

There is an emphasis on tactility: on hands clasp- ing, touching, or wielding the apparatus, with the gesturing appendage appearing in several of the exhibition's key works. Yet, Le Minh does not miss an opportunity to probe deeper at what these hands signify, all of which are cut from images borrowed from the museum's archive. What is at stake in Le Minh's experiment is a demonstration of the divisive gender roles up- held by the industry, wherein women most of- ten held positions as assembly-line workers, cas- ual laborers, and occasional models, while men more commonly enjoyed positions of authorial credibility and genuine invention.

What the exhibition also brings into view are systems of optical measuring and the vari- ous analogue ways that information can be cap- tured and recorded. Le Minh's background as an engineer has equipped her with a unique abil- ity to read microelectronic chips and other tech- nical structures, which surface as a historically and politically important topic in *PENTAMENT*, nodding to the discrepancies in patent avail- ability and technological advancement between West Germany and East Germany. The appar- atus of the lens, then, is limited here not only to the historical development of analogue camera technology and consumer electronics, but also to data processing, scientific devices—like mi- crosopes or early computers—and mechanical musical instruments, which together point to the entangled history of such objects and the influ- ence of embodied memory.

1 It is worth noting here that the "white cube" gallery model has been hotly, exhaustively debated, with the definite conclusion that white is, of course, no such ground zero upon which to project artworks, even if rendering them metaphorically invisible.

Sarah Messerschmidt is a writer interested in art, lit- erature, and critical theory, as well as interdisziplin- ary approaches to theorizing the moving image. She is based in Berlin (DE).

Wörthersee, Wörtersee

Kunstraum Lakeside, Klagenfurt, 5. 7. – 22. 9. 2023

von Susanne Neuburger

Der Kunstraum Lakeside ist ein Ort von Produk- tion und Präsentation zeitgenössischer internati- onaler Kunst, der 2005 im Lakeside Science & Technology Park in Klagenfurt gegründet wurde. Mit seinen Ausstellungen, Vorträgen, Diskussi- onen, Filmabenden und Publikationen stellt er eine große Bereicherung im kunstinstitutionell unterbesetzten Kärnten dar und profitiert von der Nachbarschaft zur Universität Klagenfurt. Der kleine Raum wurde von Josef Dabernig ausge- stattet und gibt in seiner minimalistischen Funk- tionalität und Strenge eine operative Richtlinie vor.

Dieses Display, das mit Regalen, Tischen oder Sesseln paarweise vorhanden ist, ist nun das eine Thema der Ausstellung, die Robin Waart unter dem Titel *Wörthersee, Wörtersee* auf Einladung des künstlerischen Leiters Franz Thalmair ausgerichtet hat, und gleichzeitig auch das zweite, indem Verdoppelungen im Sinne von Duplizität und doppeltem Auftreten einen Parameter in den Arbeiten der 18 eingeladenen Künstler*innen ausmachen. Ausgangspunkt des Projekts war der die Ausstellungstätigkeit der vergangenen Jahre begleitende Buchbestand des Kunstraums, kreist die Arbeit von Waart doch primär um Text

und Buch. Das Buch bleibt auch in *Wörthersee, Wörtersee* dominant und erweitert sich in der Verbindung mit anderen Medien wie Film oder Fotografie installativ in den Raum. Waart hat die vorhandenen Publikationen verdoppelt und auf die beiden Bücherregale mit nun identischen Inhalten aufgeteilt. Zu jedem Regal gehört eine Mappe, in der alle Titel aufgelistet sind. Sie finden sich auch in einem Faltblatt, das mit seinen acht Seiten einem gängigen Falzschema ent- spricht und zum Poster geöffnet werden kann.

Im Raum bilden die beiden Regale ein Gegen- über, aber kein Paar, da Waart Duplizität eher in Spiegelung und Wiederholung, in Echo, Wider- hall oder Schatten sowie in seinem vermeint- lichen Gegenstück von Aufspalten und Teilen sucht. Dabei auftretende Diskrepanzen werden produktiv genutzt, auch wenn das Double da- durch an Zweimaligkeit verliert. Als Künstler-

14 trugen die »Sirenen« Bücher auf dem Kopf. Nun liegt das Buch auf dem Rahmen der Foto- arbeit und weist sich mit der Schrift am Buch- rücken als *Marcel Proust 12* aus. Tatsächlich ist der 12. Band einer 1967 in Jugoslawien erschie- nenen legendären 13-bändigen Proust-Überset- zung, die Haiduk ersteigert hat, verlorengegan- gen. Den fehlenden Band ergänzte sie anlässlich ihrer Ausstellung in der Renaissance Society in Chicago mit Inhalten aus dem Projekt *SER* (seit 2015).

In den sorgfältig ausgewählten Arbeiten scheint Waart verwandte Ansätze zu suchen, in denen Prozesse sowie literarische, historische oder politische Referenzen eine Rolle spielen. Ana Jottas Buch aus Bronze, das ein zerstörtes namenloses Original ersetzt, ist eine Antwort auf Horaz, der in Bezug auf die Errichtung von Denkmälern Stein dauerhafter als Bronze ver-



Ausstellungsansicht Wörthersee, Wörtersee, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt 2023. Foto: Johannes Puch.

kurator ist Waart nicht an letztgültiger Beweis- führung, sondern an Vielstimmigkeit zwischen Buch und Raum, Eigenem und Fremdem, Imagi- narem und Realem interessiert, wie im Titel ein einzelner vorhandener oder nicht vorhandener, noch dazu stummer Buchstabe das Reale und quasi Ortschaftsspezifische des Sees, von dem der Kunstraum nur wenige Schritte entfernt liegt, zu einem poetischen Sprachmodell macht.

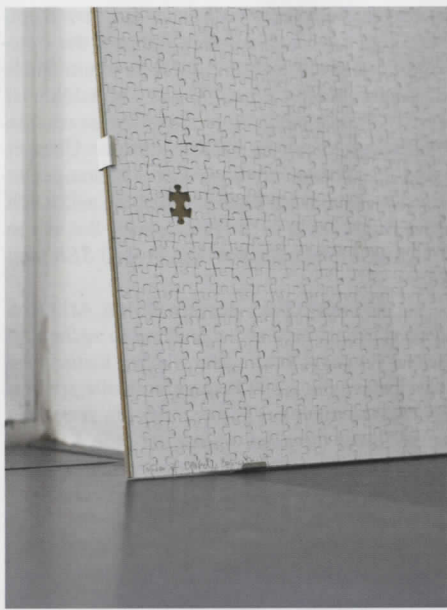
Programmatisch ist die Arbeit von Kay Rosen am Fenster der Eingangsfassade zu verste- hen. Mit dem Titel *Oh, Eau* (1989/2023) sind zwei Texte in roten Lettern blockhaft nebenein- ander angebracht, die man zunächst als ähnlich, wenn nicht gleich, wie Fehlersuchbilder für Kin- der, wahrnimmt, die in der optischen Differen- zierung Gleiches von Ungleichem unterscheiden sollen. Lesen wir allerdings die Texte, verstehen wir, wie sich durch Interpunktionen von Kom- mas, Punkten oder Anführungszeichen ein an- derer Sinn ergibt: »eine Mikrogeschichte in zwei Teilen, deren Inhalte Liebe oder Verzweiflung bekunden« (Ausstellungstext).

Neben den Bücherregalen, den Wand- und Bodenarbeiten sind es Bücher, die auf den ver- doppelten Tischen liegen. Anders als andere Medien ist das Buch in einer Ausstellung, so man es nicht in die Hand nehmen kann, im- mer von Sichtgrenzen betroffen, die Erklärun- gen brauchen. Diese erfordern auch Arbeiten wie etwa Irena Haiduks Fotoarbeit *Proof of Siren(s)* (2017) mit dem Buch *Seductive Exacting Real- ism (SER)* (2016), die beide aus größeren Werk- komplexen stammen. Anlässlich der documenta

stand. In der Serie *Brickbats* (seit 2006) von Claire Fontaine, die mit der Doppelbedeutung von Beschimpfen und Backstein spielt, umfasst die Buchhülle einen Ziegelstein, hier mit Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften (The Man Without Qualities, Volume II, 2014)* als weiteren Bezug zu Klagenfurt. Lena Sieder-Semlitsch zi- tiert Vorsatzpapier und Kapitalbändchen in zwei eigens für die Ausstellung angefertigten und an den Fensterfronten angebrachten Vorhängen (*25 Vorsatzpapiere mit rotem Kapitalband* und *25 Vorsatzpapiere mit gelbem Kapitalband*, beide 2023).

Von John Stezaker ist eine Collage aus der Se- rie *Double Shadow* (2020) zu sehen. In mehreren Vorgängen werden aus verschiedenen Vorlagen ausgeschnittene Bilder zumeist von Hollywood- großen der 1950er-Jahre so verfremdet, dass sie kaum mehr auszumachen sind. Im Schwarz- Weiß des Schattens erhalten sie andere Identit- äten, wie schon der Physiognom Johann Caspar Lavater vor 200 Jahren in Schattenbildern die Tiefe, die Seele, zu erkennen glaubte, wie spä- ter bei Friedrich Wilhelm Murnaus Schatten und den Dämonen des expressionistischen Kinos.

Das Double ist ein beliebtes Format, das be- sonders in filmischen oder fotografischen Arbei- ten von Duchamp bis Kentridge genutzt wurde. Eines der bekanntesten ist Alighiero Boettis *Gemelli* (Zwillinge), eine 1968 entstandene Fotoar- beit, in der sich Boetti selbst als fortan »Alighiero e Boetti« an der Hand nimmt. Insider kolportier-



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

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

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

The Lives of Documents—Photography as Project

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

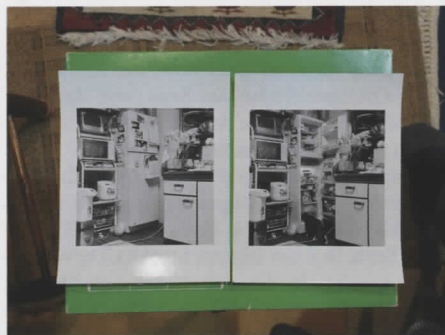
by Jon Davies

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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