestimmten Inszenierung Jennifer Millers den cis-männlichen, heteronormativen Blick heraus.

Einen der fünf Schwerpunkte der Sammlung des Fotomuseum Winterthur bilden die Ephemera. Diese umfassen künstlerisch genutzte Druckformate wie Postkarten, Briefe, Broschüren oder Hefte, Plakate, Zeitungen, Magazine, Leporellos, Sticker, Zines oder Kalender. Auch wenn sie oft nur für einen kurzen Gebrauch bestimmt und nicht zum Zweck des musealen Sammelns entstanden sind, so bringen sie doch künstlerische Ideen zum Ausdruck und ermöglichen es, diese in unterschiedlichen Kontexten und mit verschiedenen Funktionen kursieren zu lassen. Sie bilden ein Gegengewicht zu den in der Fotobibliothek gesammelten Fotobüchern und den umfangreichen Bildserien und Bildtableaus, die den Kern der Sammlung ausmachen. Dieser Schwerpunkt der Ephemera, in der museumseigenen Datenbank mit dem Kürzel EPH gekennzeichnet, wächst nebenher und bisher nur mit losem Konzept, fließt aber stetig in die vom Fotomuseum Winterthur kuratierten Ausstellungen ein. 2022 wurde der Ephemera-Sammlung im Rahmen des Ausstellungsformats »Fotobibliothek in der Passage« die Schau »Im Umlauf – Bilder auf Papier« gewidmet. Bereits im Jahr 2009 präsentierte die Sammlungsausstellung »Printed Matter« Druckerzeugnisse in Form von Kleinpublikationen, Fotobüchern und Plakaten.



Abb. 13
Zoe Leonard, The 1998 Bearded Lady Calendar, Starring Jennifer Miller (November/December), 1997

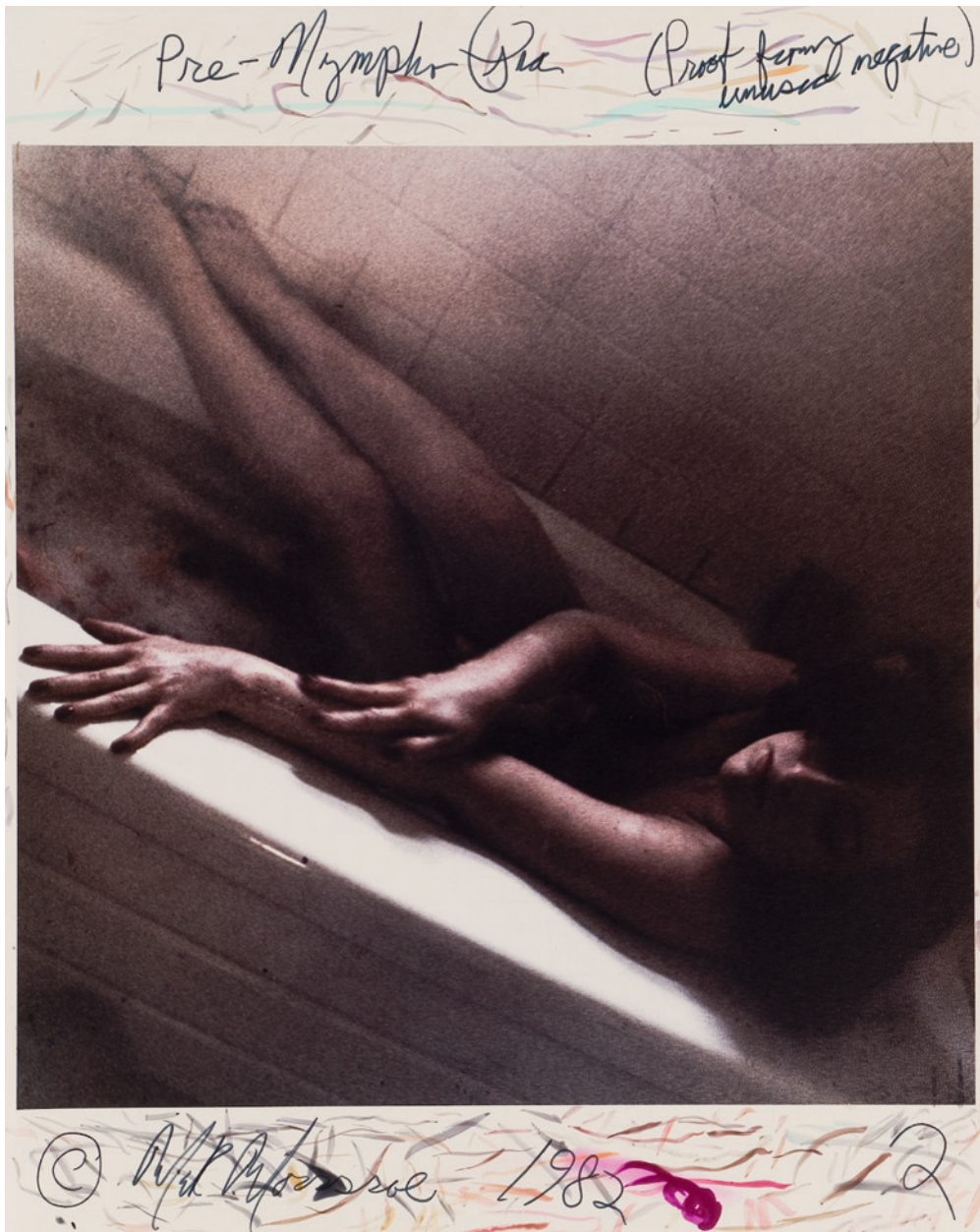


Abb. 14
Mark Morrisroe, Pre-Nympho Pia, 1982

Mark Morrisroe

Mark Morrisroe (1959–1989, Malden, Massachusetts, USA), eine Figur der Bostoner Kunstwelt, hat die queere Szene in Boston und New York in den 1970er und 1980er Jahren fotografisch festgehalten. Trotz seiner nur knapp zehnjährigen Schaffensphase hinterließ der Künstler ein umfangreiches Werk, das Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografien, »Sandwich«-Abzüge*, Röntgenaufnahmen sowie »Polaroids und Filme umfasst. Er nahm mehr als 2.000 Polaroids auf, die zu seinen Lebzeiten nie ausgestellt wurden: Das Polaroid nutzte er als Mittel, um zu experimentieren und seine flüchtigen Gedanken wie in einer Art Tagebuch visuell festzuhalten.

In seinen Selbstporträts erkundet Morrisroe verschiedene Alter Egos: Er inszeniert sich als Prostituierten, als Rockmusiker, als »Junge von nebenan« oder als Dragqueen. Oftmals posierten auch Freund_innen und Bekannte für seine Aufnahmen, die eine emotionale Bindung und Intimität ausstrahlen (Abb.14). Der subjektive, fast obsessive Blick und eine Art Schnappschussästhetik wurden zur gemeinsamen Ausdrucksform junger Fotograf_innen der sogenannten »Boston School«, die aus persönlichen Beziehungen heraus eine visuelle Erzählung ihres Lebens entwerfen. Zu ihnen gehören auch David Armstrong, Philip-Lorca diCorcia und Nan Goldin, die zusammen mit Mark Morrisroe die Bostoner School of the Museum of Fine Arts besuchten.

Die Sammlung des Fotomuseum Winterthur umfasst neben Werken aus dem eigenen Besitz einige wenige Dauerleihgaben, darunter auch den Nachlass von Mark Morrisroe. Nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1989 hat sein Werk eine turbulente Phase durchlebt: Elf Jahre lang wurde der Nachlass mit viel persönlichem Engagement von der Kunsthändlerin Pat Hearn, einer engen Freundin des Künstlers, verwaltet, die seine Werke in ihrer New Yorker Galerie ausstellte. Als sie im Jahr 2000 verstarb, vererbte sie den Nachlass ihrem Mann, Colin de Land, der kurz darauf ebenfalls verstarb. In den darauffolgenden Jahren verflüchtigte sich die Aura um Mark Morrisroes Werk, die vielen Zeitgenoss_innen noch in lebhafter Erinnerung gewesen war. Die Schweizer Sammlung Ringier erwarb den Nachlass schließlich im Jahr 2004. Um die wissenschaftliche Bearbeitung und die Zugänglichkeit des Nachlasses zu gewährleisten, wurde er zwei Jahre später dem Fotomuseum Winterthur als Dauerleihgabe übergeben. Damit fand Mark Morrisroes Werk ein festes Zuhause und wird seither unter professionellen konservatorischen Bedingungen aufbewahrt. Der umfangreiche Bestand beinhaltet rund 1.200 Farbaufnahmen und Silbergelatine-Abzüge, etwa 800 Polaroids, sämtliche Negative und Kontaktabzüge, drei Super-8-Filme sowie Ephemera (Briefe, Postkarten, Einladungskarten, Notizen aus Mark Morrisroes Tagebuch und Magazine).

* Alle mit einem >gekennzeichneten Begriffe sind in einem Glossar (S. 46–47) erläutert.

Frida Orupabo

Die Schwarz-Weiß-Collagen der norwegisch-nigerianischen Künstlerin und Soziologin Frida Orupabo (* 1986, Sarpsborg, Norwegen) bestehen aus angeeignetem Bildmaterial, das online zirkuliert und aus historischen und zeitgenössischen Kontexten stammt – von der Kolonialzeit bis zur modernen Popkultur. Inhaltlich beschäftigt sich Frida Orupabo mit den Darstellungs- und Repräsentationsmechanismen Schwarzer und vornehmlich weiblich gelesener Körper in der Fotografie. Indem die Künstlerin das gesammelte Bildmaterial neu arrangiert und zusammenfügt, fordert sie unsere etablierten Sehgewohnheiten heraus.

In der Arbeit »Weather Girl«, 2021 blickt uns eine Schwarze Person direkt an (Abb. 15). Ihr collagierter Körper, der mit angewinkelten Beinen und ausgestrecktem Arm entfernt an die laszive Pose eines Fotomodells erinnert, negiert trotz fehlender Bekleidung eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung. Zugleich verwehrt er eine Objektifizierung. Der entkleidete Schwarze Körper entzieht sich dem voyeuristischen und fetischisierenden Blick. Stattdessen entfaltet sich die Figur – sowohl über den Blick-austausch als auch über die bleibenden Narben des Collageverfahrens – als komplexes Subjekt des Widerstands, das unseren visuellen Normen entgegenwirkt. Die Konfrontation mit Frida Orupabos Collagen macht spürbar, dass unser Sehen geprägt ist von einem *weißen*, auf Kolonialismus, Rassismus und Sexismus fußenden Blick.

Die Arbeit von Frida Orupabo verweist auf eine Lücke, die viele europäische und US-amerikanische Sammlungsbestände aufweisen: die fehlende Repräsentation von Schwarzen Frauen sowohl im Bild selbst als auch hinter der Kamera. So finden sich auch in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur trotz der prominenten Vertretung US-amerikanischer Fotograf_innen nur zwei weibliche afroamerikanische Perspektiven: Im Jahr 2006 ging eine Arbeit von Carrie Mae Weems über den Ankauf der Jedermann Collection in die Sammlung des Museums ein und 2009 wurde Lorna Simpsons »Summer '57 / Summer '09 (Group 6)« angekauft. Letzteres Werk wird in diesem Jahr erstmals vom Fotomuseum Winterthur im Rahmen der Sammlungs-ausstellungen »Der Sammlung zugeneigt – Konstellation 1« und »2« ausgestellt.

Erst 2022 kam mit dem Werk »Weather Girl« von Frida Orupabo, der im selben Jahr als erster Schwarzer Künstlerin eine Einzelausstellung am Fotomuseum Winterthur gewidmet wurde, auch eine Schwarze europäische Perspektive in die Sammlung. Diese Entwicklung hängt einerseits mit der Neuorientierung des Sammlungsschwerpunkts durch die gegenwärtige Direktorin Nadine Wietlisbach zusammen. Gleichzeitig spiegelt sich darin aber auch der derzeitige Diskurs innerhalb der Museumslandschaft wider. Dieser nimmt Museen in die Pflicht, sich mit ihren Lücken und fehlenden Perspektiven produktiv auseinanderzusetzen und eine größere Vielfalt abzubilden.



Abb. 15
Frida Orupabo, Weather Girl, 2021

Cindy Sherman



Abb. 16
Cindy Sherman, Untitled Film Still #22, 1978

Für die Serie »Untitled Film Stills«, 1977–1980 hat die Künstlerin Cindy Sherman (* 1954, Glen Ridge, New Jersey, USA) ikonische Posen von Protagonistinnen aus Hollywoodfilmen der 1950er und 1960er Jahre nachgestellt. Ihre Schwarz-Weiß-Fotografien erinnern an jene Stills, die zur Vermarktung der jeweiligen Filme verwendet wurden, ohne dass es einen konkreten Film gibt, auf den sich die Bilder Cindy Shermans beziehen (Abb. 16). Die Aufnahmen sind entsprechend generisch und verkommen zu Klischees von Weiblichkeit, die die Künstlerin in ihrer Eindimensionalität offenlegt und hinterfragt.

Dass hier Weiblichkeit vor allem ein Konstrukt von visuellen Codes ist, wird an der Kleidung und Ausstattung der dargestellten Figur sowie an den filmischen Rhetoriken deutlich, die sich an den Blick eines cis-männlichen Betrachters zu richten scheinen. So sitzt die Figur der unbeholfenen Frau erwartungsvoll auf dem Bettrand oder steht leicht bekleidet im Badezimmer, während sie sinnlich über ihre nackte Schulter in den Spiegel schaut. »Untitled Film Stills« besteht aus 69 Fotografien und gleicht einem Katalog weiblicher Stereotype, in dem die mediale Konstruktion und Aneignung von Identität vor Augen geführt wird. Durch ihre ambivalenten Re-Inszenierungen fordert Sherman den normativen Blick heraus, der sich über die Fotografie – über ihre Formen der Inszenierung, Instrumentalisierung und Vermarktung – verfestigt.

Nach zehn Jahren Ausstellungstätigkeit konstatierte Urs Stahel, Gründungsdirektor des Fotomuseum Winterthur, dass die Sammlung der Institution zwar über eine starke Linie im Bereich der dokumentarisch-erzählerischen Fotografie verfüge, der Einstieg der Fotografie in die Kunst und eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Fotografie jedoch kaum vertreten seien.

Mit dem gewichtigen Ankauf der Jedermann Collection von einem US-amerikanischen Sammler im Jahr 2006 konnte diese Lücke teilweise geschlossen und das Profil der Sammlung des Fotomuseum Winterthur gestärkt werden: 177 Werke von 62 Künstler_innen mit insgesamt 340 Fotografien gelangten darüber in die Sammlung, darunter auch Cindy Shermans »Untitled Film Still #22«, 1978. Wichtige Vertreter_innen der konzeptuellen Fotografie wie Bernd und Hilla Becher, Victor Burgin oder Gordon Matta-Clark sowie Vertreter_innen der medienreflexiven postmodernen Fotografie der 1980er Jahre wie Barbara Bloom, Sarah Charlesworth oder Elaine Sturtevant sind Teil des umfangreichen Ankaufs. Das Angebot, Teile der Jedermann Collection für einen siebenstelligen Betrag zu erstehen, war zeitlich begrenzt und die Mittelbeschaffung nur dank des großen Engagements des damaligen Stiftungsratspräsidenten Thomas Koerfer möglich.

Lorna Simpson

Ausgangspunkt für die Serie »Summer '57 / Summer '09«, 2009 der Künstlerin Lorna Simpson (* 1960, New York City, New York, USA) war ein Fotoalbum, das Lorna Simpson auf Ebay erworben hatte. Darin fanden sich über zweihundert private Fotografien, entstanden zwischen Juni und August 1957 in Los Angeles, die zumeist eine junge Schwarze Frau zeigen. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Album stellt Lorna Simpson einige der gefundenen Fotografien nach, wobei sie nicht nur Kleidung und Posen, sondern auch das Medium des Silbergelatine-Abzugs aus der Vorlage aufgreift. In einheitlichen Rahmen und Größen als Gruppen arrangiert, vermischen sich historisches Vorbild und künstlerische Reinszenierung (Abb. 17).

Die Mode und die verführerischen Posen der Figuren, wie das Verlagern des Gewichts auf ein Bein, wodurch die Hüfte einknickt, oder das Anwinkeln des Arms, der hinter den Kopf greift, entsprechen der klassischen Pin-up-Ikonografie der 1940er und 1950er Jahre. Mit der Aktualisierung dieser Fotografien samt deren Pin-up-Ästhetik macht Lorna Simpson sichtbar, wie gesellschaftliche Schönheitsideale auf diskriminierende Weise durch weiße Körper geprägt wurden und werden. Indem sich sowohl Lorna Simpson als auch ihr Vorbild mit ihren Schwarzen Körpern in diese Norm einschreiben, behaupten sie darüber hinaus ein verführerisches und schönes Selbstbild, das ihnen die Gesellschaft lange Zeit verwehrte und auch bis heute oft nicht zugesteht.

In dem Format »Collection Revisited« beschäftigt sich das Fotomuseum Winterthur seit 2020 eingehend mit Werken aus der eigenen Sammlung. Vor dem Hintergrund aktueller wissenschaftlicher Diskurse werden künstlerische Arbeiten im Rahmen von vertiefenden Case Studies (dt. Fallstudien) beleuchtet, die Grundsatzfragen im Umgang mit fotografischen Bildern aufwerfen. Wie soll ein Museum mit der Darstellung von Gewalt umgehen? Oder wie kann eine Referenzkultur, die gesellschaftliche, künstlerische und akademische Meinungen spaltet, vermittelt werden?

Die Arbeit »Summer '57 / Summer '09 (Group 6)« von Lorna Simpson kann aus urheberrechtlichen Gründen in der Onlineversion dieser Publikation nicht abgebildet werden.

Die aktuelle Case Study untersucht in Anlehnung an die in der Ausstellung gezeigten Werke von Zoe Leonard, Frida Orupabo und Lorna Simpson die visuellen und materiellen Codes des Pin-up-Genres. Das Pin-up beschreibt ein Bildphänomen, das ab den 1940er Jahren als salonfähige Massenware zirkulierte, wobei der weibliche Körper zum Austragungsort für die Enttabuisierung von Sexualität im Alltag wurde. Im akademischen Diskurs wird das Pin-up primär als Symbol gewertet, das heteronormative Geschlechterrollen reproduziert sowie *weiße* Utopien von »klassischer« Weiblichkeit

bekräftigt und somit in der Repräsentation von queeren und Schwarzen Perspektiven gänzlich versagt. Im Rahmen der Case Study wird sowohl nach möglichen Ambivalenzen auf der Produktions- und Rezeptionsebene dieses Genres gefragt als auch nach Momenten der Inklusion und Selbstermächtigung für Schwarze und queere Protagonist_innen. Mehr Infos unter www.fotomuseum.ch/pin-up.

John Yuyi



John Yuyi (* 1991, Taipeh, Taiwan) erkundet in ihrer künstlerischen Praxis Themen wie digitale Identität, Internetkultur und Luxusmode. Ihre Projekte zeichnen sich durch einen performativen Ansatz und einen Stil aus, den die Künstlerin selbst als humorvoll, unberechenbar und bizarr beschreibt. Die Werke »Julia's Twitter 1« und »Julia's Twitter 2«, 2016 sowie »Belly Button«, 2018 veranschaulichen John Yuyis typische Herangehensweise: Indem sie Symbole der Sozialen Medien in Form von temporären Tattoos auf ihrer Haut anbringt, visualisiert sie die Reaktionen von Nutzer_innen durch Likes, Shares, Retweets und Follows, deren Anzahl heutzutage den Wert eines Bildes bestimmen (Abb. 18). Dass Aufmerksamkeit zur Hauptwährung geworden ist, zeigt auch die Zusammenarbeit der Künstlerin mit Luxusmarken, deren Logos sie sich ebenfalls auf ihren Körper »tätowiert«, bevor sie ihre Selbstporträts als Werbung auf Instagram postet. Auf diese Weise weist John Yuyi auf die zentrale Rolle des Körpers in den Sozialen Netzwerken hin. Zugleich demonstriert die Künstlerin, wie eben diese digitalen Plattformen die (Selbst-)Wahrnehmung und Darstellung des Körpers maßgeblich beeinflussen.

Einer der fünf Sammlungsschwerpunkte des Fotomuseum Winterthur ist die medienreflexive Fotografie. Prägend für diese Ausrichtung der Fotografie ist, dass sie sich ihrer eigenen Wirkung bewusst macht und sich mit ihren eigenen Bedingungen sowie ihrer fortlaufenden Weiterentwicklung auseinandersetzt. Berücksichtigt werden dabei die Produktion von fotografischen Bildern sowie deren Verbreitungs- und Rezeptionsformen. Auch technische, kulturelle, soziale oder gesellschaftspolitische Gegebenheiten und Dynamiken werden einbezogen. Bereits mit dem Ankauf der Jedermann Collection im Jahr 2006 wurde die medienreflexive Fotografie als Schwerpunkt in der Sammlung verankert.

John Yuyis Arbeiten lassen eine medienreflexive Deutung zu. Die Künstlerin führt vor, wie sich Likes und Shares auf Social Media auf fotografische (Selbst-)Bilder auswirken. Thematisiert wird die Veränderung fotografischer Umgangs- und Inszenierungsformen vor dem Hintergrund digitaler Aufmerksamkeitsökonomien. Auch wenn die Werke im Rahmen der Ausstellung »How to Win at Photography – Die Fotografie als Spiel« (2021) angekauft wurden und somit dem postfotografischen Schwerpunkt zufallen, zeigt sich an diesem Beispiel exemplarisch, dass Medienreflexivität in den letzten Jahren zu einem zentralen Kriterium für die Sammlungsankäufe des Fotomuseum Winterthur geworden ist.

Abb. 18
John Yuyi, Julia's Twitter 2, 2016

Algorithmus

Ein Algorithmus ist eine Reihe von Anweisungen, nach der ein Computerprogramm oder eine Software nach festgelegten Regeln bestimmte Aufgaben Schritt für Schritt ausführen. Algorithmen bestimmen auch über die Sichtbarkeit im Netz: Wird zum Beispiel nach einer Abbildung im Internet gesucht, wird die Rangfolge der angezeigten Webseiten von einem Algorithmus vorgegeben.

Analogfotografie

Analogfotografie bezeichnet eine Technik des Fotografierens, bei der Bilder mittels fotochemischer Reaktionen aufgezeichnet werden. Im Unterschied zur Digitalfotografie wird in der analogen Fotografie ein materieller Träger benötigt, der mit einer lichtempfindlichen Schicht versehen ist. Meist basiert diese Schicht auf einer Silberhalogenid-Emulsion und das Bild entsteht, indem die winzigen Silberpartikel (Körner) entsprechend der Lichteinwirkung geschwärzt werden. Um den Prozess des Schwärzens der Silberkörner zu beschleunigen, wird im Fotolabor eine chemische Lösung (Entwickler) eingesetzt.

Cibachrome

Cibachrome ist ein Farbpositivpapier der Schweizer Firma Ciba-Geigy, das sich durch brillante Farben, Schärfe und Lichtbeständigkeit auszeichnet. Im Unterschied zum chromogenen Abzug entstehen die Farben nicht erst durch chemische Reaktion, sondern sind bereits in der Beschichtung des Papiers enthalten. Nach der Entwicklung werden unbelichtete Pigmente in einem Bleichverfahren aus der Emulsion herausgelöst und die verbleibenden Farben fixiert. Cibachrome wurde zeitweise auch unter dem Markennamen »Ilfochrome« vertrieben und wird seit 2011 nicht mehr hergestellt.

Collage

Eine Collage entsteht durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Materialien zu einer neuen Einheit. In der bildenden Kunst entwickelte sich das Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst im Kubismus, dessen Vertreter_innen Zeitungsausschnitte und andere Fragmente des Alltagslebens in ihre Malereien einarbeiteten. Der Begriff leitet sich ab vom französischen Verb »coller« (kleben) und bezieht sich auf die Technik des Zerschneidens und Zusammenklebens verschiedener Bildelemente auf Papier. Für das Kombinieren von filmischem oder fotografischem Material verwendet man auch den Begriff der »Montage«.

Digitalfotografie

Dieser Begriff bezeichnet eine Fotografie, die mit einer digitalen Technologie (Digitalkamera, Handycamera) entsteht. In der Digitalfotografie werden die Lichtstrahlen über einen in der Kamera verbauten Sensor in digitale Daten umgewandelt. Das digitale Bild besteht aus Pixeln.

Sandwich-Abzug

Der Sandwich-Abzug ist das Ergebnis einer aufwendigen Prozedur, die von Mark Morrisroe zur Herstellung einiger seiner Werke verwendet wurde. Er kopierte dazu ein ursprüngliches Farbnegativ auf einen Schwarz-Weiß-Film. Eine erste Kontaktkopie auf ein Blatt großformatigen Schwarz-Weiß-Planfilm ergab ein Film-Positiv, von dem eine weitere Kontaktkopie angefertigt wurde, um wieder ein Negativ zu erhalten. Anschließend schnitt Mark Morrisroe das Schwarz-Weiß-Negativ aus dem Planfilm heraus, fixierte es mit Klebstreifen auf dem unveränderten Farbnegativ und belichtete sein Fotopapier durch dieses »Sandwich« hindurch. Die so hergestellten Abzüge zeichnen sich durch gedämpfte Farben, dunkle Partien sowie grobes Korn aus und ähneln in ihrem Aussehen frühen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert.

Polaroid

Polaroid ist ein Markenname für Sofortbildkameras, die von der 1937 gegründeten Polaroid Corporation entwickelt und hergestellt wurden. Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr erfolgreiche Firma ging 2001 bankrott und wurde 2008 von dem niederländischen Unternehmen Impossible Project aufgekauft. Seit 2017 nennt es sich Polaroid Originals und stellt wieder Sofortbildkameras sowie Filmmaterial her.

Screenshot

Der Screenshot – ein Bildschirm-Schnappschuss – friert die zum Zeitpunkt der Aufnahme auf einem Bildschirm angezeigte Darstellung ein. Als Funktion ist der Screenshot bereits in der Software bildschirmbasierter Geräte angelegt und lässt sich mittlerweile fast von jedem elektronischen Gerät – sei es dem Computer, dem Smartphone oder der Spielkonsole – erstellen, als Datei speichern, unmittelbar online teilen oder direkt drucken.

Vernetztes Bild

Das vernetzte Bild markiert einen bedeutsamen Einschnitt in der Entwicklung der Fotografie und ihrer Gebrauchsweisen. Wurde sein analoger Vorgänger vorwiegend in gedruckter Form verteilt – als Abzug auf Papier oder als Druckerzeugnis in Zeitungen, Magazinen, Büchern oder auf Plakaten –, handelt es sich beim vernetzten Bild um ein Foto, das mit einer Digitalkamera, dem Smartphone, Drohnen oder Überwachungskameras aufgezeichnet oder – im Falle von Memes, GIFs und computergenerierten Bildern (CGI) – gänzlich digital angefertigt wird und online zirkuliert, indem es digital verschickt oder auf Sozialen Medien geteilt wird.

Führungen, Workshops und Veranstaltungen zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

Donnerstags um 18 Uhr sowie an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 19.09.2024, 18 Uhr;

Dr. Katrin Thomschke im Gespräch mit der Kuratorin Dr. Alessandra Nappo



Abb. 19
Christiane Feser, Partition 3, 2013, aus der Serie: Partitionen

Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder zwischen 5 und 12 Jahren. Eltern und erwachsene Begleitpersonen sind ebenso willkommen.

Kunstquiz

Mit unserem Kunstquiz können Inhalte der Ausstellung auf spielerische Art erforscht werden. Das Quiz beinhaltet einen praktischen Kreativteil, der mit Materialien aus unserer »Kunstbox« umgesetzt werden kann. Zusammen mit der Kunstbox liegt das Quiz in der Ausstellungshalle bereit.

Fortbildung für Lehrkräfte

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: 01.07.2024, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen. Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.

Dauer: 30 min / 60 min / 90 min / 120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbk.de

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Teilnehmerzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbk.de>.

Workshops

Workshop I: Bildergeschichten

(Primarstufe, Sek I)

Viele Künstler_innen unserer Ausstellung fotografieren Menschen: sich selbst, Bekannte, Freund_innen oder Familienmitglieder. Diese Menschen sind alle sehr unterschiedlich – sie haben verschiedene Haarfarben, Augenfarben oder Hautfarben, verschiedene Herkünfte und ganz verschiedene Geschichten. Tina Barney hat ihre Schwester Jill fotografiert. Mit verschränkten Armen sitzt sie vor uns, bekleidet mit einem dünnen Bademantel, und starrt in eine Richtung außerhalb des Bildes. Hinter ihr sehen wir einen riesigen alten Fernseher. Was denkt Jill wohl gerade? Wo befindet sie sich? Auf allen Fotografien erscheinen die Personen stumm. In einer gemeinsamen Führung durch die Ausstellung erwecken wir die Figuren zum Leben. Wir fragen uns, was sie denken und fühlen, was sie gerade machen und wo sie sich befinden. Anschließend schreiben oder malen wir unsere eigene kleine Bildergeschichte.

Workshop II: Sammelleidenschaften

(Sek I und Sek II)

Das Fotomuseum Winterthur und die Kunststiftung DZ BANK haben eine Gemeinsamkeit: Sie sammeln fotografische Kunstwerke. Andere Museen und Ausstellungsorte sammeln wiederum andere Objekte. Viele Menschen haben auch zuhause kleine oder große Sammlungen von Gegenständen, Fotografien, Bildern oder Objekten. Sammelst du oder jemand, den du kennst – deine Mama, dein Opa oder eine Freundin – auch etwas? Manche Sammlungen sind so besonders, dass sie ausgestellt werden. Aber was kann man überhaupt ausstellen – und wie? Nach einer Führung durch die Ausstellung wollen wir diese Fragen gemeinsam diskutieren. Mit Museumswänden und kleinen Podesten gestalten wir anschließend eine Miniatur-Ausstellung unserer persönlichen Sammlung.

Für diesen Workshop kannst du gerne einen oder mehrere persönliche kleine Gegenstände mitbringen!

Workshop III: Rollenklischees

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum E 1.4, E 1.5, Q 1.5, Q 2.1, Q 2.2)

Cindy Shermans Filmstills versetzen uns mitten in eine Szene aus einem Hollywood-Film der 1950er Jahre – nur dass dieser Film nicht existiert. Ihre »Untitled Film Stills« imitieren Filmplakate von Schwarz-Weiß-Filmen, in denen die weiblichen Rollen von unzähligen Klischees besetzt sind, ohne sich an konkreten Filmvorlagen zu orientieren. Mit aufreizender Kleidung, provokanten Körperhaltungen oder Positionierungen im Raum inszeniert Cindy Sherman weibliche Stereotype – zeitversetzt in die fünfziger und sechziger Jahre.

Auch in der heutigen Zeit bedienen Film, Werbung und Social Media Rollenklischees. Welche kennt ihr? Wie werden sie dargestellt? Und welche Rolle spielen dabei Online-Subkulturen? Mit Digitalkameras oder unseren Smartphones inszenieren wir selbst ein Filmstill, bei dem wir ein Klischee zum Thema machen. In Kleingruppen formulieren wir eine fiktive Filmszene und halten die Handlung als Filmstill fotografisch fest. Abschließend diskutieren wir in der Gruppe kritisch über die dargestellten Rollenbilder.

Workshop IV: Social-Media-Posts – analog und digital

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum E 1.4, E 1.5, Q 2.1, Q 2.2, Q 2.5)

Bis zu seinem Tod im Jahr 1989 hat sich der Künstler Mark Morrisroe vornehmlich mit einer Polaroidkamera selbst inszeniert – mal als Rockstar, mal als Dragqueen – und sein Leben als Fototagebuch festgehalten. Sein Nachlass erscheint fast wie ein analoger Social-Media-Auftritt. Nicht nur Selbstdarstellung ist ein Thema in den Sozialen Medien. Instagram, TikTok und Facebook dienen als Nachrichtentool, Reisetagebuch oder Plattform für politische Meinungen, die nicht selten in Hass, Diskriminierung und Rassismus münden.

Stelle dir einmal eine Welt ohne die Sozialen Medien vor. Welche Inhalte teilst du auf Instagram und mit welchen Themen wirst du konfrontiert? Wie würdest du diese Inhalte auf analogem Weg verbreiten?

Nach einer Führung durch die Ausstellung diskutieren wir kritisch über Soziale Medien und für welche Zwecke diese genutzt werden (können). Mit Polaroidkameras, Overheadprojektoren, Scannern, Stift und Papier kreieren wir analoge Social-Media-Posts und reflektieren unseren eigenen Konsum dieser Plattformen.

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei.
Eine Anmeldung ist erforderlich.

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbk.de
<https://kunststiftungdzbk.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbk](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbk)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbk

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr
sowie an jedem letzten Freitag
im Monat um 17.30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbk.de



Triennale
der Fotografie

Medienpartner:

FRIZZ

Weitere Informationen
finden Sie hier:



DZ BANK KUNSTSTIFTUNG