

**Der Sammlung zugeeignet
Konstellation 1**

10.02.-20.05.2024

Fotomuseum Winterthur

Diesen blutroten Himmel fotografierte die US-amerikanische Künstlerin **Nan Goldin** (*1953) direkt vor den Türen des Fotomuseum Winterthur. Der aufragende Schornstein des ehemaligen Fabrikgebäudes und eine Strassenlaterne verweisen auf den Standort des Museums, während der Grossteil des Bildes vom dramatisch aufgeladenen Himmel beherrscht wird. Die materiellen Eigenschaften des von Goldin bevorzugten Cibachrome-Fotopapiers sorgen dabei für eine besondere Betonung der intensiven Farbigkeit.

Goldins Arbeiten stehen für eine Umorientierung der dokumentarisch-erzählerischen Fotografie vom Öffentlichen ins Private und Intime während der 1970er-Jahre. Die empathischen und zugleich schonungslos ehrlichen Fotografien der Künstlerin zeigen oft ihr nahestehende Personen und sind Zeugnis ihrer Lebenswelten. Auch hinter dieser Arbeit steht eine persönliche Geschichte. Goldin war im August 1997 anlässlich ihrer Ausstellung **I'll Be Your Mirror** angereist, die Museumsmitgründer Walter Keller mit ihr zusammen kuratiert hatte. Als Goldin am Vorabend der Eröffnung davon erfuhr, dass sich eine Schweizer Freundin das Leben genommen hatte, die zuvor Opfer sexuellen Missbrauchs geworden war, erinnerte sie dies an den Suizid ihrer Schwester, der für Goldin sehr traumatisch gewesen war. Goldin fotografierte den Himmel an jenem Abend, woraus dieses Werk hervorging, in dessen Titel Goldin auf die Geschehnisse dieses Tages hinweist.



Nan Goldin, **The Sky on the Eve of Philippine's Death, Winterthur, Switzerland**, 1997, Cibachrome, 76 × 102 cm, Ankauf, 1999-005-001 © Nan Goldin

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 schon von früh an ein Anliegen, repräsentative Werke einer Ausstellung in die Sammlung aufzunehmen, um so eine Institutionsgeschichte in diese einfließen und 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 und Museumsmitgründer Walter Keller verband in den 1990er-Jahren eine enge Freund_innenschaft, aus der gemeinsame Bücher und Ausstellungen hervorgingen. So erschien bereits 1992 in Kellers Scalo Verlag Goldins Publikation **The Other Side**. Die Ausstellung **I'll Be Your Mirror**

und die gleichnamige Publikation, aber auch Kellers Wirken darüber hinaus trugen massgeblich zur Würdigung und Etablierung Goldins ausserhalb der USA bei. Ihre Arbeit **The Sky on the Eve of Philippine's Death, Winterthur, Switzerland** am Auftakt dieser Schau steht sinnbildlich für eine Sammlung, die in grosser Nähe zu den Ausstellungen und beteiligten Personen und Netzwerken entstand – und weiter entsteht.

Zoe Leonard

Die US-amerikanische Künstlerin **Zoe Leonard** (*1961) 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 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** greift Leonard explizit auf ein solches Vorbild zurück. Die laszive Pose vor rotem Stoff reinszeniert ein Pin-up-Bild der Schauspielerin Marilyn Monroe, fotografiert von Tom Kelley, das ab 1952 zirkulierte. Leonards Kalender bricht jedoch mit der binären Ordnung der Geschlechteridentitäten und fordert mit der selbstbewussten und selbstbestimmten Inszenierung Millers den cis-männlichen, heteronormativen Blick heraus.



SEPTEMBER

Mon	Tue	Wed	Thu	Fri	Sat	Sun
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30				

OCTOBER

Mon	Tue	Wed	Thu	Fri	Sat	Sun
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

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 «Foto-

bibliothek 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.

Der US-Amerikaner **Vito Acconci** (1940–2017) war zunächst Schriftsteller und Dichter, ehe er sich in den 1960er-Jahren der Konzept- und Performancekunst zuwandte. Seine fotografischen Arbeiten, die vor allem in einer intensiven Zeit um 1969/70 in New York entstanden, sind insbesondere Befragungen des Verhältnisses von Körper, Raum und Fotokamera. In performativen Situationen setzte er sich verschiedenen experimentellen Anordnungen aus, die für die und mit der Kamera entstanden. So stieg er in **Step Piece** über Monate hinweg 30-mal pro Minute auf einen Hocker in seiner Wohnung, bis er nicht mehr konnte. Mit Fotografien und Notizen dokumentierte er die Fortschritte dieser Aktion.

Oft bleibt die fotografische Handlung bei Acconci auch an die Körperlichkeit des Künstlers gebunden. In **Down/Up** etwa streckt er die Hände nach unten, um die Kamera von dort aus nach oben blicken zu lassen. Die daraus entstandenen Bilder zeigen sein Gesicht und seinen Oberkörper «aus Sicht» der Hände und scheinen damit die Dimensionen seines Körpers auszumessen. Die daraufhin zu Collagen kombinierten Fotoabzüge mit ihren handschriftlichen Markierungen, die viele Arbeiten Acconcis auszeichnen, sind gleichzeitig als Ergebnis wie als Anleitung seiner Handlungen anzusehen. An der Schrift bleibt auch die Bedeutung der Sprache für den ausgebildeten Dichter sichtbar.



Das Fotomuseum Winterthur sammelt ab den 1960er-Jahren entstandene Werke und setzt somit bei einem Zeitraum an, in dem sich eine Veränderung in der Wahrnehmung und Akzeptanz von Fotografie als Kunst vollzieht. Zu einer Zeit, in der die Fotografie im musealen Kontext noch kaum als Kunstform akzeptiert und gezeigt wurde, waren es vor allem konzeptuell und medienreflexiv arbeitende Künstler_innen, welche die Verwendungsweisen und Bedingungen der Fotografie neu befragten.

Oft ging dies einher mit einer Ablehnung von etablierten Kunstformen, bildlicher Repräsentation, Ästhetizismus und Formalismus. Mittels einer selbstkritischen Befragung des Mediums zielten diese Künstler_innen eher darauf ab, den Werkcharakter der Fotografie aufzulösen oder aber zu erweitern. Dazu kultivierten sie konzeptuelle Methoden, etwa einen bewusst eingesetzten technischen Dilettantismus, das Aufgreifen massenmedialer Bilder oder Techniken der Appropriation Art, die mit Aneignung und Kopie spielt. Andererseits fand auch die dokumentarische Funktion der Fotografie

Einzug in die Kunst, etwa im Kontext von Performancekunst und Land-Art: Dort wurde sie zum Zeugnis der durchgeführten Handlung und gleichzeitig zum Ausdruck und Ergebnis von Kunst. Dieser entscheidende Wandel des Status einer nun als Kunst aufgefassten Fotografie wird in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur vor allem in den Ankäufen aus der Jedermann Collection ablesbar, die 2006 in die Sammlung kamen (S.24).

Die US-amerikanische Konzept- und Fotokünstlerin **Sherrrie Levine** (*1947) ist vor allem für ihre künstlerische Strategie der Aneignung von Motiven berühmter männlicher Künstler wie Walker Evans, Alexander Rodchenko oder Edward Weston bekannt. Sich von Vorbildern inspirieren zu lassen, ist zunächst eine gängige künstlerische Praxis, auf die Levine in ihren **After**-Serien anspielt. Sie übernimmt die Werke ihrer Vorbilder jedoch auf radikale Weise, indem sie diese abfotografiert, als gerahmte Werke ausstellt und dafür Autorinnenschaft beansprucht. Damit dekonstruiert und kritisiert Levine den cis-männlich dominierten Kanon der Kunst- und Fotografiegeschichte, der dem männlichen Künstlergenie Kreativität und Originalität zuspricht und Frauen lediglich die Rolle als Objekt und Muse zugesteht.

Da Levine die Bilder nicht von Fotopapieren, sondern von bereits in Katalogen erschienenen Reproduktionen der Werke abfotografiert, stellt sie auch das Wertesystem der Kunst infrage, das die Fotografie in Kategorien von Original und Kopie zwingt – was der ihr wesenhaften technischen Reproduzierbarkeit zuwiderläuft. Ironischerweise vollzog sich diese Aneignung nicht nur motivisch, sondern auch auf rechtlicher Ebene: Da die Fotografien von Walker Evans nicht unter den US Copyright Act von 1976 fielen, konnte Levine die Bilder lizenzfrei verwenden, während sie für ihre nun ausgestellten Werke ein Urheberinnenrecht beanspruchen kann.

Sherrie Levine, **After Alexander Rodchenko**, 1985, Silbergelatine-Abzug, 38.2 x 30.7 cm, erworben mit Mitteln der
«Jedermann Collection»-Ankaufsgruppe, 2006-076-002 © Sherrie Levine



Sherrie Levines künstlerische Strategie thematisiert ein strukturelles Ungleichgewicht im Verhältnis der Geschlechter, auf welches die US-amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin bereits 1971 in ihrem Essay «Why Have There Been No Great Women Artists?» verwiesen hatte. Die provokative Frage ist natürlich rhetorisch gemeint; die Autorin macht deutlich, dass es diese Künstlerinnen zwar gibt, aber nur wenigen die Möglichkeit gegeben wurde, sichtbar in Erscheinung zu treten.

Während Levines Werke unterdessen zum Aushängeschild der Appropriation Art – der Kunst der Aneignung und Neuinterpretation – geworden sind und zu den meistausgestellten Werken des Fotomuseum Winterthur gehören, lässt sich die mangelnde Sichtbarkeit weiblicher Positionen auch an der Sammlung des Museums ablesen: Seit 1993 sind Werke von 613 künstlerischen Positionen aufgenommen worden, davon sind 447 beteiligte Personen Männer (70 %) und 192 Frauen (30 %). 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 4 dieser Ausstellungen Duos präsentierte, bei denen bloss 2 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.

Ausgangspunkt für die Serie **Summer '57/Summer '09** der US-amerikanischen Künstlerin **Lorna Simpson** (*1960) war ein Fotoalbum, das Simpson auf Ebay erworben hatte. Darin fanden sich über zweihundert private Fotografien, entstanden zwischen Juni und August 1957 in Los Angeles, die zu meist eine junge Schwarze Frau zeigen. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Album stellt 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.

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-Ikonomie der 1940er- und 1950er-Jahre. Mit der Aktualisierung dieser Fotografien samt deren Pin-up-Ästhetik macht Simpson sichtbar, wie gesellschaftliche Schönheitsideale auf diskriminierende Weise durch weisse Körper geprägt wurden und werden. Indem sich sowohl 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.

Lorna Simpson, **Summer '57/Summer '09 (Group 6) (Detail)**, 2009, 10 Silbergelatine-Abzüge, je 18 x 18 cm, Ankauf, 2009-052-007 © Lorna Simpson, Courtesy Lorna Simpson und Hauser & Wirth



Die Arbeit von Lorna Simpson 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 (S.72) nur zwei weibliche afroamerikanische Perspektiven: jene von Simpson, deren Arbeit 2009 angekauft wurde, sowie die von Carrie Mae Weems, deren Werke im Jahr 2006 über die Jedermann Collection in die Sammlung des Museums eingingen. Simpsons **Summer '57/Summer '09 (Group 6)** wird im Rahmen dieser Ausstellung – 15 Jahre nach dem Ankauf – nun erstmals gezeigt.

Erst 2022 kam mit einem Werk der norwegisch-nigerianischen Künstlerin Frida Orupabo, die im selben Jahr als erste Schwarze Künstlerin eine Einzelausstellung am Fotomuseum Winterthur zeigte, 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.

Für die Serie **Untitled Film Stills** (1977–1980) hat die US-amerikanische Künstlerin **Cindy Sherman** (*1954) 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 Shermans beziehen. Die Aufnahmen sind entsprechend generisch und verkommen zu Klischees von Weiblichkeit, die die Künstlerin in ihrer Ein-dimensionalität 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.



Cindy Sherman, **Untitled Film Still # 22**, 1978, Silbergelatine-Abzug, 18.1×24 cm, erworben mit Mitteln der «Jedermann Collection»-Ankaufgruppe, 2006-153-001 © Cindy Sherman, Courtesy Cindy Sherman und Hauser & Wirth

Nach zehn Jahren Ausstellungstätigkeit stellte Urs Stahel, der Gründungsdirektor des Fotomuseum Winterthur, fest, dass die Sammlung der Institution zwar über eine starke Linie im Bereich der dokumentarisch-erzählerischen Fotografie (S.32) verfüge, jedoch der Einstieg der Fotografie in die Kunst und künstlerische Auseinandersetzungen mit der Fotografie (S.12) 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 Shermans **Untitled Film Still #22**. 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 umfang-

reichen Ankaufs. Das Angebot, Teile der Jedermann Collection für einen siebenstelligen Betrag zu erstehen, war zeitlich begrenzt und die Mittelbeschaffung war nicht zuletzt nur dank des grossen Engagements des damaligen Stiftungsratspräsidenten Thomas Koerfer überhaupt möglich.

1979 reiste die mexikanische Fotografin Graciela Iturbide (*1942) erstmals in die Stadt Juchitán de Zaragoza im Süden Mexikos. In der dort entstandenen Fotoserie **Juchitán** verhandelt Iturbide Themen wie Identität, Gender und Indigene Kulturen – so hat sie etwa die dortige Gemeinschaft der Zapotek_innen über mehrere Jahre hinweg immer wieder fotografiert. Iturbides poetische, stets schwarz-weiße Fotografien von Menschen und den Spuren ihres Lebens vermitteln ein komplexes Bild der mexikanischen Gesellschaft.

Die drei ausgestellten Fotografien sind dabei nur eine Auswahl der umfangreichen und vielfältigen Serie **Juchitán**, aus der vor allem **Nuestra señora de las iguanas** den Status eines ikonischen Werks erlangt hat. In heroischer Untersicht zeigt dieses Porträt eine Frau mit selbstbewusstem Blick, die lebende Leguane wie eine Krone auf dem Kopf trägt. Es ist auf einem der vielen Strassenmärkte der Region entstanden, in der Frauen – anders als im übrigen Mexiko – eine exponierte Rolle, vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht, einnehmen. Ebenso gilt Iturbides Interesse Menschen mit nichtbinärer Geschlechtsidentität. So ist **Magnolia** ein Porträt einer Muxe, die einer Gruppe von Menschen zugehört, welche sich nicht mit dem ihnen bei ihrer Geburt zugewiesenen männlichen Geschlecht identifizieren.

Graciela Iturbide, **Nuestra señora de las iguanas, Juchitán, México, 1979**, aus der Serie **Juchitán, 1979–1988**, Silbergelatine-Abzug, 43.5 x 36.9 cm, Schenkung Graciela Iturbide, 2010-006-001 © Graciela Iturbide



2010 wurden sieben Fotografien von Graciela Iturbide angekauft, nachdem ihr als einer von wenigen Fotografinnen mit dokumentarisch-humanistischer Prägung eine Einzelausstellung im Fotomuseum Winterthur gewidmet worden war. Bei erneuter Adressierung ihres Werks drängt sich die Frage auf, warum beim damaligen Ankauf vom grundsätzlichen Sammlungsvorsatz abgewichen wurde, fotografische Werke in Serien – und nicht als Einzelbilder – zu erwerben (S.32). So entstammen die sieben Fotografien in der Sammlung vier unterschiedlichen Serien und bilden deren Inhalte nur anhand ikonisch gewordener Symbolbilder ab. Diese Reduktion auf Einzelbilder birgt die Gefahr, dass diese Darstellung der vielfältigen Lebensweisen der Indigenen und queeren Gemeinschaft in Juchitán samt ihren komplexen gesellschaftlichen Strukturen nur unvollständig in der Sammlung repräsentiert wird.

Beim Umgang mit Iturbides Bildern stellen sich aber auch Fragen, die die Bilder selbst betreffen: So kritisiert die jüngere Forschung das von Iturbide verbreitete Bild, das

sie 1989 auch in dem Buch **Juchitán de las mujeres** publiziert hat. Dieses idealisierere nämlich die Stadt Juchitán als Matriarchat und queeres Paradies und verschleierte damit die weiterhin komplexen Machtverhältnisse, in welche die Muxes eingebunden sind. Iturbides Werk ist ein gutes Beispiel dafür, dass die inhaltliche und institutionelle Bedeutung von Arbeiten in einer Sammlung nicht statisch ist, sondern sich stets im Kontext gegenwärtiger Diskurse aktualisieren kann und muss.

Lee Friedlander

Lee Friedlander (*1934) hat seit den 1960er-Jahren eine Fotografie entwickelt, die er selbst als Analyse der «sozialen Landschaften» bezeichnet. Hauptsächlich in Serien arbeitend, porträtiert der US-Amerikaner Menschen und Objekte in ihren gesellschaftlichen Umgebungen, etwa die Jazzmusikszene in New York. Dabei geht er stets über das rein Dokumentarische hinaus und reflektiert, wie sich die Realitäten innerhalb der Fotografie als Bild manifestieren.

In der Serie **MIT, Boston and Vicinity** aus den Jahren 1985/86 widmet sich Friedlander den Veränderungen der Arbeit im 20. Jahrhundert. Obwohl auf den Porträts von Arbeitenden in Grossraumbüros meist nur deren Oberkörper und Gesichter zu sehen sind, wird den Betrachter_innen klar, worauf sich die teils konzentrierten, teils leeren Blicke richten: Statt der aus zahlreichen Fotoserien bekannten ölverschmierten Körper der industriellen Produktion zeigen sich hier die von Computerbildschirmen angestrahlten Gesichter der digitalen Revolution, die mit ihrer geistigen Dienstleistung zentrale Bausteine der Wertschöpfungskette darstellen. Auch wenn ihre Arbeit für eine Vernetzung und Globalisierung der Kommunikation steht, bleiben die Porträtierten im Nebeneinander des Grossraumbüros vor ihren Bildschirmen Vereinzelte.



Lee Friedlander, **Boston**, 1986, aus der Serie **MIT, Boston and Vicinity**, 1985–1986, Silbergelatine-Abzug, 21.7 × 32.7 cm, Ankauf, 2004-021-008 © Lee Friedlander, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco und Luhring Augustine, New York

Mit seinen subtilen Beobachtungen des Alltags repräsentiert Lee Friedlanders Schaffen die dokumentarisch-erzählerische Fotografie, die von Beginn an einen Schwerpunkt in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur ausmachte. 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.

Das Fotomuseum Winterthur öffnete 1993 mit einer Ausstellung zu Paul Graham seine Türen und präsentierte damit eine visuell starke Einzelposition der dokumentarischen Haltung. Wenn möglich, sammelt das Fotomuseum Winterthur dokumentarisch-erzählerische Arbeiten nicht als Einzelbilder, sondern in Werkgruppen oder Serien. Denn die Haltung der Fotograf_innen und die

in ihren Bildern sich manifestierenden Erzählungen erschliessen sich oft erst in der Serie oder der Sequenz. Zu den Arbeiten Friedlanders, die das Fotomuseum Winterthur besitzt, gehören neben Teilen der Serie **MIT, Boston and Vicinity** auch einige Abzüge von **The Little Screens** (1961–1970) und eine Auswahl an Selbstporträts (1966–1968), die 2004 erworben werden konnten.

Das Werbecomic einer britischen Frühstücksmüslimarke oder eine illustrierte Grusskarte mit dem Motiv des Katers Garfield, der einen Blumenstrauss und Luftballons in der Hand hält: Zeitungsausschnitte, Karikaturen, Screenshots von Internetseiten und Fotografien dienen der britischen Künstlerin **Clunie Reid** (*1971) als Elemente für ihre Collagen in **Take No Photographs, Leave Only Ripples**. Reid kombiniert gefundene Bilder mit ihren eigenen, schreibt oder zeichnet auf diese und fotografiert sie neu ab.

Reids Arbeit besteht aus insgesamt 27 mit Gaffa-Tape an der Wand befestigten grossformatigen Inkjet-Prints. So arrangiert, fügen sich die Bilder zu einer noch grösser dimensionierten Collage zusammen. Bei einigen Prints geben die Schnittkanten und Klebestreifen die analoge Collage zu erkennen, während bei anderen die Übergänge unscharf bleiben und sich die Frage nach digitaler Bildmanipulation aufdrängt. Durch das lose Arrangement mithilfe der Gaffa-Tapes entsteht eine provisorische Komposition, die Assoziationen zwischen den Bildern herstellen lässt. Einige Bildelemente, etwa zwei ausgestreckte Arme oder der Hintergrund des britischen Fernsehsenders The Music Factory (TMF), sind dabei mehrmals zu sehen. Das mehrfach auftretende Motiv knapp bekleideter Frauenkörper lässt sich als kritische Bezugnahme auf eine in den Massenmedien weitverbreitete sexualisierte Bildsprache lesen.

Clunie Reid, **Take No Photographs, Leave Only Ripples (Detail)**, 2009, 27 Inkjet-Prints auf Metallfolie,
je 120 x 84 cm / 84 x 120 cm, Schenkung Clunie Reid, 2009-046-013 © Clunie Reid



Take No Photographs, Leave Only Ripples steht exemplarisch für das Interesse des Fotomuseum Winterthur an der medienreflexiven Auseinandersetzung mit der Fotografie und deren fortlaufenden Weiterentwicklung. Bereits mit dem Ankauf der Jedermann Collection im Jahr 2006 wurde die medienreflexive Fotografie als Schwerpunkt in der Sammlung verankert (S.24). Dieses Konvolut umfasst unter anderem Werke der Pictures Generation aus den 1970er- und 1980er-Jahren, deren Ansatz von der Aneignung bereits vorhandenen Bildmaterials geprägt ist.

Clunie Reids Arbeit ging in die Sammlung ein, nachdem sie 2009/10 im Rahmen der Ausstellung **Karaoke - Bildformen des Zitats** gezeigt wurde. Diese Schau versammelte zeitgenössische Werke, die sich zwischen eigener Bildschöpfung, Montage und künstlerischer Aneignung bewegen. Durch den Fokus auf Arbeiten, in denen gefundene Bilder aus Zeitschriften, Werbung, Fernsehen oder dem Internet zum Einsatz kommen, sollte eine «zweite» mediale Realität sichtbar gemacht werden, die uns alltäglich

umgibt. Obwohl die Ausstellung **Karaoke** noch keine post-fotografischen Arbeiten (S. 40) enthielt – also Arbeiten, die sich auf Bildpraktiken beziehen, welche sich im Zuge der Vernetzung durch digitale Technologien herausgebildet haben –, zeichnet sich in Reids Arbeit bereits ein institutionelles Interesse an der zunehmenden digitalen Zirkulation von fotografischen Bildern in Populär- und Alltagsmedien ab.

Die Rauminstallation des spanischen Künstlers **Roc Herms** (*1978) 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. 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.

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.



Roc Herms, <YO><YO><YO>, 2007–2015, Rauminstallation / diverse Materialien, Masse variabel, Ankauf mit Mitteln von Odinga Picononi Hagen AG, 2016-003-001 © Roc Herms

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 (S. 76). 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 Herms führt jedoch auch vor Augen, wie rasant sich die Hard- und Software digitaler Technologien verändert:

Die Ausstellung als Einladung

Für diese Ausstellung wurden Werke von 19 Kunstschaaffenden und Fotograf_innen ausgewählt. Es handelt sich um visuell vielfältige Arbeiten, welche die Institutionsgeschichte und die Sammlungstätigkeit des Fotomuseum Winterthur exemplarisch abbilden. Ziel der Ausstellung ist es, 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.

Als Einladung zur weiteren Vertiefung verstehen wir alle zusätzlichen Ebenen, 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 – eines davon für Familien und kleine Detektiv_innen – in diesem Booklet; Veranstaltungen mit Fotograf_innen und engagierten Gästen sowie Vermittlungsangebote, etwa konzentrierte Werkbetrachtungen über Mittag.

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. In den Sammlungsdepots herrschen deshalb Bedingungen vor, die den chemischen Degradationsprozess verzögern sollen: Im Farbdepot herrschen 14° Celsius und 38 Prozent relative Luftfeuchtigkeit, im Schwarz-Weiss-Depot 18° Celsius und 44 Prozent relative Luftfeuchtigkeit. Für die Konservierung fotografischer Materialien ist nebst den klimatischen Idealbedingungen auch eine möglichst geringe Lichtexposition entscheidend. Schwarz-Weiss-Abzüge sind 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 durch die Sammlungskuratorin und die Registrarin geprüft, ob eine Ausleihe inhaltlich und konservato-

risch vertretbar ist. Das Leihgesuch beinhaltet verschiedene Dokumente, beispielsweise ein Klimaprotokoll, welches Auskunft darüber gibt, welche Temperaturen und Luftfeuchtigkeitswerte im für die Präsentation vorgesehenen Ausstellungsraum genau auftreten. Wird die Ausleihe positiv beschieden, folgt die Erstellung aller notwendigen Unterlagen. Dazu gehören etwa der Leihvertrag sowie alle Dokumente rund um den Transport und dessen Organisation, inklusive der Zollabklärungen. Von der Anfrage bis zur stattfindenden Ausstellung nimmt ein Leihprozess mehrere Monate in Anspruch, und er bedeutet ein Zusammenspiel von diversen Mitarbeitenden – für die Ausleihe wird dementsprechend eine Bearbeitungsgebühr in Rechnung gestellt.

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 Budget für Ankäufe bewegte sich in den vergangenen Jahren jährlich zwischen rund CHF 20 000.— und CHF 100 000.—.

Schenkungen sind ein Privileg, da sie einen Bestand bereichern können.

Entgegen weitverbreiteter Annahmen kann eine Schenkung jedoch nicht immer angenommen werden. Neben räumlichen beziehungsweise platztechnischen Überlegungen spielt eine Rolle, ob die Schenkung inhaltlich dem Sammlungskonzept entspricht, respektive gegebenenfalls bereits in der Sammlung enthaltene künstlerische Positionen ergänzt. Idealerweise bringen die neuen Werke, wenn sie bereits in der Sammlung vertretene Künstler_innen betreffen, deren Haltung und Ausdrucksweise präzise zum Ausdruck und erweitern die Sammlung um deren aktuellere thematische Auseinandersetzungen oder neuere künstlerische Methoden sowie technische Verfahren. Besonders erfreulich ist es, wenn Schenkungen den Bestand 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 geplante Massnahmen erfordern zeitliche und finanzielle Ressourcen, die jeweils erst sichergestellt werden müssen. Einige Justierungen konnten jedoch bereits umgesetzt werden. Beispielsweise wurde ein neues Konzept für Ausleihanfragen entwickelt, welches eine effizientere Planung ermöglicht.

Der temporäre Auszug aus dem Gebäude Grünenstrasse 44 aufgrund des Neubau- und Sanierungsprojekts wurde zugleich zum Anlass genommen, für diverse Bestände und Archive passendere Institutio-

nen zu suchen. Dies war einerseits aufgrund der beschränkten Platzmöglichkeiten notwendig, andererseits waren inhaltliche Gründe ausschlaggebend für diesen dauerhaften Schritt.

Die Arbeiten an und mit einer Sammlung sind vergleichbar mit einem Langstreckenlauf, sie sind kein Sprint. Die Tatsache, dass eine grosse Anzahl an Aktivitäten im Verborgenen abläuft, die für Ausenstehende nicht greifbar werden, ist im Kontext kulturpolitischer Debatten eine zusätzliche Herausforderung.

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 bestehenden Werken in Dialog treten.

2.

Über das Ausstellungsprogramm sollen Werke von unterrepräsentierten Positionen erworben werden, das heisst Werke von Frauen sowie von Fotograf_innen und Kunstschaffenden, die ausserhalb der europäischen Zentren und der USA operieren. Inhaltlich orientieren sich Neuankäufe 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 Dauerleihgabe 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 Präsentationsformen 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 erfordern individuell zugeschnittene Lösungen in der Aufbewahrung, die nicht selten Improvisation erfordern.

Die Sammlung wird sich auch in Zukunft durch bewusst in Kauf genommene Leerstellen auszeichnen. Der Ende der 1990er-Jahre getroffene Entscheid des Gründungsdirektors des Museums, Urs Stahel, den Schwerpunkt der Sammlung auf den Zeitraum ab den 1960er-Jahren zu beschränken – eine klare Abgrenzung zu anderen internationalen Sammlungen –, 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.

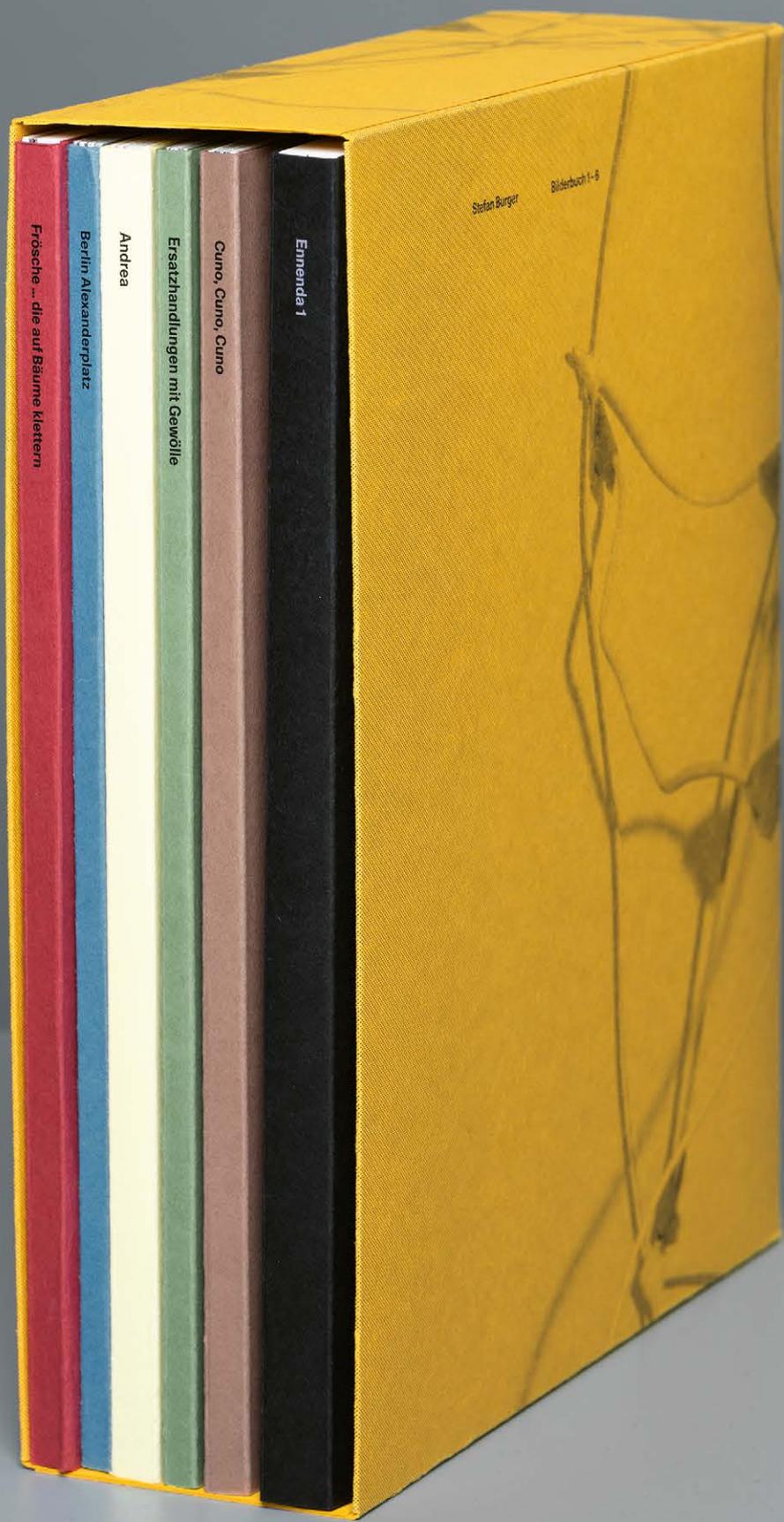
Nur wenn die Ressourcen in eine sinnvolle Balance mit den Herausforderungen gebracht werden, kann ein verantwortungsvoller Umgang mit einer Sammlung etabliert werden. Als Kulturinstitution mit grosser Neugier und Interesse am Experimentellen schmerzt dieses «Weniger ist mehr» umso weniger, wenn es dafür um das Attribut «mutig» ergänzt wird. 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 über die Bereitschaft, die Werke, ihre Entstehung und das eigene kuratorische Zutun kritisch zu befragen. Dies steht letztendlich für unser Verständnis musealer Arbeit in der Gegenwart und wird sich auch in der Weiterentwicklung der Sammlung wiederfinden.

Nadine Wietlisbach

Nur acht Jahre nach ihrem Ankauf wirken die blinkenden und surrenden Rechner und die kleinen Bildschirme mit geringer Auflösung bereits veraltet. Da beim Ankauf postfotografischer 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.

Der in der Schweiz lebende deutsche Künstler **Stefan Burger** (*1977) studierte in Zürich Fotografie, verortet sich aber auch als Konzeptkünstler. Während sein Bezugspunkt im weitesten Sinne das Fotografische ist, umfasst sein Schaffen auch Skulptur, Film und installative Elemente. Seine oft recherchebasierten Arbeiten umkreisen dabei kritische Fragen wie die nach der Wahrheitsfunktion des fotografischen Abbilds.

Die fortlaufende Serie **Bilderbuch** versammelt in bisher sechs eigenständigen Bänden diverses bislang unveröffentlichtes Material: Archiv- und Recherchematerial, Korrespondenzen, Dokumente und Fotografien, die bei Werk- und Ausstellungsvorbereitungen entstanden sind und mit der Zeit eine gewisse Eigenständigkeit als künstlerisches Material entwickelt haben. Der Band **Frösche... die auf Bäume klettern** zeigt etwa Fotografien und Dokumente rund um einen Geldtransport, den Burger vor der Schweizer Nationalbank in Zürich mit der Kamera beobachtete. Weil dies Burger einer Straftat verdächtig gemacht hatte, wurden polizeiliche Ermittlungen gegen ihn aufgenommen. Die darauffolgende Kommunikation mit der Polizei, inklusive vermeintlicher Beweisbilder von Überwachungskameras, verwebt er in der Publikation mit seinen eigenen Fotografien dieses Vorfalls. Die Bücher bündeln Fussnoten und weniger bekannte Teile seines Werks und beleuchten gerade dadurch auch seine übrige künstlerische Praxis.



Frösche ... die auf Bäume klettern

Berlin Alexanderplatz

Andrea

Ersatzhandlungen mit Gewalt

Cuno, Cuno, Cuno

Einmende 1

Stefan Burger

Bilderbuch 1-6

Mit einigen Künstler_innen, unter anderem auch mit Stefan Burger, pflegt das Fotomuseum Winterthur eine enge und andauernde Verbindung. Bereits im Jahr 2010 widmete ihm Urs Stahel, der Gründungsdirektor des Fotomuseum Winterthur, mit **Unter den Umständen** eine umfangreiche Einzelausstellung mit begleitender Publikation. Zu diesem Zeitpunkt war Burger erst 33 Jahre alt und hatte nur wenige Jahre zuvor seine fotografische Ausbildung abgeschlossen. Das Interesse an seiner künstlerischen Weiterentwicklung blieb auch unter den nachfolgenden Direktor_innen bestehen, sodass mittlerweile zwölf seiner Arbeiten in die Sammlung Einzug fanden – jüngst das publizistische Sammelwerk **Bilderbuch**.

Für diese Sammlungsausstellung hat die Kuratorin Nadine Wietlisbach mit dem Künstler eine Form erarbeitet, die die visuell und sprachlich vielschichtigen Bilderbücher in den Museumsraum überträgt. Bereits in der Vergangenheit wurde immer wieder gemeinsam mit Burger nach einer Präsentationsform seiner medien-

übergreifenden Arbeiten gesucht, wodurch sich auch seine künstlerische Praxis weiterentwickelt hat. Das Fotomuseum Winterthur verfolgt den Anspruch, den bisherigen Bestand von bereits in der Sammlung vertretenen Künstler_innen möglichst um wichtige Werke zu erweitern, um damit ein präziseres Verständnis ihres jeweiligen Kunstschaffens zu ermöglichen.

Die fotografischen Arbeiten der in Zürich lebenden, nach Deutschland emigrierten iranischen Künstlerin **Shirana Shahbazi** (*1974) zeichnen sich durch ihren konzeptuellen Zugang aus. In abstrakten Werken sowie in klassischen Sujets wie Porträts, Landschaften und Stilleben spielt Shahbazi mit Formen der Repräsentation und Abstraktion im Medium der Fotografie.

Auch wenn die hier ausgestellten Kompositionen zunächst keinen klaren Bildgegenstand erkennen lassen, basieren sie auf realen Objekten, die Shahbazi in ihrem Studio arrangiert, bemalt und anschliessend mit einer analogen Mittelformatkamera fotografiert hat. Auf diese Weise entsteht eine Art abstraktes Stilleben aus intensiv wirkenden Farbkompositionen. Es sind etwa Kreise, in denen sich Licht zu spiegeln scheint, Farbflächen, die ineinanderlaufen, und sich überlagernde Mehrfachbelichtungen. Aus Linien und Formen entstehen Dynamiken zwischen Flächen- und Tiefenwirkung sowie zwischen Figuration und Abstraktion. Im Spiel der Komplementärkontraste, das die farbliche Intensität steigert, wirkt eine grüne Fläche beispielsweise wie ein Boden, der von roten Wänden umgeben ist. In ihrer künstlerischen Praxis geht Shahbazi immer wieder der Frage nach: Wie real oder abstrakt ist die Fotografie als bildgebendes Medium?



Anders als das Fotomuseum Winterthur mit seiner internationalen Ausrichtung ist die Fotostiftung Schweiz dem Schaffen Schweizer Fotograf_innen verpflichtet. Seit ihrer Gründung im Jahr 1971 erhält, erforscht und vermittelt die Fotostiftung das nationale fotografische Erbe. Sie versteht sich als Gedächtnisinstitution an der Schnittstelle zwischen Archiv und Ausstellung. Die Sammlung des Fotomuseum Winterthur hingegen ist ohne regionale Einschränkungen auf internationale zeitgenössische Fotografie ausgerichtet. Wenn Kunstschaffende mit Bezug zur Schweiz in die Sammlung des Fotomuseum Winterthur eingehen, dann ist dies durch ihr Werk selbst und ihre ausserordentliche konzeptuelle Praxis begründet. Beispielhaft für diesen Fall stehen etwa Stefan Burger, Matthias Gabi oder Shirana Shahbazi.

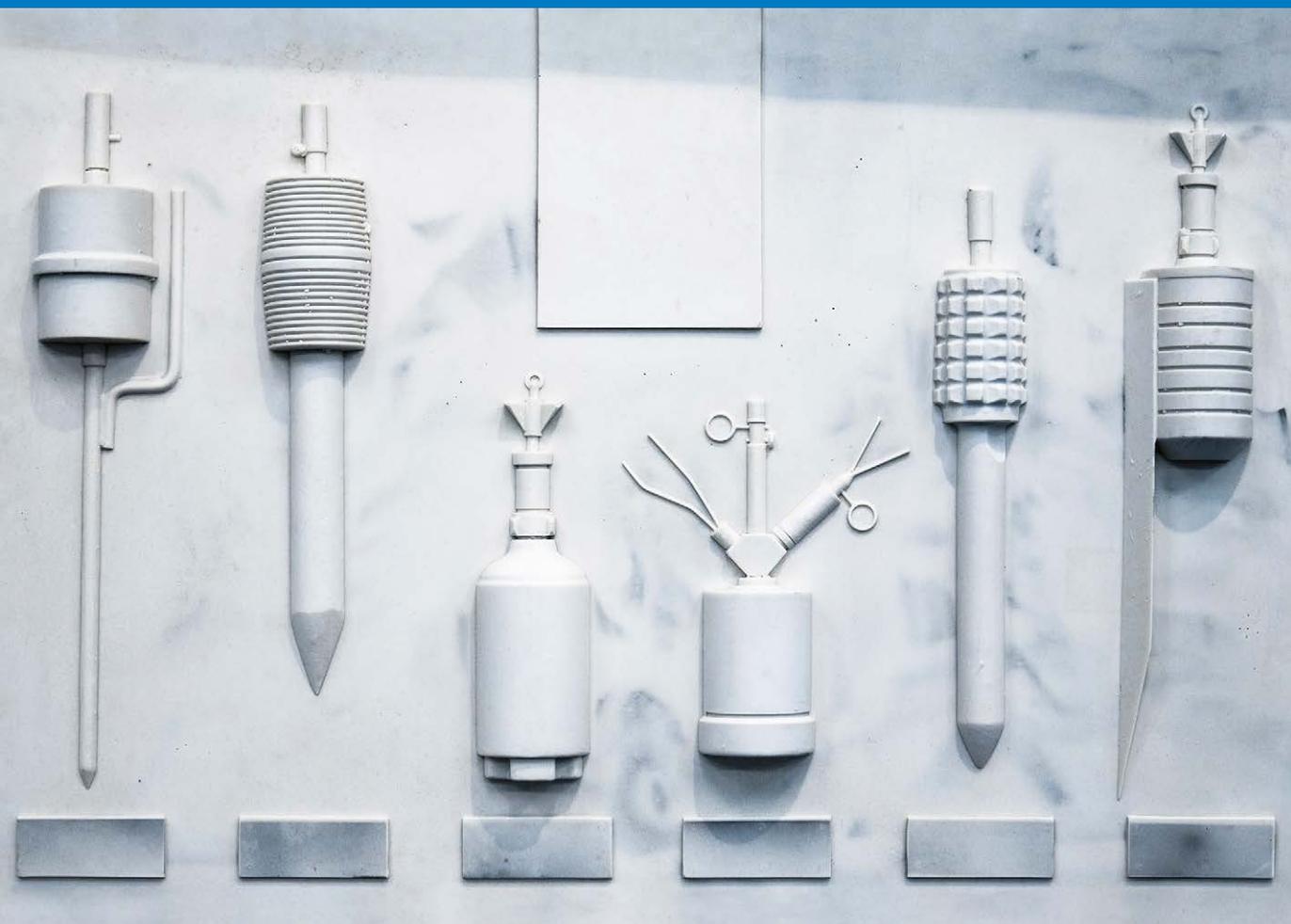
Die derzeit ausgestellten Arbeiten Shahbazis fanden im Anschluss an ihre Einzelausstellung **Shirana Shahbazi – Much Like Zero** im Jahr 2011 Eingang in die Sammlung. Während Shahbazi auch als nationale Kunstschaffende in der Sammlung der Foto-

stiftung Schweiz vertreten ist, besitzt das Fotomuseum Winterthur insgesamt sieben konzeptuelle fotografische Arbeiten der Künstlerin. Wenn aktuell Schweizer Fotograf_innen ihren Weg in die Sammlung des Fotomuseum Winterthur finden, dann über Ankäufe aus dem Ausstellungs- und Publikationsformat Photographic Encounters oder über den Portfolio-Viewing-Event Plat(t)form (S.60).

In ihrer Fotoserie **Disguise and Deception - A Mimetic Exchange of Strategies for Make Believe** befragt die deutsche Künstlerin **Anika Schwarzlose** (*1982) Strategien der (Un-)Sichtbarkeit und visuellen Täuschung. Ihre Motive zeigen militärische Attrappen und Repliken – von Handgranaten bis zu hohlen Steinen –, die von der Spezialeinheit «Tarnen und Täuschen» der deutschen Bundeswehr produziert und genutzt werden. Sie dienen der illusionistischen Technik der Camouflage, die zu militärischen Zwecken erforscht und entwickelt wird, oder werden als Unterrichts- und Übungsmaterial verwendet. Ursprünglich gegründet wurde diese Spezialeinheit als Teil der «Nationalen Volksarmee» der DDR.

Schwarzlose fotografierte die heutigen Militärwerkstätten, die Kunst- und Theaterwerkstätten nicht unähnlich sind, sowie die dort hergestellten Objekte und gesammelten Archivbilder. Dabei macht sie an der Praxis der Camouflage und Täuschung prinzipielle Ähnlichkeiten mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit sowie dem Bildermachen an sich deutlich: Einerseits werden durch die Fotografie Dinge sichtbar, die mit bloßem Auge gegebenenfalls nicht wahrnehmbar sind; andererseits liegt in ihr auch eine inhärente Täuschung. Denn die Fotografie gibt vor, ein «durchsichtiges Fenster» zu sein, durch das wir Bildinhalte zu erkennen glauben, während das Material, aus dem die Fotografie hergestellt ist, eigentlich aus einer undurchsichtigen Fläche von Farb- bzw. Grautönen besteht.

Anika Schwarzlose, **Casting Mould for 6 Grenades**, 2014, aus der Serie **Disguise and Deception - A Mimetic Exchange of Strategies for Make Believe**, 2014, Inkjet-Print, 60 x 80 cm, Schenkung Anika Schwarzlose, 2015-012-003 © Anika Schwarzlose



Während sich in der Sammlung des Fotomuseum Winterthur zehn fotografische Abzüge von Anika Schwarzloses Serie **Disguise and Deception** befinden, ist die daraus entstandene Künstlerinnenpublikation von 2014 Teil der öffentlich zugänglichen Bestände der Fotobibliothek. Die Fotobibliothek wird von der Fotostiftung Schweiz und dem Fotomuseum Winterthur gemeinsam geführt und ist mit ihren über 30 000 Publikationen die wichtigste öffentliche Spezialbibliothek zum Thema Fotografie in der Schweiz. Darin zu finden sind eine Vielzahl an Fotobüchern, die sich als künstlerische Ausdrucksform behaupten.

Ob Publikationen direkt in den Sammlungsdepots landen und somit als eigenständige künstlerische Werke in der Sammlungsdatenbank erfasst werden oder in die Bibliotheksbestände eingehen, wurde bisher nicht systematisch geregelt. Eine allfällige Neubewertung sowie eine klare Vorgabe zum Vorgehen in dieser Frage stehen bis heute noch aus. Dennoch wachsen beide Bestände seit den Anfängen eng zusammen und beziehen sich aufeinander. So finden

sich in der Fotobibliothek ergänzende und kontextualisierende Buchbestände zu den Sammlungswerken.

Ein Scheinwerfer, ein Atompilz, eine Waldlichtung, ein Fussballspieler: Der Schweizer Künstler **Matthias Gabi** (*1981) 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**, die mit ihrem Titel erkennbar auf Gutenbergs Erfindung verweist. Diese eingängigen Motive sucht 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 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 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.

Gerade aus Kriegsgebieten aber auch von politischen Schauplätzen wie Demonstrationen oder Fluchtrouten erreichen uns täglich über verschiedene Kanäle unzählige Bilder aus unterschiedlichen Quellen, deren Status, Bedeutung oder Aussagewert aber häufig mangels ausreichender kontextualisierender Informationen im Unklaren bleiben. Die multidisziplinäre Forschungsgruppe **Forensic Architecture** am Goldsmiths, University of London sammelt dieses online zirkulierende Bildmaterial und entwickelt visuelle Methoden zu dessen Überprüfung und Interpretation. Aus der Kombination von Aufnahmen, die von Privatpersonen, Journalist_innen oder Überwachungskameras stammen, erstellt das Kollektiv computergestützte 3D-Modelle, die die Ereignisse plastisch rekonstruieren, um Rückschlüsse auf ihren tatsächlichen Hergang zu ziehen. Damit leistet Forensic Architecture einen Beitrag für die politische, aber auch rechtliche Aufklärung von Sachverhalten, etwa von Menschenrechtsverletzungen durch Staaten, Polizeikräfte, Militärs und Unternehmen.

Die Arbeit **Atme, Syrien, 8. März 2015** aus der Serie **Bomb Cloud Atlas** visualisiert etwa Bombendetonationen, die sich im Syrienkrieg im Jahr 2015 zwischen der syrischen Stadt Atme und einem Geflüchtetenlager ereignet haben. Einseitigen Aussagen und womöglich manipulierten Quellen setzt **Forensic Architecture** ein wissenschaftlich fundiertes Modell entgegen, das seine Glaubwürdigkeit aus der Kombination einer Vielzahl von Quellen und Perspektiven gewinnt. Die Modelle und Rekonstruktionen werden von internationalen Strafverfolger_innen und NGOs als Beweismaterial eingesetzt.



Die Arbeiten von Forensic Architecture fordern mit ihren digitalen und vernetzten Bildpraktiken (S. 40) die Kriterien einer fotografischen Sammlung heraus. So werfen sie unter anderem die Frage nach der Auffassung und der Funktion von Kunst auf. Denn die 3D-Modelle der Forschungsgruppe entstehen zwar an der Schnittstelle zur Kunst und werden im musealen Kontext präsentiert, bedienen sich aber in erster Linie wissenschaftlicher Methoden und erfüllen einen sozial-aktivistischen Zweck. Die Arbeiten weisen somit keinen klassischen Bezug zur Fotografie- oder Kunstgeschichte auf und lassen sich deswegen nicht anhand traditioneller ästhetischer Kriterien beurteilen. Stattdessen stellen die recherchebasierten und wissenschaftlichen Arbeiten von Forensic Architecture Analysen aktueller Ereignisse oder Entwicklungen von gesellschaftspolitischer Tragweite dar und eröffnen neue Perspektiven auf diese.

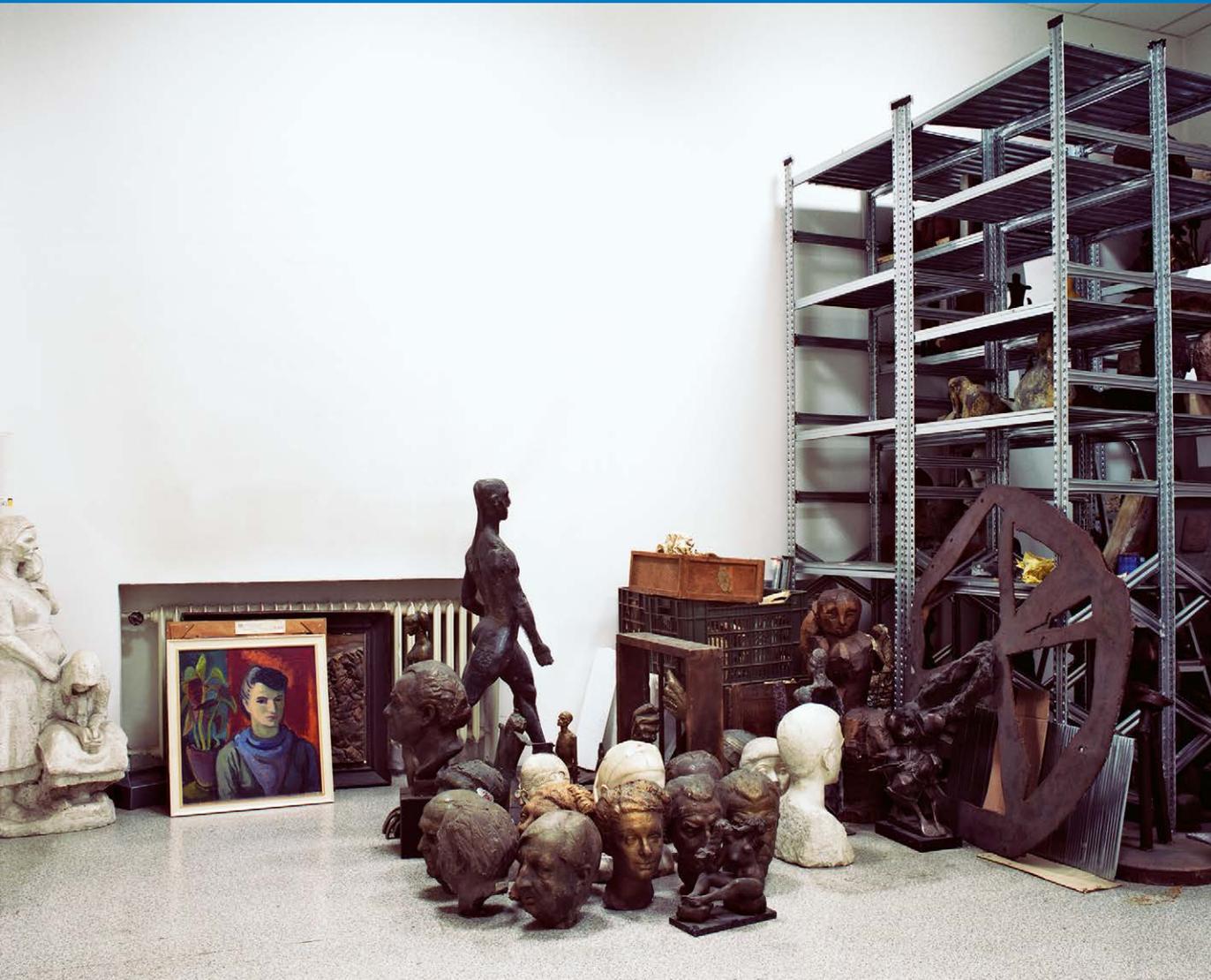
Schon früh hat das Fotomuseum Winterthur die «Ränder» der Fotografie aus interdisziplinärer Perspektive in den Blick genommen und Werke in die Sammlung integriert,

die das gängige Verständnis von Kunst und Fotografie herausfordern. Dieses stetige Überschreiten einer rein kunstimmanenten Perspektive auf Fotografie erlaubt es der Sammlung des Fotomuseum Winterthur, sich von einer klassischen Kunstsammlung abzuheben und ihr Profil als Spartensammlung zu schärfen.

In **Bulgarische Denkmale** verknüpft die deutsche Fotografin **Margret Hoppe** (*1981) Geschichte und Gegenwart: Ihre Werkserie zeigt Monumente, Skulpturen und Wandbilder, die ursprünglich im Auftrag der Kommunistischen Partei Bulgariens an verschiedenen Orten im Land entstanden sind und mittlerweile ihren Weg in Depots gefunden haben oder an den ursprünglichen Orten buchstäblich beiseite geschoben wurden. Der Arbeitsprozess der Fotografin beginnt zunächst jeweils mit ausgedehnten Recherchen zu einem Ort, dessen Geschichte sie untersucht. Die fotografischen Aufnahmen dieses Orts entstehen dann mit einer Mittel- oder Grossformatkamera – immer über Jahre hinweg, im Zuge mehrerer Reisen.

Die künstlerische Suche nach Spuren von Geschichte in Architektur und Landschaft bildet bis heute Hoppes Fokus: Wie präsent ist eine Vergangenheit und deren ideologische Prägung, wie schreibt sich Geschichte in die sichtbare Wirklichkeit ein – was bleibt erhalten, erfahrbar? Auf dem **Bild Kalina Tasewa, Boicho Grigow, Wladimir Boew, Erste Konferenz der Kommunistischen Partei, 1951, Öl auf Leinwand, 348 x 470 cm, Depot der Nationalgalerie Sofia, 2007** wird das Ausrangierte bereits im Titel zum Thema, das Motiv befindet sich im Hintergrund – eine aufgerollte Leinwand, von der nur die Aussenseite sichtbar ist – davor Büsten, eine geflügelte Plastik, ein Stapel Luftpolsterfolie.

Margret Hoppe, **Depot der Nationalgalerie Sofia, 2007**, aus der Serie **Bulgarische Denkmale**, 2008, C-Print, 75.7×93.5 cm, Teilschenkung Margret Hoppe, 2009-021-003 © Margret Hoppe, 2024, ProLitteris, Zurich



Die 12 Prints der Serie **Bulgarische Denkmale** gelangten als Teilschenkung in die Sammlung. Nach ihrer Teilnahme an der Plat(t)form (S. 60) des Jahres 2008 bot Margret Hoppe dem damaligen Museumsdirektor Urs Stahel, der sich an ihrem Werk interessiert zeigte, eine ihrer Arbeiten als Schenkung für die Sammlung an. Stahel wählte die Serie **Bulgarische Denkmale** aus, die dann gegen einen bescheidenen, eher symbolischen Betrag angekauft wurde. Es ist aufgrund der zunehmend anspruchsvollen Bedingungen auf dem Kunstmarkt zusehends ungewöhnlich, dass Werke von Kunstschaffenden direkt als Schenkung ins Museum gelangen; wenn, dann ist dies anlässlich grösserer monografischer Ausstellungen der Fall oder betrifft Arbeiten, die speziell für eine bestimmte thematische Ausstellung entwickelt wurden.

Seit 2019 prüft das Fotomuseum Winterthur alle Schenkungsangebote nach einem Kriterienkatalog, der sich auf das Sammlungskonzept stützt, um zu garantieren, dass sich die Institution nachhaltig und langfristig zu dessen Annahme verpflichten kann.

Es spielen dabei inhaltliche und praktische Kriterien eine Rolle: Erweitert das Werk oder die Serie ein Konvolut, das bereits vorhanden ist? Sind die Werke eine Ergänzung innerhalb der Sammlungsschwerpunkte? Gibt es genügend Platz und Ressourcen, um die Werke sachgemäss zu lagern und zu pflegen?

Beeinflusst von Walker Evans und Robert Frank, erfand der US-amerikanische Fotograf **Garry Winogrand** (1928–1984) das Genre der Street Photography in den 1950er- und 1960er-Jahren neu. Anders als viele seiner journalistisch arbeitenden Vorbilder ist Winogrand meistens kein stiller Beobachter, sondern nimmt direkt am Geschehen teil. Er trifft auf Passant_innen in den belebten Strassen US-amerikanischer Metropolen und schießt dabei unablässig Bilder mit seiner Kleinbildkamera, die er oft ganz bewusst schief hält, um den Bildaufbau zu dynamisieren.

Winogrands aneignende Praxis und sein vielfach voyeuristischer und sexistischer Blick spiegeln sich zwar in der weitgehend männlich geprägten Kulturlandschaft der 1950er- und 1960er-Jahre, stiessen aber schon damals auf Kritik. Die Bilder von Frauendemos in seinem Fotobuch **Women Are Beautiful** (1975) wurden bereits damals als sexualisierend und bedeutungsreduzierend wahrgenommen. Das Porträt einer weissen Frau und eines Schwarzen Mannes, die mit bekleideten Affen auf den Armen durch den New Yorker Central Park Zoo spazieren, ist eines der bekanntesten und umstrittensten Motive Winogrands. Der rassistische Unterton dieser Aufnahme, die ikonografisch an Familienaufnahmen anschliesst, ist unübersehbar.

Garry Winogrand, **Circle Line Statue of Liberty Ferry, New York, 1971**, Silbergelatine-Abzug, 21.7×32.8 cm, Ankauf, 2003-036-014 © The Estate of Garry Winogrand, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco (mit Erlaubnis randabfallend gedruckt)



Zusammen mit den Fotograf_innen Diane Arbus, Lee Friedlander und Nan Goldin repräsentiert Garry Winogrand 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 % der in der Sammlung vertretenen künstlerischen Positionen aus den USA. Auch innerhalb der vorliegenden Sammlungspräsentation sind 8 der 19 ausgestellten Künstler_innen US-Amerikaner_innen. Unterrepräsentiert sind hingegen vor allem Osteuropa und der globale Süden – Regionen, die nur durch

10.6 % 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.

Der US-amerikanische Präsident_innenschaftswahlkampf 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 des Schweizer Medienkünstlers **Marc Lee** (*1969) führt die Eigendynamik und den Zirkulationsstrudel des über Social Media befeuerten Präsident_innenschaftswahlkampfs von 2016 als überspitztes, absurdes Theater vor. 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 Election» verschlagwortet waren. Die 12 Stunden der Wahlnacht vom 8. November 2016 hat Lee aufgezeichnet – sie werden in dieser Videoinstallation in voller Länge abgespielt. Likes und Retweets wandern als Sternchen (Clinton) und Herzen (Trump) über den Bildschirm, was die emotionale Dynamik der Online-Bildzirkulation unterstreicht.



6 min ago

ABC News **Donald Trump** and Family Discuss His Path to Victory

TV Bot

0:00 / 10:32

YouTube

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 Miteinander auswirken. Sie mobilisieren Menschen, prägen persönliche und öffentliche Meinungen und beeinflussen politische Entscheidungen.

Das Fotomuseum Winterthur hat sich unter der Direktion von Duncan Forbes und Thomas Seelig ab 2015 bewusst dem Schwerpunkt der digital vernetzten Fotografie verschrieben (S. 40) und sich damit international profiliert – auch deswegen, weil Inhalte für Online-Formate konzipiert wurden. Mit dem experimentellen Ausstellungsformat SITUATIONS, das von 2015 bis 2021 massgeblich von Digital Curator Marco De Mutiis und Research Curator Doris Gassert vorangetrieben wurde, und dem mittlerweile ins Leben gerufenen Nachfolgeformat [permanent beta] werden die sozialen, kulturellen und politischen Auswirkungen unserer zeitgenössischen Bilder-

praxis 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.

Der dänische Fotograf **Jacob Holdt** (*1947) reiste von 1970 bis 1975 per Anhalter durch die USA. In dieser Zeit boten ihm über 350 Menschen ein temporäres Zuhause und liessen ihn als aufmerksamen Gast, als Freund oder Liebhaber in ihre Lebenswelt eintauchen. Von den Berichten ihres Sohnes schockiert und gleichzeitig fasziniert, schickten ihm seine Eltern eine Canon Dial 35 Halbformatkamera, mit der er fortan seine Erlebnisse dokumentierte. Es entstanden über 15 000 schnappschussartige Aufnahmen von Menschen in ihrem Alltag und ihrer Umgebung. Sie umfassen sämtliche Register der menschlichen Beziehungen – von Gewalt, Armut und Verbrechen, bis zu Zuneigung und Liebe. 1977 veröffentlichte Holdt seine Bilder und umfangreichen Schilderungen im Buch **American Pictures**, um auf die Armut und Ausbeutung der Schwarzen Bevölkerung aufmerksam zu machen. Nachdem das Buch innert kurzer Zeit zum internationalen Bestseller avanciert war, kehrte Holdt in die USA zurück, um in Diavorträgen auf die tiefe gesellschaftliche Kluft und die verheerenden sozialen Missstände hinzuweisen.

Während sich Holdt weiter im Kampf für soziale Gerechtigkeit engagiert, zeigt er seit Anfang der 2000er-Jahre seine Fotografien auch im Kunstkontext. Für die Präsentation in dieser Ausstellung wurde das Sammlungswerk, das ursprünglich 4 Diaprojektionen und 160 Fotografien umfasste, in Zusammenarbeit mit Holdt adaptiert. Die Bildauswahl wurde gemeinsam editiert und die Projektion um ein Gespräch mit Jacob Holdt ergänzt.



Jacob Holdt, aus der Serie **American Pictures**, 1970–1975, 2-teilige Diainstallation, neu editiert 2024, Ankauf, 2008-028-037 © Jacob Holdt

Mit 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? Wie können Blickbeziehungen aufgebrochen werden, die von Machtgefällen oder einem kulturellen Ungleichgewicht geprägt sind?

Auch bei den **American Pictures** von Jacob Holdt drängt sich eine zeitgemässe Kontextualisierung der Bilder auf, die schonungslos Rassismus, Armut und soziale Missstände in den USA vorführen. Holdt, der seine sozialkritische Fotografie jahrelang im Bildungskontext und stets von seinen Worten begleitet zeigte, weigerte sich ursprünglich, sie als Kunst ohne Begleittext zu präsentieren. Zu ambivalent und instrumentalisierbar schien ihm die Reduktion auf die ästhetische Wirkungskraft

seiner Bilder. Aktuelle Diskurse argumentieren ähnlich und fordern Museen dazu auf, Fotografien in ihre gesellschaftspolitischen Zusammenhänge einzubetten und zu reflektieren, wie diese an der Reproduktion und Aufrechterhaltung von diskriminierenden Blickstrukturen beteiligt sind. Die Case Study zu Jacob Holdt entfaltet sich während der Ausstellungsdauer von **Der Sammlung zugeneigt** und webt die Bilder Holdts in ein Netz aus unterschiedlichen Perspektiven und Erzählebenen.

Mehr Infos unter: www.fotomuseum.ch/de/case-study-jacob-holdt

Konzept: Clara Bolin, Yulia Fisch, Doris Gassert, Nadine Wietlisbach

Werkauswahl Konstellation 1: Nadine Wietlisbach

Texte: Clara Bolin, Doris Gassert, Christopher Lützen, Christina Schmidt, Nadine Wietlisbach

Lektorat: Michael Ammann

Korrektur: Gwendolyn Fässler, Alessandra Nappo, Julia Sumi

Visueller Auftritt Fotomuseum: Studio Achermann

Grafik Booklet: Laura Prim & Aurelia Peter

Das Fotomuseum Winterthur dankt allen Kunstschaaffenden, Fotograf_innen, Galerien und Estates für das Zurverfügungstellen der Bildrechte sowie die inhaltlichen Präzisierungen und ausgewählte Ergänzungen zur Geschichte der jeweiligen Schenkungen und Ankäufe.

Danken möchten wir allen unseren aktuellen sowie ehemaligen Mitarbeitenden, die durch ihr Engagement zur Realisierung dieser Ausstellung, dem Booklet sowie dem Veranstaltungsprogramm beigetragen haben.

Für die Zusammenarbeit im Rahmen des Fotozentrums und das Gastrecht in ihren Ausstellungsräumlichkeiten danken wir der Fotostiftung Schweiz.

Mit Unterstützung von: Monterosa Group, S. Eustachius-Stiftung sowie Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte (für eine Case Study im Rahmen des Projekts Collection Revisited)

Der Sammlung zugeneigt - Konstellation 02:

DZ Bank Kunststiftung 28. Juni bis 28. September 2024

Das Team des Fotomuseum Winterthur

Direktorin: Nadine Wietlisbach

Kaufmännischer Direktor: Remo Longhi

Research Curator: Doris Gassert

Digital Curator: Marco De Mutiis

Sammlungskuratorin: Alessandra Nappo

Assistenzkuratorin: Gwendolyn Fässler, Yulia Fisch

Ausstellungsorganisation: Felicitas Rausch

**Kommunikation und Pressearbeit: Ayla Feridun-Dziedzic (Praktikantin),
Julia Sumi (Leitung)**

**Vermittlung: Nadja Aebi, Diana Bärmann, Alexandra Capaul, Pearlie Frisch,
Sarah Hablützel, Eva-Maria Knüsel, Sarah Lütolf (Verantwortliche
Administration Vermittlung), Astrid Näff, Jovana Pavlović (Verantwortliche
Bild- und Medienkompetenz), Sophia Remer, Christina Schmidt (Leitung
Vermittlung Zentrum)**

**Museumskurator_innen für Fotografie Alfried Krupp von Bohlen und
Halbach-Stiftung: Clara Bolin, Christopher Lützen**

Art Handling/Registrierin: Géraldine Feller

Partnerschaften und Mitgliedschaften: Rudolf Gehring, Aranita Tahiraj

Administration: Brigitte Boateng-Knapp (Leitung), Aranita Tahiraj

Buchhaltung: Karin Schneider

Museumstechnik: Maurus Ambühl, Benedikt Redmann

**Auf- und Abbau Ausstellungen: Ueli Alder, Sina Del Monego, Flavio Hodel,
Catherine Huber, Benedikt Redmann (Leitung), Elio Ricca, Herbert Weber
(Leitung ad interim), Andrea Züllig**

Fotobibliothek: Matthias Gabi (Leitung), Janosch Kohler

**Besucher_innenservice: Sina Del Monego (Stv. Leitung), Melanie Jovanovski,
Maja Kägi, Deliah Keller (Leitung), Esther Lanzrein**

Aufsicht: Mia Weidmann, Nicolas Sauter, Maira Huber

Die Ausstellung wird aufgrund der Sanierung des Fotomuseum Winterthur in den Räumlichkeiten der Fotostiftung Schweiz an der Grünenstrasse 45 gezeigt.

**Fotomuseum Winterthur, +41 52 234 10 60, info@fotomuseum.ch,
www.fotomuseum.ch**

Öffnungszeiten: Di-So 11:00-18:00, Mi 11:00-20:00, Mo geschlossen



fotomuseum winterthur