

136

Camera Austria

2016

INTERNATIONAL

A/D/LUX
16,- €
CH
18,- sFr

A woman with short dark hair, wearing a black leather vest over a black top and black leather shorts, is performing on stage. She is holding a silver microphone in her right hand and has a silver necklace and bracelet. The background is a shimmering, multi-colored sequined curtain.

**Pauline Boudry &
Renate Lorenz
E.C. Feiss
João Maria Gusmão &
Pedro Paiva
Gonçalo Pena
Maya Schweizer
Andreas Prinzing
Matthias Müller
Volker Pantenburg
Amie Siegel
Adam Kleinman
Omar Kholeif**

Jungjin Lee: Echo

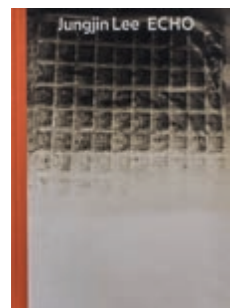
Fotomuseum Winterthur,
17. 9. 2016 – 29. 1. 2017

von Mari Laanemets

Als die südkoreanische Künstlerin Jungjin Lee (1961) gefragt wurde, was Fotografie für sie bedeute, beschrieb sie die Möglichkeit, »mittels der Kamera etwas ausdrücken zu können, das jenseits dessen liegt, was sich ansonsten vorstellen oder denken« lässt.¹ So, als würde man mit Hilfe der Kamera in das Wesen der Dinge vordringen können. Ihr gehe es nicht um die tatsächliche Zeit oder die Wirklichkeit des Abgebildeten, führte sie fort, sondern um eine Gemütsverfassung jenseits des Denkens. In diesem Sinne wünschte sie sich auch, dass das Publikum ihre Bilder eher fühlen als sehen würde.² Nun sind Lees Werke in einer feinsinnigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur zu sehen und bilden eine erste museale Retrospektive der Künstlerin in Europa.

Poetisch, auratisch, eindringlich, meditativ und zeitlos sind die Adjektive, die im Zusammenhang mit Lees Arbeit immer wieder verwendet werden. Die in Seoul geborene Künstlerin studierte zunächst Keramik in Hongkong und arbeitete eine kurze Zeit als Fotojournalistin, bevor es sie 1988 nach New York zog, wo die Fotografie ins Zentrum ihres Schaffens rückte. Sie assistierte bei Robert Frank, der zwar zu ihrem Mentor wurde, von dessen Umgang mit dem Medium Fotografie sich jener von Lee aber deutlich unterscheidet: sensibel und bewusst intuitiv setzt sie ihre Kamera ein. Sie wolle nicht dokumentarisch oder konzeptuell arbeiten – so die Künstlerin –, sondern Gefühle und Visionen verbildlichen.

Die Ausstellung beginnt mit Arbeiten, die Gegenstände zeigen, die vertraut und zugleich entfernt und trotzdem rätselhaft wirken: ein verlorener Sportschuh, Felsen, Gestrüpp, Kakteen in den Werkreihen »Untitled« (1989), »American Desert I« (1990 – 1992) oder »American Desert II« (1993 – 1994). Man begegnet kaum Menschen in diesen und anderen Serien, sondern Objekte und Landschaften. Lees Blick richtet sich auf das scheinbar Unwichtige, das Alltägliche, häufig auf Gegenstände, die abgenutzt und vermutlich nutzlos geworden sind



Jungjin Lee: Echo.
Hrsg. von Doris
Gassert, Thomas
Seelig.

Mit einer Einleitung von Thomas Seelig und Textbeiträgen von Lena Fritsch, Hester Keijser und Liz Wells (ger./eng). Spector Books, Leipzig 2016. 124 Seiten, 22 × 30,5 cm, mit 8 ausklappbaren Tafeln und zahlreichen Farbbildungen. € 30,- / ISBN 9783959051231



Jungjin Lee, aus: Untitled, 1989. Handgefertigtes Maulbeer-Papier, 80 × 51 cm.

(»Thing«, 2003 – 2007). Oder auf ländliche Gegenden und Orte, die verlassen wirken oder sind, wie die verwüstete Minenstadt in »On Road« (2000 – 2001). Zugleich zeigt sich Lee fasziniert von Landschaften wie der amerikanischen Wüste, zu der ihre Fotografien immer wieder zurückführen, und von Naturphänomenen, die fotografisch kaum festzuhalten sind (»Wind«, 2004 – 2007). Ihre Fotoserien, die sie oft über mehrere Jahre entwickelt, entstehen auf Reisen und können auch wie Reiseberichte oder Tagebücher betrachtet werden.

Seit ihrer Erfindung scheint die Fotografie prädestiniert dafür, die Welt der Dinge zu durchleuchten, sei es für wissenschaftliche Zwecke oder – wie zum Beispiel bei den Surrealisten –, um den Routinen des Sehens entgegenzutreten. Die der Fotografie eigene Dialektik zwischen Technik und Magie ist wesentlich für Lees Werk. Zum Beispiel, wenn sie alltägliche Objekte – Behälter, Möbelstücke, einen Nagel, Schuhe, Muschelschalen – vor weißem Hintergrund sachlich ablichtet und zugleich doch auf unverwechselbare Art verfremdet. Hierfür trägt Lee zum Beispiel im Liquid-Light-Verfahren mit einem Pinsel flüssige, lichtempfindliche Emulsion auf koreanisches handgefertigtes Papier auf, wodurch ihre Bilder eine sehr malerische Textur gewinnen. So wirken ihre großformatigen Abzüge oft wie Tuschezeichnungen, die nur noch wenig mit dem industriellen Charakter der Fotografie zu tun haben. Dazu gehören Fehlstellen und Unstetigkeiten, die sich während der Herstellung ereignen, genauso wie auf der Bildoberfläche sichtbare Pinselstriche, die sich mit dem Bildmotiv verflechten und die Materialität des Bildes betonen.

Dieser aufwendige Fertigungsprozess, der einige Tage oder auch bis zu zwei Wochen dauern kann, ist für Lee gleich wichtig wie die Aufnahme selbst. Diese Form manueller Behandlung läuft dem technischen Charakter der Fotografie zuwider und bricht mit dem Prinzip ihrer mechanischen und digitalen Reproduzierbarkeit.

Bedauerndwert an dieser gelungenen Ausstellung ist, dass zwar eine Vielzahl von Werkgrup-

pen angeschnitten wird, dafür aus diesen aber jeweils nur – wenn auch sorgfältig ausgewählte – Stichproben gezeigt werden. Zwar haben Lees Fotografien auch als Einzelwerke eine intensive Präsenz, doch die für ihre Serien so wichtige Choreografie an Wechselbeziehungen – die anhand der Künstlerbücher im letzten Raum der Ausstellung nachzuvollziehen ist – kann so nicht voll zum Tragen kommen.

- 1 Didier Brousse, »Interview with Jungjin Lee. End of May 2015«, in: *jungjinlee*, <http://www.jungjinlee.com/themotionlessheartofthings-by-didierbrousse>. [Stand: 29. 11. 2016]
- 2 Ebda.

Yto Barrada: The Sample Book

Secession, Vienna, 8. 9. – 1. 11. 2016

by Yuki Higashino

In her exhibition titled "The Sample Book", Yto Barrada presents exactly that. The show curated by Bettina Spörr brings together an array of seemingly diverse works and found objects collected according to their visual affinities and the personal classification system of the artist, much like a painter's pigment and material collection, a ceramicist's glazing and clay samples, or even textile sample books for types of yarns and dyes. Barrada borrowed her title and exhibition structure from the latter. Even though the artist is known for her photographic works with a postcolonial perspective, which continued and expanded the critical examination of documentary photography that was instigated by Conceptual Art, she has been incorporating objects and abstraction into her practice in recent years. This exhibition at the Secession continues this trend.

Before one enters the exhibition proper, the audience is greeted by a wall covered in what appears to be fading wallpaper and two sections of an old water pipe in the corridor leading to the gallery spaces downstairs. It is an intriguing, if slightly mystifying, beginning of the exhibition, and the meaning of these two elements becomes apparent only later in the show.

The first piece is also the most complete one. In "Faux Départ (False Start)", a film from 2015, Barrada documents the curious parallel economy that developed in the periphery of paleontological excavation sites around the Atlas Mountains in northwestern Africa. The film portrays the work of so-called "preparators", who unearth and prepare fossils, but also counterfeit them with astonishing skill, for tourists. What



Yto Barrada: The Sample Book.

Secession, Vienna 2016.
116 pages, 17 × 30 cm, numerous b/w and colour illustrations.
€ 24,- / ISBN 978-3-95763-340-8

emerges is an area of human activity where the distinction between the pursuit of knowledge and commerce is thoroughly blurred. The piece also plays the role of bridge between Barrada's interest in geology on the one hand and textiles on the other. Moreover, this piece is the most explicit acknowledgement of her long-standing interest in Morocco in the exhibition, the country where she has familial ties.

Elegant woodcut prints of dinosaur patterns ("Dinosaur Woodblock Prints", 2013), several old textile specimens from the artist's collection, and some sample books containing swathes of fabric are shown in the following room. Some sections of the walls are also covered with the different, but equally faded, patterned paper mentioned earlier. It turns out that this is in fact old wrapping paper from Morocco that became unusable as such due to ageing and was given to the textile industry to be used for drying dyed textiles.

The third room contains another wrapping-paper-covered wall, a series of photograms that show the gradation of colours ("Untitled [Color Gradient]", 2016, the first entirely abstract photographs in the artist's oeuvre), samples of dyed fabric ("Untitled [Dye Paint Sampler on Cotton]", 2016), and detailed lists of how certain dyes behave with various types of textiles, as well as embroidery with abstract patterns. These



Yto Barrada, Untitled (Photogram grey #35), 2016. Photogram, 25.5 × 20.4 cm. Courtesy: the artist and Sfeir-Semler Gallery Hamburg / Beirut.

patterns are in fact lithological charts that explain the physical characteristics of rocks and geological formations of a certain area. It is the sophisticated aesthetic language of the lithological table, which attained its elegant economy due to the simplicity demanded for its explanatory and pedagogical functions, that piqued the interest of the artist. Separated from its original context and turned into embroidery patterns, these charts enter into dialogue with the visual system of textile production and the training process involved in learning the skill it requires. The charts visually resonate in textile patterns and their systematics, operating with a simplified visual language. The artist's interest in pedagogy is further reinforced by the presence of a blackboard with fabric specimens ("Untitled [Educational Board with Colour Samples]", 2016), while her fascination with geology is humorously emphasized in the visual pun made of blocks of brightly coloured nougat

from Morocco, stacked up inside a classical vitrine to look like geological formations.

On the way to the Secession's Graphic Cabinet, where the show continues, the audience encounters another section of an old water pipe in the staircase, "Untitled (Plumber Assemblage Pink and Red)" (2016). Such pipes refer to the custom in Morocco where tradesmen display a piece or gadget used in their profession instead of signs on their storefront. As it is, these pipes are displayed in their natural position, just outside where the business (of exhibiting) takes place. In the Graphic Cabinet, one sees another group of photograms, this time showing geometric patterns created by children's toy building blocks (from the series "Untitled [Photogram]", 2016) corresponding with sculptures consisting of the same toy blocks enlarged and covered with vintage upholstery from Morocco ("Lyautey Soft Blocks [Salon Marocain]", 2016).

Every component in the exhibition points to the act of explanation through the visual: fabric samples illustrating the effect of dyes, graphic charts clarifying the geological formations, a piece of pipe used to communicate the profession, et cetera. Needless to say, the ability and authority to visualize, categorize, and explain is an integral component of power, and it was employed to its full capacity during the colonial era. Yet it is how a functional understanding of aesthetics, namely its communicational ability, is used in various fields, and how these aesthetic languages tend to transcend their functionality and become beautiful in their own right, in spite of its often questionable association with power, that forms the underlying ethos of this exhibition.

Katarina Zdjelar: To Walk a Line

Pluriversale V, Academicspace / Akademie der Künste der Welt, Cologne, 2. 9. – 16. 12. 2016

by Sabine Weier

Reflecting upon the post-communist process of transitioning to a democracy that considers neoliberal capitalism its *ne plus ultra*, Boris Buden observes an Eastern European political landscape inhabited entirely by "children incapable of democratically organizing their lives without the guidance of others". Although the people living in these countries actively brought about one of the most important revolutions in history, in a post-communist era, they are "neither the subjects nor authors of democracy: they have been dispossessed, prevented from enacting the post-communist transformation themselves, which has now returned from without, a foreign object they are forced to adopt in an arduous and often painful process".¹

In Katarina Zdjelar's video "Shoum" (2009), an invisible group of men trying to phonetically transcribe the lyrics of the infamous 1985 pop song "Shout" by the British band Tears for Fears (you see hands writing, hear voices with a strong Slavic accent mimicking the lyrics in lieu of any knowledge of English) acts out the childlike identity Buden describes. Lines played and replayed from an off-screen source, like "Shout, shout, let it all out", become poor copies: "Shoum, shoum, lajdi o lau". The men note them on paper, cross them out, substitute them with better versions. Language, stripped of its symbolic function, becomes a phonetic-physical representation of national identity, a medium for performing it. Russian was, of course, the

official language in the Soviet satellite states and the obligatory second language in other self-declared socialist nations, and after the fall of the Communist regimes it became replaced by English as the language of a "superior" culture.

For "A Girl, the Sun and an Airplane Airplane" (2007), Zdjelar asked Albanians what Russian words they remembered. They answer, or rather perform their answers, within an architecture



Katarina Zdjelar, The Perfect Sound, 2009. HD video (colour, sound), 14'30".

created for the perfection of sound—a recording studio—and seem to be surprised when they realize that they remember no more than a few banal words. Here, Zdjelar, born in 1979 in Belgrade, Yugoslavia, and part of a generation of artists who take an investigative and biographical interest in the communist past, addresses the issue of memory and draws attention to the active repression of this past in the transformation process that followed it.

This repression allegorically manifests itself in the quest for a flawless English. The film "The Perfect Sound" (2009), which was first shown at the 53rd Biennale in Venice in the Serbian Pavilion, documents the imperial linguistic gesture also addressed in "Shoum" in an even more physical way (curator Aneta Rostkowska stressed the aspect of violence she perceives in the work). In long shots and close-ups, "The Perfect Sound" presents a British voice coach who helps a young man shed his accent, performing the perfect sounds again and again in an exaggerated manner for his student to mimic them in an almost childlike way, as if trying to get rid of not only an unwanted accent, but the whole ideological package that comes with language.

Though a line like "Shout, let it all out" implies raising one's voice, Zdjelar chooses a subtler approach, skilfully analyzing the performative aspects of identity in a range of video pieces that have grown into a significant body of work. Her transdisciplinary interest is rooted in her studies at the Piet Zwart Institute in Rotterdam and the Centre for Contemporary Theatre and

Performance Art in Belgrade. This is exemplified lucidly by “Act II” (2010). A Serbian immigrant becomes an actor in his adopted Western country, but, due to his Eastern European accent, he is only cast for certain minor parts, for instance a criminal or a drunkard, thus embodying the stereotypes regularly inflicted on him. The scenes in which he reenacts these parts become almost sculptural forms of performing the post-communist identity.

The postcolonial subject also takes centre stage in “My Lifetime (Malaika)” (2012). The elaborately filmed and montaged video work (the outcome of a residency in Ghana) shows a performance of Ghana’s National Symphony Orchestra. Founded in the late 1950s to represent the newborn nation, it adopted Western-style classical music, a colonial heritage insignificant in Ghanaian society today and therefore poorly funded. That’s why in addition to their musical career, the members of this orchestra must also work in other jobs. In close-ups, the video shows the worn wooden instruments and faces of the musicians, who appear drained and exhausted.

A centrepiece of the exhibition, the poetically constructed film “Rise Again” (2011), takes Zdjelar’s interest in the performative aspects of identity even further, giving it an odd cinematic twist. Seeking shelter under a massive group of trees, several men, whom many in the audience would assume to be refugees (they are asylum seekers from Afghanistan), hang around until a person resembling Bruce Lee (one of the Afghans) shows up and performs a series of martial art movements using an unimpressive stone stela that is actually a World War II monument. Here, Zdjelar again brings up the subjects of memory and shifting identities, drawing attention to globally intertwined cultural and historical layers, combining documentary and fiction introducing elements of magical realism, and aesthetically adjoining cinematic languages in a manner similar to Thai director Apichatpong Weerasethakul – in long shots, slow takes, and the poetic rhythm of montage.

In Cologne, Zdjelar also twists the idea of the monographic show. She turns it into a dialogue, juxtaposing her work with a few selected pieces by other artists, such as a photograph by Özlem Altın, a film by Aernout Mik, and a drawing by Petrit Halilaj, the “Bourgeois Hen” (2009), a figure fusing two birds that strangely echoes the hybrid characters of Zdjelar’s works. What they all have in common are their peculiar, uncanny motifs and styles, each specific to their respective media. The exhibition is part of a larger transdisciplinary programme for fine art, literature, music, performance, film, and discourse, the Pluriversale, headed by Ekaterina Degot. In this fifth edition, Zdjelar’s works enter a broader dialogue with projects by artists such as Uriel Barthélémi, Lawrence Abu Hamdan, Louis Henderson, Mona Kkanj, Avi Mograbi, and Želimir Žilnik, all of which revolve around political landscapes – as the one Buden reflects upon – in which postcolonial bodies act and reenact identities in endless loops.

1 Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009, p. 45. Transl. by A.S.

Tamar Guimarães: La incorrupta

Museo Reina Sofía, Madrid, 28. 9. 2016 – 13. 3. 2017

by Ana Teixeira Pinto

“La incorrupta” (The Uncorrupted, 2016), Tamar Guimarães’s most recent film, was commissioned by the Museo Reina Sofía, Madrid, as part of their “Fisuras” programme. The thirty-five minute-long work, whose script was co-authored by the artist and museum staff, brings together professional actors and volunteers (interns, curators, the director) who essentially play themselves. The script revolves around a fictional exhibition project, proposed by a guest curator, who wants to thematize the hand as an emblem for contradictory concepts, for instance political agency (raised fist) or economic corruption (one hand washes the other). But to complicate matters further, the curatorial vision involves staging “La Mano Incorrupta de Santa Teresa” (The Uncorrupted Hand of St. Theresa), a religious relic, as the exhibition’s centrepiece.

The staff finds the proposal rather tone-deaf, raising several objections that range from the trivial – the museum has overspent its budget for pedestals and display cases, and “La Mano” needs a protective encasing – to the potentially complicated: can the nunnerly, in whose custody the hand is, grant permission for the loan, or should the request be addressed to the bishop; how will the museum, whose experts deal with the preservation of inanimate matter, be able to guarantee the integrity of a relic? More-



Tamar Guimarães, stills from: *La incorrupta*, 2016. HD film (color, sound), 36'. Courtesy: the artist.

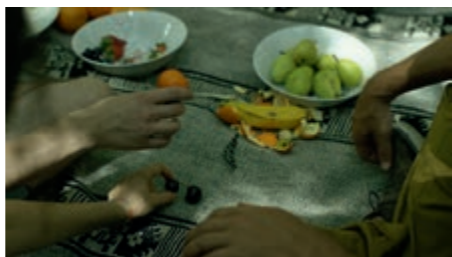
over, some of the objections are controversial: a museum is a “secularization machine”, says one curator, and exhibiting “La Mano” is not simply a logistical question, it is also a conceptual one; the concept is an ill-disguised colonial gesture, says another, one that fails to recognize that this is no simple relic: it was kept in General Franco’s private chapel for over thirty years, and thus carries a charged history.

Clearly the curator is not trying to raise controversy. She has been compiling images of hands in Chris Marker’s and Harun Farocki’s films and muses on corruption as a co-constituted condition, a *pas de deux* if you will, whose nature is only human. As if to illustrate her point, a young intern, possibly smitten, perhaps just driven by personal ambition, attempts to hasten the process and contacts the nunnerly, only to be rebuffed by his supervisor, upon which he moans: “Do I need permission to work?”

Not that it matters. However stymied the living might find themselves to be, for artist Tamar Guimarães, the dead – even when in pieces – are always at work. Whilst curators and interns mull over institutional critique, “La Mano” already began to curate her exhibition. Turning lack into showmanship, she mastered the id-

iom of the fetish: a drama of presence and absence charged with sexual intensity – just ask the Generalissimo, who adorned her wrist with his highest military award, the Laureada de San Fernando. But the multivalence of her image extends beyond the spiritual field to include economic and political registers.

Conjuring the rhetorical sleight of hand (pun intended) of the “invisible hand”, she disguises the brutal coercion of state-sponsored economic pressures under the guise of an impersonal force: every single day, she labours to push families onto the streets (almost one hundred daily evictions in Spain per year, since the crisis hit). Revelling in this play of visibility and invisibility, she secluded herself in her shrine, leaving it to other female body parts to occupy all the fields of the visible: breasts, legs, lips, buttocks, even hands – but manicured ones oozing sophistication and sex appeal. Hands for whom labour is no longer something to be suffered, but rather something to be commanded at a click of the keyboard – zombie limbs, alienated from the social body. Flipping sides, and with her sickle held high, she courted the imagery of labour movements and the symbolism of the clenched fist as she spoke out for resistance and solidarity. Appearing in Chris Marker’s “A Grin Without a Cat” (1977, a documentary composed of two parts: “Fragile Hands” and “Severed Hands”, a work the curator is particularly fond of) she mourned the frailty of the socialist movement and its subsequent fragmentation and atrophy. Playing on the gendered nature of the Spanish noun, she evoked the ousted Brazilian president, accused of corruption by a clique of corrupt parliamentarians. Hanging on the facade of the Reina Sofía,



her name, *La Incorrupta*, was a scathing juxtaposition that indicted her patron Sofía, the former queen of Spain, whose family has been embroiled in a corruption scandal.

Perhaps most importantly, “La Mano” does what hands do best: she points. She points to our failure to act, in spite of the upheaval of recent years, and to the remoteness of our political past, whose protest gestures we still mimic, but whose architecture we no longer grasp. The image of the clenched fist becomes as unreadable as the image of a holy relic – or, as T.J. Clark argued, readable only “under some dismissive fantasy rubric”, which implies that both socialism and the cult of the saints were nothing but modes of representation, lies that fed on the credulities of the people or some beautiful but extravagant aspiration, totally devoid of realism. From this perspective, *La Incorrupta* and *La Pasiónaria* become identical qua romantic emblems, images of unyielding passion (and being passionate is what women do best) unaware of the rifted world from which they spring – yet nonetheless able to be reconciled and exhibited side by side in the museum.

Madonna mit Farbeimern

Joachim Brohm, Valentina Seidel: Trinity

Snoeck, Köln 2016

von Maren Lübcke-Tidow

Alle FotografInnen, die in dieser Zeitschrift eine Plattform für ihre Bilder erhalten, arbeiten mit einem Selbstverständnis als KünstlerInnen und ihre Werke tauchen im Kontext Kunst auf. Oftmals verlassen FotografInnen aber dieses enge Feld und nehmen Aufträge an. Die (auftragsgebundene) Architekturfotografie wäre so ein Beispiel. Unter was firmieren die FotografInnen, die KünstlerInnen sind, dann? Als AuftragsfotografInnen? Als ArchitekturfotografInnen? Als KünstlerInnen?

Dass FotografInnen, die in der Kunst als KünstlerInnen auftreten, oftmals – meistens – auch Aufträge entgegennehmen, in denen ihr Werkzeug und ihre Kompetenz gefragt sind, wird im deutschsprachigen Raum gerne getrennt voneinander verhandelt. Man mag es nicht so gern, wenn die Dinge sich vermischen. Die Kunst hat irgendwie immer noch frei zu sein, darf nicht kompromittiert werden und fotografische Auftragsarbeit klingt schneidig. Das hat damit zu tun, dass hier die Ansprüche, die sich mit Kunst verbinden, hintenangestellt sind. Eine fotografische Auftragsarbeit als künstlerisches Projekt liegt kaum im Bereich des Vorstellbaren. Die Fotografie hat hier neutral zu sein – auch wenn wir schon lange wissen, dass sie es noch nie war und sein konnte.

Das Buch *Trinity* von Joachim Brohm und Valentina Seidel ist aus einem Auftragszusammenhang entstanden, dem mit einem künstlerischen Selbstverständnis und Anspruch nachgegangen wurde. Nicht nur über seine Bilder, sondern auch über seine Form, die gemeinsam mit dem Buchgestalter Till Gathmann erarbeitet wurde, behauptet es sich dezidiert nicht als Auftragswerk, sondern als Künstlerbuch. Vor dem Hintergrund der angerissenen Vorbehalte erscheint dieses Buch so zunächst als Zwitterwesen. In ihm wird ein Gebiet in der sächsischen Provinz fotografisch umkreist, in dem in den letzten Jahren ein monumentales Bauwerk entstanden ist: die katholische Kirche St. Trinitatis in Leipzig, entworfen von den Architekten



Joachim Brohm, Valentina Seidel: *Trinity*.

Mit einem Textbeitrag von Karen Irvine (eng./ger.). Snoeck, Köln 2016. 232 Seiten und ein ausklappbarer Textteil, 22 x 33 cm, 120 Farbbildungen. € 88,- / ISBN 978-3-86442-168-6



Doppelseiten aus: Joachim Brohm, Valentina Seidel, *Trinity*, 2016, o. S.

Schulz und Schulz. Das Buch hat einen englischen Titel und ihm ist ein Brief von Karen Irvine vom Museum of Contemporary Photography aus Chicago beigelegt. Der Brief führt in die topografischen und architektonischen Besonderheiten des Baugrunds und -projekts und in seine fotografische Begleitung ein – verbunden mit einem kleinen Exkurs nach Amerika und zu Mies van der Rohe, der sich auch bildlich im Buch spiegelt. Diese beiden Entscheidungen von Brohm und Seidel – Titel und Text(-herkunft) – geben einen ersten Hinweis auf ein Selbstverständnis der beiden Künstler, dass ihnen die Trennung von Kunst und Auftrag herzlich egal ist, und sie im Gegenteil wie im US-amerikanischen Raum auch (!) ganz selbstverständlich aufgegeben werden kann. Zudem wird mit einem Blick in das Buch schnell deutlich, dass Joachim Brohm und Valentina Seidel hier mit großer Klarheit ihre künstlerischen Projekte einfach fortgeführt haben. Sie haben sie nur auf den Schauplatz St. Trinitatis und auf das Terrain rund um diesen Raum verlegt.

Das Buch ist weder – wie wir es von einer fotografischen Auftragsarbeit vielleicht erwarten würden – trockene Aufzeichnung von Baufortschritt, auch wenn beinahe alle Phasen der Entstehung von St. Trinitatis fotografiert wurden, noch genauso glanzvoll wie nüchterne Dokumentation des fertiggestellten Baus aus allen erdenklichen Perspektiven (gerade diese letzte Phase der Fertigstellung des Kirchengebäudes fehlt im Buch beziehungsweise wurde bewusst weggelassen). Es funktioniert vielmehr als Kaleidoskop: Ein Gebiet und was sich auf ihm durch die Arbeit vieler Köpfe und Hände verändert, entfaltet und schließlich baulich manifestiert hat, wird von allen Seiten immer wieder neu betrachtet und im Buch vom Ende her – mit der Inbetriebnahme der Kirche – organisiert. Dabei wird nicht nur auf Modell, Baugrund und -materialien, Fassade und Innenraum sowie auf die zentralen Räume und Details des Sakralbaus wie

Altar und Kreuz fokussiert. Auch Zufälliges und Alltägliches geraten ins Bild, wie eine Plane, die sich aus ihrer Befestigung gelöst hat und im Wind flattert, oder eine Madonna mit vor ihr abgestellten Farbeimern. Gerade diese ungeplanten Situationen oder Zusammenkünfte von Dingen, die nicht zueinander gehören, begründen in der Sicht von Brohm und Seidel eine Form, die bildlich festzuhalten sich gelohnt hat. Mit ihr bildet sich die eigenwillige Schönheit des Prozesses selbst ab. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu konventionellen Architekturaufnahmen ist, dass die Dokumentation durch Valentina Seidel und Joachim Brohm mit der Fertigstellung des Baus nicht an ihr natürliches Ende gekommen ist, sondern die Nutzung des Gebäudes mit einbezieht.

Obwohl die jeweilige Autorenschaft nicht kenntlich gemacht wurde, wird schnell deutlich, welche Fotografien aus der Hand von Valentina Seidel, welche von Joachim Brohm stammen – auch wenn alle Bilder in diesem Buch durch eine sich aufeinander beziehende Farbigekeit miteinander verbunden sind wie auch durch unaufgeregte Bildkompositionen. In *Trinity* sind überraschenderweise viele Porträts enthalten, nicht nur von den Architekten des Gebäudes und den Künstlern Jorge Pardo und Falk Haberkorn, die im Kirchenraum Kunst am Bau-Projekte realisieren beziehungsweise die Inneneinrichtung gestalten konnten. Sondern – und dies ist viel beeindruckender – zum Beispiel von Jugendlichen, die in St. Trinitatis gefirmt wurden. Oder von HandwerkerInnen und BauarbeiterInnen, die die Planvorgaben umzusetzen hatten. Unter anderen stammen diese von Valentina Seidel.

Dass das, was nach der Fertigstellung wohl geordnet erscheint, von Prozessen begleitet ist, die ineinandergreifen und sich manchmal überlagern, machen die Aufnahmen von Joachim Brohm deutlich, der das gesamte Gebiet rund