TEXTE ZUR KUNST

September 2015 25. Jahrgang Heft 99
€ 15,- [D] / $ 25,-

TEXTE ZUR KUNST September 2015 25. Jahrgang Heft 99

PHOTOGRAPHY

6
PREFACE

42
LOST TRACES OF LIFE
A conversation about indexicality in analog and digital photography between Isabelle Graw and Benjamin Buchloh

56
LORETTA FAHRENHOLZ
SCANNERS

62
ROBIN KELSEY
PHOTOGRAPHY, LACAN, AND THE GENIUS OF JEFF KOONS

74
PETER OSBORNE
THE DISTRIBUTED IMAGE

88
ANNA GASKELL
LIFE IN THE SYSTEM

92
TIMUR SI-QIN
TRUE LIES

102
MICHAEL HAGNER
THE PHOTOBOOK, POST-DIGITAL

120
CLEMENS JAHN
PHOTOGRAPHY AFTER PHOTOGRAPHY AFTER PHOTOGRAPHY

132
SETH PRICE
LECTURE ON THE EXTRA PART

4
VORWORT

43
VERLORENE LEBENSSPUREN
Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie zwischen Isabelle Graw und Benjamin Buchloh

57
LORETTA FAHRENHOLZ
SCANNERS

63
ROBIN KELSEY
FOTOGRAFIE, LACAN UND JEFF KOONS' GENIE

75
PETER OSBORNE
DAS VERTEILTE BILD

89
ANNA GASKELL
LEBEN IM SYSTEM

93
TIMUR SI-QIN
WAHRE LÜGEN

103
MICHAEL HAGNER
DAS FOTOBUCH, POSTDIGITAL

121
CLEMENS JAHN
FOTOGRAFIE NACH DER FOTOGRAFIE NACH DER FOTOGRAFIE

133
SETH PRICE
VORTRAG ÜBER DAS EXTRA

BILDSTRECKE / IMAGE SPREAD

141
BENJAMIN ASAM KELLOGG

SHORT CUTS

146
FUTURE NOT PRESENT
Susanne von Falkenhausen, Amy Sillman, Hong Zeiss und / and Helmut Draxler über die 56. Venedig-Biennale / on the 56th Venice Biennale

NEW DEVELOPMENT

160
DREAMING IN TRENDS
Michael Wang on the Louis Vuitton Foundation, Paris

165
NO EXPO
Amy Lien and Enzo Camacho on the Fondazione Prada, Milan

170
OPEN SEASON
Nikoloz Japaridze with Natasha Randall on the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow

ROTATION

174
HART SPRECHEN FÜR EINE GEMEINSAME WELT
Christian Kravagna über „Kritik der schwarzen Vernunft" von Achille Mbembe

179
GARY COOPER'S LIPSTICK
Thomas Beard on Boyd McDonald's "Cruising the Movies: A Sexual Guide to 'Oldies' on TV"

LIEBE ARBEIT KINO

183
WETRANSFER: MEDIATING THE MEDIATED SELF
Carson Chan on Britta Thie's "Translantics"

KLANG KÖRPER

188
WIR SIND GAR NICHT HIER
Joy Kristin Kalu über Richard Maxwells „The Evening", The Kitchen, New York

SHORT WAVES

193
Nuit Banai on Josef Strau at Secession, Vienna / Nina Franz über Calla Henkel & Max Pitegoff in der Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin / Megan Francis Sullivan on Birgit Megerle at Galerie Emanuel Layr, Vienna

REVIEWS

205
BLAUE FLECKEN
Alexander García Düttmann über De La Fuente Oscar De Franco im Helmhaus, Zürich

209
HEARTS OF CONTROL
Dan Mitchell on Gili Tal at Temnikova & Kasela, Tallinn

214
JEDERMANNS AUTOBIOGRAFIE
Kerstin Stakemeier über Mark Leckey im Haus der Kunst, München

220
MIT INDIEGOGO NACH PIONEERTOWN
Michael Kral über Pierre Bismuth in der Galerie Jan Mot, Brüssel

225
ALTE GEISTER
Philip Ursprung über Albert Oehlen in der Kunsthalle Zürich

OBITUARY

230
DOROTHEE FISCHER (1937–2015) / Lawrence Weiner

TEXTE ZUR KUNST – ARTISTS' EDITIONS

232
THOMAS STRUTH

234
KLARA LIDÉN

236
JOSEPHINE PRYDE

240
AUTOREN, AUTORINNEN, GESPRÄCHSPARTNER/INNEN / CONTRIBUTORS

243
BACK ISSUES / IMPRESSUM / IMPRINT / CREDITS

Hartnäckig halten sich die Fantasien einer einstmals reinen Fotografie, in der sich die externe Realität und der menschliche Geist gleichsam objektiv ins Bild gebannt hätten – doch tatsächlich näherbringen konnte uns das fotografische Bild dieser sogenannten „wirklichen Welt" niemals. Die vorliegende Ausgabe von *Texte zur Kunst* widmet sich dem Thema „Fotografie", ohne deren Übergang in digitale Bildproduktion beklagen zu wollen, sondern um vielmehr angesichts dessen zu fragen, wie fotobasierte Medien heute funktionieren, was wir von ihnen erwarten und was wir ihnen zutrauen: Welche Informationen sollen sie übertragen? Welche Fakten vermitteln? Was erlauben sie uns zu sehen? Fotografie ist heute präsent wie nie, Bildapparate aller Art sind wesentlicher Bestandteil fast jeglicher Interaktion. Dass das Foto sich zu der wichtigsten Grundlage für die Konstitution von Identität und den Zusammenhalt sozialer Gruppen entwickelt hat, lässt sich kaum bestreiten; es ist in seiner materiellen Auflösung gewissermaßen selbst zum Trägermaterial geworden, zum Untergrund, auf dem sich das heutige menschliche Subjekt abzeichnet.

Das vorliegende Heft begreift Fotografie nicht als klar abgegrenzte mediale Kategorie, sondern im Wechselverhältnis zu anderen visuellen Formen. Peter Osbornes Analyse der Digitalfotografie in ihrer Doppelrolle – als Signifikant einer vergangenen technischen Form (geknüpft an eine Rhetorik der Indexikalität) einerseits und Visualisierung neuer Daten und des digitalen „Metamediums" andererseits – ist zentral für diese Diskussion. In seinem Beitrag zieht er eine Parallele zwischen der Ontologie des Digitalbildes und der postkonzeptuellen Kunst, die beide „verteilte" Formen seien. Auch weist Osborne darauf hin, wie Fotografien heute, womöglich vor allem anderen, Sozialität erzeugen, wodurch sich wiederum die soziale Realität des Bildes ändert.

Benjamin Buchloh und Isabelle Graw liefern in ihrem Gespräch weiterführenden theoretischen und historischen Kontext und diskutieren darüber, was gemeint ist (und war), wenn vom Verhältnis eines Fotos zur Indexikalität sowie vom Verhältnis des Index zu einer Vorstellung des „Realen" die Rede ist – zu der Idee eines gelebten, authentischen Lebens. Man kann, wie auch Osborne andeutet, bereits in der Konzeptkunst den Wunsch erkennen, die schon immer prekären Verbindungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem funktional zu kappen. Der Verpflichtung ledig, die Wahrheit zu sagen, hat das Foto seine Bedeutung seither zu keinem geringen Teil jenseits seiner Konventionen und zugeschriebenen Orte der (Re-)Präsentation gewonnen – man denke an Stock Photography, Memes, Reposts und daran, was heute (nicht) alles ein Bild (über-)tragen kann. Und doch hat sich, wie Michael Hagner – der gemeinsam mit Buchloh die vorliegende Ausgabe beraten hat – untersucht, ausgerechnet um das analoge gedruckte Fotobuch in den letzten zehn Jahren ein riesiger (und weiter wachsender) Markt etabliert. Bei der Verbreitung, Kommodifizierung und Theoretisierung der Fotografie kam (und kommt) diesem Format eine fundamentale Rolle zu. Angesichts dieses augenscheinlichen Revivals des Fotobuchs im neuen Jahrtausend geht Hagner der Frage nach, was es bedeuten könnte, die digital befreiten Bilder einem neuen Offline-Leben anzuvertrauen.

Ein „Trans"-Zustand, ein Öffnen gegenüber Übertragungen und Übersetzungen lässt sich heute für so vieles feststellen, und auch die uneindeutige Identität wie Materialität des Fotos werden inzwischen allgemein akzeptiert. Doch nach dem Aufkommen verbraucherorientierter Digitalität in den 1980er Jahren wurde der Fotografie zunächst lange eine Krise attestiert. Clemens Jahn wirft für die vorliegende Ausgabe einen Blick auf die Ausstellung „Fotografie nach der Fotografie" von 1995–97, die, vom Technikriesen Siemens gesponsert, die Auflösung der Fotografie in die digitale Bildproduktion thematisierte – und implizit auch die wachsende kommerzielle Kontrolle. Zwanzig Jahre später, so Jahn, ist die Frage, wie ein Bild einen Ausschnitt der Wirklichkeit repräsentieren kann, der Frage gewichen, wie ein Bild *in* der Wirklichkeit funktioniert und operiert.

Die Künstler/innen Loretta Fahrenholz, Anna Gaskell, Seth Price und Timur Si-Qin nähern sich dieser Diskussion in ihren Beiträgen aus der Praxis. Als Fotokünstlerin im engeren Sinne kann unter ihnen eigentlich nur Gaskell figurieren; bekannt geworden für ihre traumartigen Bilder im Stil von Sally Mann und in jüngster Zeit für ihr umfassendes filmisches Porträt der Künstlerin Sarah Morris, stellt sie nicht die Fähigkeit der Kamera zur Repräsentation infrage, sondern vielmehr die Bereitschaft, gar das Vermögen des Sujets, in irgendeinem „Naturzustand" zu erscheinen. Gegen essentialistische Interpretationen von Bedeutung und Identität wendet sich auch Timur Si-Qin. Er nutzt in seinem Werk häufig stark manipulierte, oftmals digital konstruierte und hochgradig generische „Katalog-Fotografien" mit dem erklärten Ziel, die Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem aufbrechen zu wollen. In seinem Text für die vorliegende Ausgabe argumentiert Si-Qin, dass bereits dem fotografischen Bild selbst Macht innewohnt und dessen Handlungsfähigkeit nicht von einem präexistenten materiellen Referenten abhängt. Diese Macht der Bilder wird auch in Seth Prices Praxis offenkundig, die sich vielleicht gerade deshalb so konsequent der endlosen Wiedervermittlung und Verbreitung öffnet. In seinem Beitrag, der Rekapitulation eines Vortrags über Magie, fasst Price die Fotografie als Glaubensstruktur. Nicht zuletzt durch allgemein anerkannte „Wahrheiten" definiert sich schließlich eine Gemeinschaft. Das aktuelle Interesse an der Fotografie liegt dementsprechend, wie Loretta Fahrenholz schreibt, wohl weniger an deren Fähigkeit, ein exotisiertes „Anderes" abzubilden als uns unserer eigenen mikrosozialen Sphären zu versichern. Fahrenholz, deren Filme und fotobasierte Arbeiten aktiv in solche Grenzbereiche eindringen, beschreibt hier die Gespaltenheit der Fotografie als treibende Kraft des freien Ausdrucks ebenso wie der sozialen Kontrolle.

Wir richten in dieser Ausgabe also unseren Blick auf die Fotografie als eine Form, die sich in sehr viel mehr als dem bloßen Bild manifestiert. Während sie lange ein Vehikel der Informationsverbreitung war, ist das fotografisch generierte Bild heute selbst zur Information, zum Raum der Interaktion geworden: das Foto als Realität statt als bloßer Bezeichner derselben; das Foto als Affekt-Maschinerie. Wie Robin Kelsey in seinem Essay schreibt, ist der Blick des Bildes heute allgegenwärtig, nicht nur wegen all der Kameras in unseren Telefonen und anderen technischen Geräten, sondern auch angesichts der Tatsache, dass wir unsere Sicht der Welt mittels der Fotografie geschaffen haben und diese selbst uns heute beobachtet. Netzartig durchzieht sie das soziale Feld, als Raster, als Koordinatenmenge, die uns beständig trägt, definiert, überwacht und verortet.

CAROLINE BUSTA, ISABELLE GRAW, HANNA MAGAUER

Übersetzung: Robert Schlicht

Though dreams persist of a bygone pure photography that objectively mediated reality and the human mind, the photographic image has never, in fact, brought us any closer to the so-called "real world," which is incalculably far away. In this issue of *Texte zur Kunst*, we take "photography" as theme – not to mourn its dissolution into digital image making, but rather to consider how photo-based media operates now: What information do we ask it to carry? What facts do we trust it to convey? What does it now allow us to see? Indeed, photography, rather than fading from use has only become more present, what with imaging devices now integral to our every interaction. Who can dispute that the photograph has become *the* primary base for establishing one's identity, for cohering a social body? In a sense, the photograph has become *our* material support, the substrate across which today's human subject can be drawn.

This issue therefore takes on photography not only as a medial category, but also in terms of its reciprocal relationships with other visual forms. Central to this discussion, Peter Osborne, in his contribution to the issue, offers an analysis of the digital photograph in its double role: as signifier of a past technological form (tied to a rhetoric of indexicality) on the one hand, and as a way of visualizing new data and the digital "meta-medium" on the other. In this, Osborne connects the ontology of the digital image to that of the photograph's role in postconceptual art. Tracing this forward, he emphasizes the way in which photographs now work, perhaps above all else, to produce the social, which in turn alters the social reality of the image.

Giving further context, Benjamin Buchloh and Isabelle Graw, in their exchange for these pages, consider what is (and was) meant by an image's relationship to the "index" and, with this, the index's relationship to some notion of the "real"; some idea of lived life, authentically displayed. Arguably, as Osborne also notes, the desire to sever ties between sign and referent in the photograph was already functionally manifest in Conceptual art. Free from the obligation to tell the truth, the photograph has since found meaning beyond the particular conventions of representation (e.g., stock photography, memes, re-grams) and sites of presentation it had long been assigned; indeed what can't display/transmit an image now? And yet, as Michael Hagner – who, with Benjamin Buchloh, advised this issue – investigates in his essay, the analog printed photobook has developed, however improbably, a massive (and apparently growing) market in the past decade. Offering background on the format's fundamental role in the twentieth-century distribution (and commodification and theorization) of photography, Hagner considers what it might mean, with the photobook's post-millennial revival, to recommit these liberated images to a life offline.

Like so many things now in a state of "trans," the photograph's fluid identity/materiality is now popularly embraced. Yet for a long period after the 1980s rise of consumer-oriented digitality, the status of photography seemed in crisis. In his text for this issue, Clemens Jahn takes a look at the 1995–97 exhibition "Photography After Photography," which, sponsored by tech-industrial giant Siemens, addressed photography's dissolution into digital image making – and, by implication, corporate control. Two decades later, the question of how an image can represent a segment of reality has given way to the question of how an image can function *within* it.

To bring this discussion into the realm of praxis, we have asked artists Loretta Fahrenholz, Anna Gaskell, Seth Price, and Timur Si-Qin to share their thoughts. Of the lot, only Gaskell might present as a photographer-artist in the first degree. Known for her dreamlike images in the vein of Sally Mann and, most recently, a sweeping filmic portrait of artist Sarah Morris, Gaskell here challenges not the camera's ability to represent but rather the subject's willingness, or even capacity, to appear in some true "natural" state. Against essentialist readings of meaning/identity, Timur Si-Qin, in his work, frequently uses heavily manipulated, often digitally constructed stock "photographs," disrupting the sign-referent relationship. In this issue, Si-Qin argues that the photo-image in its own right attracts power; that its agency is not in fact contingent on some pre-existing material thing. This operation is clearly evident in Seth Price's practice, which perhaps for this reason frequently opens itself up to infinite remediation and distribution. Here, Price, recapitulating a lecture on magic, casts photography as a structure of belief. If commonly held "truths" are what define a community, it is precisely in the service of imaging our own micro-social spheres and not towards some exoticized "other," notes Loretta Fahrenholz, that our interest in photography now seems to be sited. Fahrenholz, whose film- and other photomedia-based work actively punctures such zones of enclosure, writes here on photography's split character as enabler of free expression and of social control.

In this issue, we address photography in order to engage with a form that has become so much more than just image. While the photograph had long been a vehicle for information dispersion, now it functions as a space of interaction, indeed has become information itself: the photo *as* reality rather than simply denoting it, the photograph as affective machine. As Robin Kelsey tells us in his essay, the image's gaze is now omnipresent, not only via the cameras on our phones and other interfaces, but, seeing as it is via the photograph that we have created our vision of the world, the photo-image now observes us. It has pervaded the social field as net, as reticulation, as a set of coordinates that constantly carries and defines us, locating our bodies and beings in its lens.

CAROLINE BUSTA, ISABELLE GRAW, HANNA MAGAUER

MICHAEL HAGNER

THE PHOTOBOOK, POST-DIGITAL

Jules Spinatsch, „Vienna MMIX 10008/7000“, 2009

The most mediagenic of forms, the photograph is as suited to screenspace as it ever was to the physical print. In fact, it is tempting to think that this older form is now obsolete and that the wish to fix images on paper has become mere nostalgia. Yet, surprisingly, it would seem that the photobook is going through a revival.

It is thus Michael Hagner's proposal, here, that by examining this analog form – which, like the individual photographic print, has never fully settled into a certain identity as either mass medium or art object – an alternate path through the history of photography can be drawn, one that, he argues, promises to deepen our understanding of the photo print's relationship to digital imagery and the interplay between their respective spheres.

The photobook is back: more than ever before, more and more are being produced all over the world. The lavishly-designed, large-format coffee-table book may be a perennial *prêt-à-porter* standby, but in its shadow, the modest explorative photobook has emerged as one of the most vital media for contemporary photography. As a decentralized network of small publishing ventures have popped up in recent years, self-published books have established a presence on the book market that, unlike other sectors of the trade, operates independently of traditional bookstores and global retailers like Amazon. They are shown at art book fairs and even specialized photobook fairs; mean-

MICHAEL HAGNER

DAS FOTOBUCH, POSTDIGITAL

Wenn sich das digitale Foto frei durch die heutige Medienlandschaft bewegt, wird mal der Monitor, mal der physische Print zum Bildträger. Schnell mag da die ältere Form materieller Fixierung obsolet oder gar nostalgisch erscheinen. Und doch ist es ausgerechnet das gedruckte Fotobuch, das aktuell ein Revival erfährt.

Michael Hagner zeigt im Folgenden, dass die Geschichte der Fotografie sich anhand des Fotobuchs anders schreiben ließe. Wie auch das fotografische Einzelbild, so Hagner, wollte es sich nie gänzlich mit einer Identität – als Massenmedium oder als Kunstobjekt – zufriedengeben; seine Geschichte öffnet nicht zuletzt einen neuen Blick auf das Verhältnis des analogen zum digitalen Foto und auf das Wechselspiel zwischen diesen Bildsphären.

Das Fotobuch ist wieder da: Überall auf der Welt werden mehr davon produziert als jemals zuvor. Der großformatige, opulente Bildband ist wie eh und je prêt-à-porter, aber daneben ist das kleine, explorative Fotobuch zu einem der wichtigsten Medien der zeitgenössischen Fotografie geworden. In den letzten Jahren wurden zahlreiche neue, kleine Verlage gegründet, und selbst verlegte Bücher sind, anders als in allen anderen Buchgenres, zum festen Bestandteil eines dezentralen Buchmarkts geworden, der jenseits von Globalanbietern wie Amazon und traditionellen Buchhandlungen agiert. Es gibt nicht nur Kunstbuch-, sondern auch Fotobuchfestivals, und auf den angestammten Fotomessen (Paris, Arles, New York, Amsterdam usw.) nehmen Bücher einen immer prominenteren Raum ein. Auch das Dunkel, in das die Geschichte des Fotobuchs lange gehüllt war, beginnt sich zu lichten. In Köln ist ein „Paradigmenwechsel in der Fotografie“ ausgerufen worden, dem durch die Gründung eines mobilen Fotobuch-Museums Nachdruck verliehen werden soll.[1]

Zweifellos hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Kein Ereignis, keine Besichtigung, keine Kommunikation, keine Selbstdarstellung, die nicht durch ein Foto festgehalten wird, und zwar milliardenfach. Fotografieren und entsprechendes Posting sind zum Bestandteil menschlicher Alltagsverrichtungen geworden wie Zähneputzen. Ehemals einträgliche Berufe wie Presse- oder Werbefotograf sind vom Aussterben bedroht, doch das Fotobuch blüht auf. Eine Erklärung für diese kontraintuitiv erscheinende Entwicklung – *Wozu Bilder in einem Buch, wenn es digitale Bilder auf dem Bildschirm gibt?* – wird sich kaum damit zufriedengeben, diese als Randphänomen der viralen Verbreitung von Bildern zu verstehen. Eher umgekehrt: Das gedruckte Buch bekommt in dem Moment, da es nicht mehr der herausragende Informationsträger ist, eine neue Bedeutung. Es nutzt und kommentiert das digitale Bilderuniversum, widersteht aber dessen Logik, beharrt auf seiner eigenen Weise des Umgangs mit Bildern und findet dafür überraschende, experimentelle Formen und Formate. Eine solche ästhetische Reflexion der Fotografie im Medium des Buches ist aus der Perspektive des Netzes sicherlich unerwartet, sie wird aber verständlicher, wenn man die von Brüchen und Verschiebungen geprägte Genealogie des Fotobuchs betrachtet.

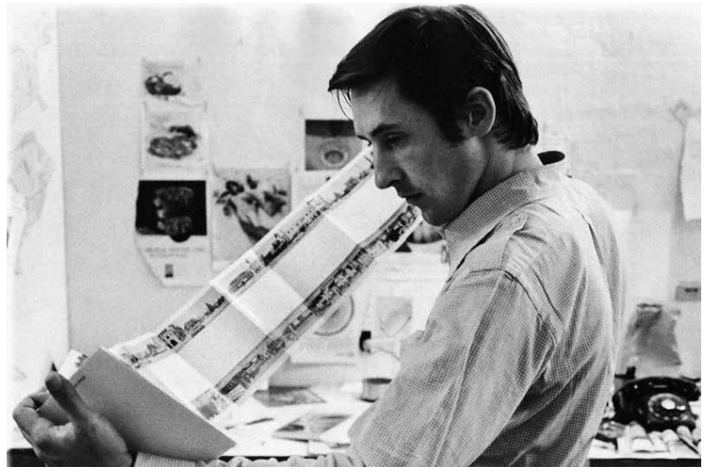
Die erste große Konjunktur des Fotobuchs fällt in die Zwischenkriegszeit. 1928 notierte der Typograf Jan Tschichold, dass „die Photographie im Buchdruck einen Siegeszug ohnegleichen angetreten hat“.[2] Das bezog sich in erster Linie auf Massenmedien wie Tageszeitungen und Magazine, schloss aber auch jene Bücher mit ein, die von Künstlern wie El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Man Ray oder John Heartfield gestaltet waren. Als

while, photobooks occupy an increasingly prominent place at traditional photography fairs (Paris, Arles, New York, Amsterdam, etc.). Meanwhile, scholars are beginning to shed light on the long-shrouded history of the photobook. A project in Cologne has even proclaimed a "paradigm shift in photography" and proposes to promote the trend by setting up a mobile photobook museum.[1]

There can be no doubt that a paradigm shift in photography has indeed occurred: every single event or visit to a museum or gallery, every act of communication or self-expression is now recorded via photography – via billions of photographs. The process of taking pictures and posting them has become part of our everyday life, habits no less ingrained than brushing our teeth. Formerly remunerative professions like press or advertising photography are on the brink of extinction, but the photobook is experiencing a revival. Trying to explain this apparently counterintuitive trend – *Why put pictures in a book when we can have digital pictures on a screen?* – we will hardly be satisfied by the notion that it is a peripheral phenomenon on the margins of the viral dissemination of images. The converse comes closer to the truth: at the moment when the printed book is no longer the dominant vehicle for information, it attains new significance. It makes use of the universe of digital images and comments on it while resisting its logic, insisting on its own peculiar way of engaging with pictures and devising surprising and experimental forms and formats to sustain itself. Such aesthetic reflection on photography by way of the physical book surely seems odd given its well-established relationship to the web, but this makes sense when we consider the genealogy of the photobook, which is characterized by discontinuities and contextual shifts.

As a genre, the photobook first flourished in the interwar years. In 1928, the typographer Jan Tschichold noted "the unique triumphal progress of photography into book production."[2] He was primarily referring to mass media (i.e., daily newspapers and magazines), but books designed by artists such as El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Man Ray, and John Heartfield were also very much part of this phenomenon. Whether pure picture books or creative combinations of photography and typography, they represented a novel type of book, raising the question of "whether photography is a domain of art or should be regarded as no more than documentation of the new vision."[3] Ultimately, photography's distinctive allure has always been fueled by the nervous tension between these two positions, yet neither art historians nor historians of photography have seriously addressed what the photobook's role might have been in all of this.

In Weimar Germany, the book was *the* primary medium for the discourse on photography. When Walter Benjamin argues that "in photography, exhibition value begins to drive back cult value on all fronts,"[4] the implication is that technical reproducibility is less about the ability to present the same picture in several exhibitions at the same time than about its reproduction in a book or journal. All of the pictures Benjamin discusses in the "Little History of Photography" (1931) – works by Eugène Atget, Karl Blossfeldt, Germaine Krull, August Sander – are in fact reproductions in books. He describes Sanders's "Face of Our Time" (1929) as a "training manual," useful to an era in which "the ability to read facial types" is becoming "a matter of vital importance"; everyone "will have to get used to being looked at in terms of one's provenance."[5]



Ed Ruscha mit / with „Every Building on the Sunset Strip", 1966

reine Bilderbücher oder im Zusammenspiel von Fotografie und Typografie stellten sie einen neuen Buchtypus dar, der damals die Frage provozierte, „ob die Fotografie ein Gebiet der Kunst ist oder ob sie nur als ein Dokument des neuen Sehens zu werten ist".[3] Im Grunde hat die Fotografie seit jeher ihren Reiz aus der nervösen Spannung zwischen diesen beiden Positionen bezogen, doch weder Kunst- noch Fotografiegeschichte haben sich bislang ernsthaft mit der Frage befasst, welche Bedeutung Fotobüchern in diesem Zusammenhang zukommt.

In der Weimarer Republik wurde die Fotografie vorrangig im Medium des Buches verhandelt. Wenn Walter Benjamin schreibt: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen",[4] heißt das: Technische Reproduzierbarkeit bedeutet weniger, das gleiche Bild in mehreren Ausstellungen gleichzeitig zeigen zu können, sondern es geht vielmehr um die Reproduktion im Buch oder in einer Zeitschrift. Die in der „Kleinen Geschichte der Photographie" von 1931 angeführten Bildbeispiele – Arbeiten von Eugène Atget, August Sander, Germaine Krull, Karl Blossfeldt – entnimmt Benjamin ausschließlich Büchern, in denen sie reproduziert wurden. Sanders „Antlitz der Zeit" (1929) wird als „Übungsatlas" bezeichnet, der von Nutzen ist, wenn „die Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit" wird, da man „sich daran gewöhnen müssen [wird], darauf angesehen zu werden, woher man kommt".[5] Das Fotobuch entwickelt sich in dieser Zeit zum demokratischen Medium, in dem Präsentation, Zirkulation und Rezeption von Fotografie stattfinden. Dagegen verblassen für Benjamin die schöpferische Fantasie, der künstlerische Wert, die Marktgängigkeit der einzelnen Fotografie. Diese ist nicht mehr als das, was neben anderen Fotografien im Buch zu sehen ist, und umgekehrt ist das Buch nicht mehr als die Summe der Bilder, die es enthält. Oder kurz: Zwischen Fotografie und Fotobuch gibt es keine Differenz.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb das Buch jahrzehntelang das maßgebliche, nicht selten das einzige Medium, um fotografische Arbeiten in einem größeren Zusammenhang zu veröffentlichen. Dennoch kam es zu einer Divergenz zwischen Fotografie und Fotobuch. Erklären lässt sich das mit einer Aufwertung des einzelnen Bildes, emblematisch vorgeführt wiederum in einem Buch: John Szarkowskis „Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The

Carolyn Drake, „Two Rivers“, 2013

Around this time, the photobook evolves into a democratic medium that accommodates the presentation, circulation, and reception of photography. The creative imagination that went into the individual photograph, its merits as a work of art, and its market value matter comparatively little to Benjamin. The picture is nothing but what can be seen in the pages of the book it shares with other photographs and, conversely, the book is nothing but the sum of the pictures it contains. Or in short, there is no difference between photography and the photobook.

For several decades after World War II, the book remained the essential – in many instances, the only – medium for the dissemination of photographic works in larger ensembles. Over time, however, photography and the photobook slowly diverged. The explanation must be sought in the rising status accorded to the individual picture, which, as it happens, is exemplarily illustrated by a book: John Szarkowski's "Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art," which came out in 1973. Although Szarkowski, chief curator in MoMA's Department of Photography from 1962 to 1991, meant to showcase the medium's wide visual range, he effectively created an American-dominated canon of photographers, indicating that collecting their work would be a worthwhile undertaking. As the solo shows he curated at MoMA garnered more and more attention and other museums also started collecting and exhibiting photography, a veritable market for such works formed. Ironically, many of the coveted vintage prints by, say, Henri Cartier-Bresson or André Kertész were actually agency prints that had been sent to printers for reproduction in books or magazines.[6] The art market transmuted pictures that had been produced and used on purely utilitarian terms into originals. What had been flea-market fodder until the 1970s was now offered for sale at auctions and fairs and listed in catalogues, and the same forums finally also made room for a genre that had been widely neglected:

Museum of Modern Art“ von 1973. Auch wenn es Szarkowski, 1962 bis 1991 Chefkurator der Fotografischen Abteilung des MoMA, darum ging, die visuelle Spannbreite des Mediums vorzuführen, kreierte er einen amerikanisch dominierten Kanon von Fotografen und Fotografinnen, deren Werke zu sammeln damit als lohnenswertes Unterfangen signalisiert wurde. Je mehr Beachtung die von Szarkowski kuratierten Einzelausstellungen im MoMA fanden, je mehr auch andere Museen Fotografien sammelten und ausstellten, desto mehr entwickelte sich auch ein veritabler Markt. Dabei war die ironische Pointe, dass es sich bei den begehrten Vintages etwa von Henri Cartier-Bresson oder André Kertész nicht selten um Agenturdrucke handelte, die an Druckereien geschickt wurden, um die Bilder in Büchern oder Zeitschriften zu reproduzieren.[6] Was ursprünglich als reines Gebrauchsbild hergestellt und benutzt worden war, mutierte auf dem Kunstmarkt zum Original. Was bis in die 70er Jahre hinein auf dem Flohmarkt zu finden war, wurde nun auf Auktionen, Messen und in Katalogen angeboten, und dort fand sich endlich auch die bis dahin vernachlässigte zeitgenössische Fotografie wieder. Unter den Augen des sich entwickelnden Marktes migrierte das Bild von der Buchseite an die Wand.

Zwar blieben Bücher weiterhin attraktiv, doch gerade in dieser Präsenz verschwand die Frage, ob das Fotobuch nun Dokument, Container, Archiv, Appetizer, Medium der Bildverbreitung oder aber eine eigenständige, von der einzelnen Fotografie unabhängige visuelle Form darstellte. In den klassischen Untersuchungen von Susan Sontag und Roland Barthes beispielsweise kommt das Fotobuch als eigene Kategorie nicht vor. Dafür mochte es nachvollziehbare Gründe geben – Skepsis gegenüber einer fotografischen Autorschaft, Individualisierung eines Bildes mit der Suche nach dem Punctum –, doch damit erhielten Geschichte und Theorie der Fotografie eine Schlagseite, von der sie sich bis heute nicht recht erholt haben. Man schaue sich das der deutschen Übersetzung von Sontags „On Photography“ (1977) beigegebene Verzeichnis der darin erwähnten Fotografen und Fotografinnen an. Dort werden Diane Arbus, Richard Avedon und Robert Frank in erster Linie der Modefotografie zugeordnet.[7] Das ist nicht ganz falsch, aber dass sie sich vor allem anderen über ihre Bücher in die Fotografiegeschichte eingeschrieben hatten, ist den Kurzporträts nicht zu entnehmen. Die materiellen, ökonomischen oder kulturellen Bedingungen, unter denen Fotografien bzw. Fotobücher sich entfalten, gehören nicht zu den Fragestellungen, die durch den Ansatz von Barthes oder Sontag befördert wurden.

Das Gegenmodell zum bedeutungsvollen Einzelbild wurde wiederum im Medium des Buches entwickelt, allen voran von Ed Ruscha mit seinen legendären Künstlerbüchern. Die zumeist 48 Seiten umfassenden, schmucklosen Hefte im Oktavformat, die bewusst dilettantisch aufgenommene Fotos von vermeintlich belanglosen Orten wie Tankstellen, Parkplätzen, Swimmingpools oder Apartments in Los Angeles enthielten, veranstalteten Bildkritik mit Bildern. Ruschas „amateuristische Mimesis“ (Jeff Wall)[8] verwarf die bedeutungsvolle Straßenfotografie in der Tradition von Robert Frank, verwarf die kunstvolle, sorgfältige Gestaltung des einzelnen Bildes, verwarf dessen Autonomie, die ihm einen Platz an der Museumswand sicherte. Ruscha beorderte das Bild zurück in die Serialität der Buchseiten, und damit stieg das Buch zum autonomen Bildwerk auf – das sich mit einiger Verzögerung doch wieder im Museum wiederfand, allerdings

contemporary photography. Under the watchful gaze of a nascent market, the picture migrated from the printed page to the wall.

The book remained an attractive medium, yet its very vitality masked the question: was the photobook a documentary format, a container, an archive, an appetizer, a vehicle for the dissemination of pictures, or a distinctive visual form independent of the individual photograph? The classic studies by Susan Sontag and Roland Barthes, for example, never mention the photobook as a separate category. There may have been valid reasons for this omission – a skeptical view of photographic authorship, the individualization of the picture entailed by the quest for its "punctum" – yet their works imparted a bias to the history and theory of photography that these disciplines have yet to fully shake off. Take the index of photographers in the back of the German translation of Sontag's "On Photography" (1977): Diane Arbus, Richard Avedon, and Robert Frank are classified primarily as fashion photographers.[7] That is not altogether wrong – yet the reader of the brief portraits would never know that they made photographic history mainly through their books. The question of the material, economic, and cultural conditions in which photographs and photobooks came into being was not among the lines of inquiry that Barthes's or Sontag's approaches helped foster.

When artists sought to develop alternatives to the paradigm of the singular picture heavy with meaning, they likewise resorted to the medium of the book. Ed Ruscha pioneered the format with his legendary artist's books. Plain octavo booklets, usually numbering forty-eight pages, filled with deliberately unprofessional shots of supposedly nondescript places such as gas stations, parking lots, swimming pools, or apartments in Los Angeles, they staged a critique of pictures in pictures. Ruscha's "amateurist mimesis" (Jeff Wall)[8] discarded both the pretenses of street photography in the tradition of Robert Frank, and the meticulous artistic composition of the individual picture, rejecting the autonomy that secured the picture a spot on the museum wall. Ruscha placed the picture back in the sequential order of the pages of the book, which thus assumed the position of an autonomous work of visual art – and, after some delay, made its way back into the museum, though it was more likely to end up in a glass case than in a frame on the wall. Back in the 1920s, the photobook had been an autonomous work of visual art as well, but there had been no need to mark its difference from the artistic individual picture – photographs had been bound to the representational space of the book anyway. Photographic artists' books in the tradition of Ruscha were not compilations of pretty pictures, they exposed the picture to the heterotopia of the book, which is to say, they pursued their own principles, ideas of order, and modes of representation. That is how a book like Bernd and Hilla Becher's "Anonymous Sculptures" (1970) could be both monument and document, both experimental arrangement and archive, both artistic statement and training manual for the new vision.

In the 1920s and again in the 1960s, it was specific photobooks that energized the genre; by contrast, it is hard to identify similarly emblematic books that would be responsible for its most recent revival. Why photobooks? Several reasons come to mind. There is, of course, the triumph of digital technology, which is making good on its promise to bring the Gutenberg era to an

eher in der Vitrine als an der Wand. Autonomes Bildwerk war das Fotobuch in den 20er Jahren auch schon gewesen, aber damals musste es sich nicht gegenüber dem künstlerischen Einzelbild abgrenzen, weil Fotografien ohnehin an den Darstellungsraum des Buches gebunden waren. Fotografische Künstlerbücher in der Nachfolge von Ruscha versammelten nicht eine Anzahl schöner Bilder, sondern setzten das Bild der Heterotopie des Buches aus, und das heißt: Sie verfolgten ihre eigenen Regeln, Ordnungsvorstellungen und Darstellungsweisen. Dementsprechend konnte ein Buch wie „Anonyme Skulpturen" (1970) von Bernd und Hilla Becher zugleich Monument und Dokument, Experimentalanordnung und Archiv, künstlerisches Statement und Übungsatlas für das neue Sehen sein.

Während es in den 20er und in den 60er Jahren Fotobücher selbst waren, die das Genre in Schwingung versetzten, lassen sich für die jüngste Konjunktur solche emblematischen Bücher weniger deutlich ausmachen. Warum Fotobücher? Dafür kann man eine Reihe unterschiedlicher Gründe anführen. Zunächst natürlich der Triumph des Digitalen und die Einlösung des Versprechens vom Ende des Gutenberg-Zeitalters. Die Rede vom Tod des gedruckten Buches zog seit den 90er Jahren wie der Sensenmann durch die Haine der Buchkultur und versetzte diese in Angst und Schrecken. Wie realistisch das ist, weiß niemand, und das Untergangsgerede ist inzwischen eher zu undeutlichem Gemurmel geworden. Dennoch gilt: (Vermeintlich) untergehende Phänomene sind stets reizvolle Gegenstände der Beschäftigung. Die damit einhergehende Habitusformierung der Rezipienten – das Materielle, Haltbare und sorgfältig Gearbeitete wird zum Distinktionsmerkmal gegenüber dem Digitalen, Flüchtigen und Kostenlosen – lässt sich in verschiedenen Segmenten des Buchmarkts und auch außerhalb dessen (z.B. Vinyl vs. Streaming) beobachten.

Sodann spielte der Milleniumseffekt eine Rolle. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts war eine Bestandsaufnahme dessen, was die Ernte des vergangenen gewesen sein könnte, eine naheliegende Option. Wobei die Bilanzierung mit marktstrategischen Interessen konvergierte. Der 2001 von dem New Yorker Buchhändler, Galeristen und Verleger Andrew Roth herausgegebene Band „The Book of 101 Books" – wohl eine Anspielung auf Szarkowskis oben erwähntes Buch – trug seine Adressierung an potenzielle Sammler, die sich des Kanons versichern sollten, durch angeberische Üppigkeit offen zur Schau.[9] Wie sehr der Markt auf eine solche Einladung gewartet hatte, zeigte sich ab 2004 mit den drei Bänden „The Photobook: A History" von Martin Parr und Gerry Badger.[10] Es ist glaubhaft, dass es den Autoren nicht vorrangig darum ging, einen sammlungswürdigen Kanon des Fotobuchs zusammenzustellen. Dennoch wurde beinahe jedes der von Parr – selbst ein eigenwilliger und erfolgreicher Fotograf – und Badger belobigten Bücher zum gesuchten Sammlerstück. Manche waren bereits kurz nach ihrem Erscheinen vergriffen und wurden dann zu fantastischen Preisen angeboten. Konjunktur des Fotobuchs heißt eben auch, dass es zum Spekulationsobjekt geworden, also in den Warenraum der zeitgenössischen Kunst eingetreten ist.

Die Stilisierung von „The Photobook" als Referenzwerk bzw. als Kaufhilfe für alte und neue Sammler/innen hat ein bisschen verdeckt, dass diese Bände den großen Vorzug haben, ihren Radar global schweifen zu lassen. Damit ist die traditionelle Fokussierung auf Europa, die USA

Doug Rickard, „#104.100061, Roswell, NM, 2008“, 2011

end. Starting in the 1990s, talk of the death of the printed book haunted the hallowed precincts of book culture, spreading fear and terror like the Grim Reaper himself. No one knows how realistic the scenario of the book's wholesale demise ever was, and the fatalistic chatter has dwindled down to vague murmurings. Still, phenomena that are (or seem to be) about to go extinct always make for appealing preoccupations, and the attitudes such refined interests instill in the consumer – the durable and meticulously manufactured material object comes to serve as a mark of distinction, contrasting with the fleeting fashions of free digital culture – may be observed in several segments of the book market as well as other cultural domains (compare the preference for vinyl records over streaming services).

Another factor was the millennium effect. At the dawn of a new century, taking stock of what might be the legacy of the old one seemed like an obvious idea, and such stocktaking converged with commercial interests and market strategies. "The Book of 101 Books," a swanky tome edited by the New York-based book dealer, gallery owner, and publisher Andrew Roth that came out in 2001 – the title presumably alluded to the aforementioned Szarkowski book – wore on its sleeve that its true target audience was the group of potential collectors who needed to be assured of the canon.[9] It was the rallying signal the market had waited for, as Martin Parr and Gerry Badger's three-volume production "The Photobook: A History," first published in 2004, subsequently demonstrated.[10] It may well not have been their main purpose to compile a canon of photobooks worth collecting, but almost every one of the books Parr – already successful for his own idiosyncratic photography – and Badger singled out for praise is now a sought-after collector's item. Some sold out rapidly upon publication, and individual copies were then offered for resale at fantastic prices. The recent boom in the photobook market has inevitably also fueled speculation in selected specimens of the genre: the photobook has entered the commercial space of contemporary art.

und Japan Makulatur geworden. Tatsächlich ist die gegenwärtige Lebendigkeit des Fotobuchs einer der erfreulichen Effekte der künstlerischen Globalisierung. Zumindest hier scheint es kein klar definiertes Zentrum mehr zu geben, von dem aus mit exotistischer Augenlust auf das Andere geblickt wird, sondern eine Vielzahl von Orten, an denen Fotobücher konzipiert und gestaltet, produziert und verkauft, angeschaut und diskutiert werden.[11]

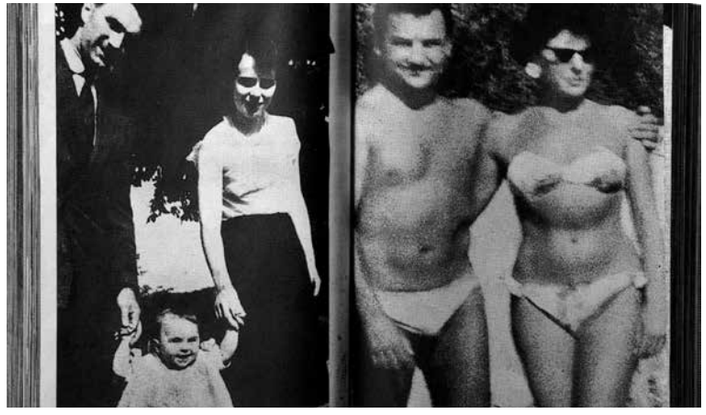
All das wäre ohne das Internet, das diese Orte erschließt und miteinander vernetzt, nicht denkbar. Netzkultur, nicht als Konkurrenz, sondern als Ressource verstanden, ist das vielleicht wichtigste Stichwort für die Fotobuchkultur. Zines im Selbstverlag, sogenannte Indie-Fotobücher in kleinen und kleinsten Verlagen – die Unaufwendigkeit und Flexibilität der digitalen Verfahren haben eine Vielzahl von Buchtypen ermöglicht, die unter den schwerfälligen, kostspieligen Produktionsbedingungen der herkömmlichen Fotobuchverlage kaum denkbar gewesen wäre. Ruscha hatte das Prinzip des selbst verlegten Buches, bei dem er jeden Arbeitsschritt selbst kontrollierte, schon vorgeführt, doch unter digitalen Bedingungen hat es sich entfaltet wie in keinem anderen Buchgenre. Unter diesen Bedingungen entstandene kleine, poetische Bücher wie Carolyn Drakes „Two Rivers“, das Lebensbedingungen, Politik und Geografie in den ehemaligen Sowjetrepubliken Zentralasiens nachspürt, und Cristina de Middels „Afronauts“, das ein dadaistisches Weltraumprojekt im Sambia der 60er Jahre nachstellt, sind fast mit ihrem Erscheinen zu Inkunabeln des zeitgenössischen Fotobuchs geworden.[12] Der Effekt war, dass beide Bücher, ähnlich wie die Künstlerbücher Ruschas, von erschwinglichen „democratic multiples“ (Johanna Drucker)[13] zu beinahe unerschwinglichen Kunstobjekten transmutierten. Natürlich spielt die Begrenzung der Auflage – hier 700 bzw. 1000 Exemplare – mit einer potenziellen Wertsteigerung, aber daran verdienen eher findige Händler, nicht die kleinen Verlage oder die Fotografinnen, deren indirekter Profit natürlich darin besteht, dass der Marktwert ihrer Einzelbilder steigt.

Immerhin hat die Nobilitierung der Bücher von Drake und de Middel zur Folge, dass die Präsenz ihrer Bilder im Netz eine Art demokratisches Substitut für die nicht mehr verfügbaren Bücher darstellt. Diese Präsenz ist nicht zu verwechseln mit dem Vertrieb von E-Books, die man in der Welt des Fotobuchs vergeblich sucht, was eher an ökonomischen Gegebenheiten und Habitusformationen liegt als an den technologischen Möglichkeiten. Alle Versuche, eine digitale Alternative zum gedruckten Fotobuch im Markt zu etablieren, scheiterten bislang an der Unwilligkeit der Kunden, welche digitale Fotobücher offensichtlich nicht als Bücher (an)erkennen, sondern als Ansammlung von Bildern, für die sie nicht bereit sind, Geld zu bezahlen.[14] Und es mag hinzukommen, dass die festgelegte Strukturierung eines E-Book mit Anfang und Ende für netzaffine Konsumenten nur schwer akzeptabel ist. Je kostenloser die unbegrenzte Verfügbarkeit der Bilder im Netz, desto kostbarer werden aber die limitierten, gedruckten Bücher. Insofern hat die milliardenfache Generierung und Zirkulation von Bildmassen im Netz dem Buch einen neuen ökonomischen und ästhetischen Stellenwert gegeben, sei es als Orientierungs- und auch Reflexionsort über die Bedingungen des Sehens und Bildermachens in einer digitalen Ordnung, sei es als haptisch fassbarer, stabiler Bildraum, der sich von den jederzeit wandelbaren Bildagglomeraten im Netz unterscheidet.

The fact that "The Photobook" is widely seen as a reference work and shopper's guide for both veteran and novice collectors has tended to obscure one major advantage of these tomes: their global purview. The traditional focus on Europe, the United States, and Japan is obsolete. In fact, the vitality of the photobook today is one of the positive effects of the globalization of the art world. Here, at the very least, the defined center of the past, whose denizens surveyed the rest of the world and enjoyed the spectacle of its exotic otherness, has given way to a multiplicity of places where photobooks are conceived and designed, produced and sold, looked at and discussed.[11]

None of that would have been possible without the Internet, which builds access to these places and ties them into a network. Web culture – conceived not as a competitor but as a resource – is perhaps the single most important watchword for photobook culture today. Take such self-published zines, so-called indie photobooks brought out by small and tiny publishing ventures: inexpensive and flexible digital techniques have allowed for the emergence of a wide variety of book types that would have been inconceivable in the traditional photobook publishing industry with its cumbersome and costly processes. Ruscha modeled the principle of the self-published book, controlling every step of production, but the advent of digital technology has allowed it to become widespread, and nowhere has its impact been greater than in photobooks. It produced unassuming poetic books like Carolyn Drake's "Two Rivers," a searching exploration of living conditions, politics, and geography in the Central Asian former Soviet republics, and Cristina de Middel's "Afronauts," which reenacts a Dadaist outer-space project in 1960s Zambia; both were recognized as seminal works in the contemporary photobook genre almost immediately upon publication.[12] As a consequence, both books – conceived, not unlike Ruscha's artist's books before them, as "democratic multiples" (Johanna Drucker)[13] – turned into art objects unaffordable to most people. Of course, the limited-edition format (the books were printed in editions of 700 and 1000 copies, respectively) toys with the possibility of future appreciation, but accruing profits tend to go to clever dealers rather than the small publishers or the photographers themselves, even if the latter, of course, benefit from rising market values of their individual prints.

A second, mitigating effect of the canonization of Drake's and Middel's books is that the online presence of their pictures constitutes a sort of democratic substitute for the books now that they have become virtually inaccessible. This presence must not be confused with the dissemination of e-books – a distribution format that one would look for in vain in the world of the photobook, less due to technological limitations than because of economic structures and deep-seated attitudes and expectations. All attempts to establish a digital alternative to the printed photobook in the market have failed; consumers do not accept or even recognize digital photobooks as books, regarding them, instead, as mere compilations of pictures, for which they are unwilling to pay.[14] It may also be that the defined structure of an e-book with a beginning and an end feels restrictive to consumers whose viewing habits have been shaped by the web. As the unlimited free availability of imagery becomes the online standard, the limited-edition printed book turns



Christian Boltanski, „Menschlich (Humanity)", 1994/95

Der von dem portugiesischen Art director João Rocha begründete Fotoblog „Kim Jong-il Looking at Things" hat gezeigt, dass die nordkoreanische Bildpropaganda den Diktator bei seinen Reisen in die verschiedenen Produktionsstätten seines Landes fast immer in der gleichen Weise inszenierte. Umgeben von seiner Entourage, schaut er mit unbewegtem Gesicht, das meistens durch eine Sonnenbrille noch puppenartiger wirkt, auf das, was ihm vorgeführt wird: Maiskolben, BHs, Computerbildschirme, Kühe oder Tupperware. Kein Einzelbild hätte den Aufwand, der für diese monotone Lächerlichkeit getrieben wurde, so freizulegen vermocht. Das unter dem gleichen Titel erschienene Buch wiederum brachte eine Auswahl der Kim-Bilder und wurde prompt im dritten Band des „Photobook" von Parr und Badger kanonisiert.[15] Die Differenzierung zwischen Blog und Buch entspricht einer Arbeitsteilung. Der Blog ist Archiv und Dokument im Sinne einer chronologischen Präsentation der – nicht notwendigerweise aller – Bilder, die Rocha im Netz gefunden hat; das jüngste zuerst, das älteste zuletzt. Der kommerzielle Repräsentationsraum für die Bilder ist die Plattform Tumblr, weswegen man beim Betrachten der Bilder entweder einen Adblocker verwenden oder in Kauf nehmen muss, durch netzindividuell zugeschnittene Werbung belästigt zu werden.[16] Schließlich ist der Blog ein paradigmatisches Beispiel für ein Meme, das sich durch Bloggen und Rebloggen in verschiedenen sozialen Netzwerken mit großer Geschwindigkeit viral verbreitet hat.[17]

Das Buch funktioniert anders. Die Auswahl der Bilder ist zunächst einmal von der jeweiligen Auflösung abhängig, denn anders als beim Blog werden alle Bilder in gleicher Größe gedruckt. Die motivische Redundanz muss gebändigt werden, ohne die Serialität zu beeinträchtigen, denn eben darin besteht der Witz des Buches. Gleichzeitig räumt das Buch jedem Bild viel mehr Raum ein als der Blog, indem die Bildlegende auf der linken, das Bild auf der rechten Buchseite platziert ist. Die Anordnung der Bilder folgt, wie bei einem Glos-

into a precious object. In that sense, the Internet's generation and circulation of billions of images has in fact bolstered the economic and aesthetic status of the book, repositioning it as a site of orientation – one that concerns, and reflects upon, the conditions of seeing and picture-making in a digital world or else as a tangible and stable pictorial space distinct from the perpetually mutable agglomerations of images on the web.

The photoblog "Kim Jong-il Looking at Things," set up by the Portuguese art director João Rocha, highlights the almost unvarying theatrics in the North Korean propaganda visuals showing the late dictator as he visits production facilities throughout his country. Surrounded by his entourage, his face a deadpan mask – he usually also sports sunglasses, making him look even more doll-like – he peers at whatever is presented for his inspection: corn cobs, bras, computer screens, cows, or plastic food containers. No single picture could have revealed the effort expended on this monotonous buffoonery to similar effect. The blog spawned a book of the same title containing a selection of Kim pictures that Parr and Badger promptly included in the canon in the third volume of their "Photobook."[15] The differentiation between blog and book reflects a division of labor. The blog is an archive, a documentary format, in that it presents, in chronological sequence, the – likely incomplete – collection Rocha amassed by searching the web, from his most recent to his oldest finds. The pictures appear in a commercial representational space, the Tumblr platform, so to look at them one must either use adblocker or put up with annoying individualized online advertising.[16] The blog is ultimately a paradigmatic example of the meme that has gone viral, rapidly spreading through various social networks by being reblogged and blogged about.[17]

The book functions in a different way. First of all, the selection of pictures is constrained by the resolution of each file; unlike on the website, each image is printed in the same size. The redundancy of the motifs must be brought under control without compromising their serial quality, which is, after all, the book's punch line. On the other hand, the book affords the images much more space than the blog format, with each picture placed on the recto of a page and the legend on the facing verso. The items are arranged glossary-style in alphabetical order (according to objects the despot is viewing) – an organizing principle the book spoofs right away by cycling through the alphabet not once but twice: the first and last pictures both, self-referentially, show "King Jong Il Looking at Books." The thematic selection and arrangement, the design choices, and last but not least the moments of subtle humor that make the book a book, are manifestly João Rocha's; that, too, sets the book apart from the blog. As Marco Bohr points out in his afterword, the meme principle makes authorship in online formats a tricky question: are these pictures the works of North Korean photographers? Of João Rocha? Or of the web swarm that shares, reblogs, and forwards them? Memes owe their existence to multiple authors, while the book as a definite composition necessarily has an identifiable author.

Numerous imitators picked up on the "Looking at" meme online, to less than thrilling effect. Looking at Angela Merkel, the Pope, or Vladimir Putin looking at things and reading users' painfully inane comments makes for dreary entertainment. Then again, "looking at" may also be redirected into the printed book. The photographer and publisher Roger Eberhard trawled the web

João Rocha, „Kim Jong Il Looking at Things", 2012

sar, der alphabetischen Bezeichnung der Gegenstände, die der Despot anschaut – und sogleich wird dieses Ordnungsprinzip karikiert, indem die Bilder zwei alphabetische Zyklen durchlaufen. Das erste und das letzte Bild zeigt jeweils „Kim Jong Il Looking at Books", womit das Buch sich seinen eigenen selbstreferenziellen Rahmen setzt. Inhaltliche Auswahl und Anordnung, gestalterische Entscheidung und nicht zuletzt die subtilen Pointen, die das Buch zum Buch machen, tragen zweifellos die Handschrift João Rochas. Und auch dies unterscheidet das Buch vom Blog. Marco Bohr weist in seinem Nachwort darauf hin, dass das Meme-Prinzip die Frage der Autorschaft im Netz heikel macht: die nordkoreanischen Fotografen bzw. Fotografinnen? João Rocha? Oder der Netzschwarm, der die Bilder teilt, rebloggt, weiterleitet? Memes existieren nur durch multiple Autorschaft, das Buch existiert nur als Komposition, die sehr wohl einen Autor hat.

Im Netz hat das „Looking at"-Meme zahlreiche Nachahmer gefunden – mit bescheidenen Resultaten. Es ist nur trostlos, Angela Merkel, Christian Wulff oder Wladimir Putin beim Betrachten von Dingen zu betrachten und dann auch noch die peinlichen Kommentare dazu zu lesen. Man kann „Looking at" aber auch ins gedruckte Buch umlenken. Der Fotograf und Verleger Roger Eberhard hat 23 an sich belanglose, okkasionelle Fotografien, die Martin Parr zu verschiedenen Gelegenheiten beim Betrachten von Büchern zeigen, aus dem Netz geangelt und zu einem Zinebook zusammengestellt, das eine launige Fußnote zum Betrieb um das Fotobuch darstellt.[18] Dabei geht der Witz weniger auf Kosten Parrs, der gegenwärtig die maßgebliche Autorität in der Fotobuchwelt darstellt (und das auch weiß), als vielmehr auf Kosten derjenigen, die ihm diesen Status zubilligen und das dadurch beglaubigen, dass sie Bilder von „Martin Parr Looking at Books" ins Netz stellen.

Das Oszillieren der Bilder zwischen digitalem Raum und Buchraum formatiert das Fotobuch. Wenn Algorithmen aus einem Gewimmel von Daten gewisse Muster herauspräparieren, dann können Fotobücher aus einem Gewimmel von Bildern visuelle Narrationen erzeugen, die das Netz travestieren und sich gleichzeitig zu spezifischen ästhetischen Traditionen verhalten. So geschieht es in Joan Fontcubertas Sammlung von

and came up with twenty-three perfectly trivial snapshots of Martin Parr looking at books on one or another occasion. Assembled as a zine-book, they form a witty footnote to the buzz around the photobook.[18] The joke is less on Parr, who currently reigns as the photobook world's leading authority (a status he is very much aware of), than on those who credit him with such authority and certify it by posting pictures of "Martin Parr Looking at Books."

It is the pictures' oscillation between digital space and the space of the book that formats the photobook. Where algorithms extract certain patterns from a teeming mass of data, photobooks can transform a teeming multitude of pictures into visual narratives that travesty the web while also interacting with specific aesthetic traditions: see, for example, Joan Fontcuberta's collection of selfies he found online, which brings the history of narcissistic self-portraiture up to date; or Doug Rickard's melancholy revival of American street photography in a book composed entirely of Google Street View shots.[19] Taking a different approach, Jules Spinatsch mounted two cameras on the ceiling of the Vienna State Opera's auditorium for the 2009 Opera Ball; programmed to shift positions ever so slightly and take a picture every three seconds, the cameras scanned the entire room over the course of several hours. The book presents the 10,008 images in sequential order, essentially compelling the reader to synthesize the individual pictures into a larger synoptic view while also scouring them for celebrity faces.[20] The conjunction of voyeurism, the contingency of the snapshot, and the digital automation of panoramic surveillance is literally wired into the artist's contraption.

The use of found images has long been an established practice in the history of the photobook, from Hans-Peter Feldmann and Christian Boltanski to Erik Kessels and Joachim Schmid; the startling innovation in these contemporary projects is that the Internet with its circulation of images, which is often described as the book's rival or its nemesis, undergirds the heterotopia of the photobook. The latter emerges as an alternative space separate from the web, ingesting, processing, and transforming its elements, opening to let the digital stream in and then closing again, bringing together what would seem utterly incompatible. The heterotopias Foucault described – gardens, attics, wigwams, ships – are not infinitely large but, on the contrary, tightly constrained; the book, too, is a delimited space.[21] For this very reason, its strength lies in its capacity to aggregate, (re)-organize, select, edit, shape, comment on, fragment, and defamiliarize the visual universes generated by digital technology.

This constellation is post-digital because it bids farewell to the teleology according to which the final product must inescapably be digital. The digital register figures in all stages of a photobook's genesis: as a source of inspiration and inexhaustible wellspring of images; as a principle that may be simulated; as an inexpensive and flexible bookmaking technology; as a decentralized distribution channel that lets galleries, small presses, and self-publishers sell books. Post-digital photography in this sense means abandoning the digital as the unifying grand narrative, the one great promise, in favor of a more flexible and playful deployment of digital potentials, with a wide range of possible results – one such result being a book. In the wake of the digital revolution, new options have opened up both for a

Jules Spinatsch, „Vienna MMIX 10008/7000", 2009

im Netz gefundenen Selfies, die die Geschichte des narzisstischen Selbstporträts fortsetzen, oder in Doug Rickards melancholischer Fortführung der amerikanischen Straßenfotografie, die ausschließlich aus Google-Street-View-Aufnahmen besteht.[19] Anders verfährt Jules Spinatsch, der anlässlich des Wiener Opernballs 2009 zwei Kameras an der Decke des Zuschauerraums der Staatsoper positionierte und so programmierte, dass sie alle drei Sekunden leicht die Position wechselten und ein Bild aufnahmen, bis nach einigen Stunden der gesamte Raum durchfotografiert war. Im Buch sind die insgesamt 10 008 Bilder sequenziell so angeordnet, dass man beim Betrachten fast unwillkürlich die Einzelbilder zu einem größeren Übersichtsbild zusammensetzt und gleichzeitig nach möglichen prominenten Gesichtern sucht.[20] Voyeurismus, der Zufall des Schnappschusses und die digitale Automatisierung der panoramatischen Überwachung werden hier im wahrsten Sinne des Wortes miteinander verschaltet.

Gewiss ist die Verwertung vorgefundener Bilder in der Geschichte des Fotobuchs von Hans-Peter Feldmann und Christian Boltanski bis Erik Kessels und Joachim Schmid längst etabliert worden, doch liegt die gegenwärtige Überraschung darin, dass das oftmals als Konkurrenz oder Bedrohung für das Buch apostrophierte Netz in Gestalt der dort zirkulierenden Bilder eine Bedingung für die Heterotopie des Fotobuchs bildet. Das Buch stellt einen Gegenraum zum Netz dar, das dessen Elemente aufnimmt, verarbeitet und transformiert, sich gegenüber dem Digitalen öffnet und wieder verschließt, das vermeintlich Unvereinbare zusammenführt. So wie Foucaults Heterotopien nicht unendlich große, sondern eng begrenzte Räume sind – zum Beispiel Gärten, Dachböden, Indianerzelte oder Schiffe –, so stellt auch das Buch einen begrenzten Raum dar.[21] Gerade deswegen liegt seine Stärke in der Sammlung, (Neu-)Ordnung, Auswahl, Edierung, Gestaltung, Kommentierung, Fragmentierung und Verfremdung der digital geschaffenen Bildwelten.

Diese Konstellation ist postdigital, weil sie die Verabschiedung jenes Telos bedeutet, das zwangsläufig in ein digitales Produkt führen muss. Das Digitale kommt auf allen Stufen der Entstehung eines Fotobuchs zum Einsatz: als Ideengeber, als unerschöpfliche Bildquelle, als simulationsfähiges

medium that was prematurely declared dead and for photography itself, which can attain a sense of focus and density in the book that, at the mercy of the web, it seems to have lost.

Translation: Gerrit Jackson

Notes

1 The project was initiated by Markus Schaden. See Markus Schaden et al., The PhotoBookMuseum Catalogue Box, Dortmund 2014.
2 Jan Tschichold, The New Typography: A Handbook for Modern Designers, trans. Ruari McLean, Berkeley 1995, p 87.
3 Wilhelm Lotz, "Fotobücher," in: *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Vol. 6, No. 2, 1931, p. 28.
4 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Third Version)," in: Howard Eiland/Michael W. Jennings (eds.), Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 4: 1938–1940, Cambridge, Mass. 2003, p. 257.
5 Walter Benjamin, "Little History of Photography," in: Michael W. Jennings/Howard Eiland/Gary Smith (eds.), Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2, Pt. 2: 1931–1934, Cambridge, Mass. 1999, p. 520.
6 See Martin Parr/Gerry Badger, The Photobook: A History, Vol. 1, London 2004, p. 9.
7 See Susan Sontag, Über Fotografie, trans. Mark Rien, Frankfurt/M 1980, pp. 193–200.
8 Jeff Wall, "'Marks of Indifference': Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art," in: Reconsidering the Object of Art: 1965–1975, exh. cat., ed. by Ann Goldstein/Anne Rorimer, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995, p. 265.
9 Andrew Roth, The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century, New York 2001.
10 Martin Parr/Gerry Badger, The Photobook: A History, 3 vols., London 2004–2014.
11 Of course, another aspect of globalization is the global outsourcing of book manufacturing; the places where photobooks are printed would merit a separate study. Based on anecdotal evidence, my impression is that it is mostly the major Anglo-American publishers that use cheap Asian printing shops, presumably because sending the job to China or Singapore pays off only for comparatively large print runs of 2,000 copies and up. European publishers, whose calculations are often based on smaller print runs, prefer local printing shops.
12 Carolyn Drake, Two Rivers, self-published, 2013; Cristina de Middel, The Afronauts, self-published, 2012.
13 See Johanna Drucker, The Century of Artists' Books, New York 1995, p. 72.
14 See the frustrated reports by Andreas Magdanz, "Der Preis entscheidet über die Downloads," in: *Freelens Magazin*, 34, 2013, pp. 46–48; Michael Mack, "Only on Paper …," in: Hans Hedberg et al. (eds.), Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond, Gothenburg 2013, pp. 129–46. Magdanz mentions another reason that led him to abandon the e-book business: the autistic attitude of the people at Apple who wanted to force their ideas about the contents and formats of books on him.
15 João Rocha, Kim Jong Il Looking at Things, Paris 2012.
16 See http://kimjongillookingatthings.tumblr.com. Remarkably, several pictures were removed from the blog – "for violating one or more of Tumblr's Community Guidelines." One would very much like to know which rule "looking at fresh tomatoes" or "looking at milk" violate. On the other hand, the deletion notices may be a joke by João Rocha.
17 Marco Bohr discusses this aspect at length in his afterword to Rocha's book. On memes in general, see Limor Shifman, Memes in Digital Culture, Cambridge, Mass. 2014.
18 Roger Eberhard, Martin Parr Looking at Books, Zurich 2014.
19 Joan Fontcuberta, A travès del espejo, Madrid 2010; Doug Rickard, A New American Picture, Cologne 2010.
20 Jules Spinatsch, Vienna MMIX–10008/7000: Surveillance Panorama Project No. 4, Zurich 2014.
21 See Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," trans. Jay Miskowiec, in: Neil Leach (ed.), Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory, New York 1997, pp. 350–56.

Prinzip, als preiswerte und flexible Technologie zur Produktion von Büchern, als dezentrale Möglichkeit des Verkaufs von Büchern durch Galerien, kleine Verlage oder im Selbstverlag. Postdigital heißt somit, dass das Digitale als die eine große Erzählung, als das eine große Versprechen aufgegeben wird zugunsten einer Flexibilisierung und spielerischen Verwendung digitaler Potenziale, was zu unterschiedlichen Resultaten führen kann – zum Beispiel zu einem Buch. Nach der digitalen Revolution gibt es neue Optionen sowohl für dieses voreilig totgesagte Medium als auch für die Fotografie selbst, die im Buch zu einer Konzentration und Verdichtung findet, die ihr im Netz allein abhandenzukommen scheint.

Anmerkungen

1 Das Projekt ist von Markus Schaden initiiert worden. Siehe ders. u. a., The PhotoBookMuseum Catalogue Box, Dortmund 2014.
2 Jan Tschichold, Die neue Typographie, Berlin 1928, S. 89.
3 Wilhelm Lotz, „Fotobücher", in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 6, Heft 2, 1931, S. 28–37, hier: S. 28.
4 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 23.
5 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II/1, Frankfurt/M. 1977, S. 368–385, hier S. 381.
6 Siehe Martin Parr/Gerry Badger, The Photobook: A History, Bd. 1, London 2004, S. 9.
7 Siehe Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt/M. 1980, S. 193–200.
8 Jeff Wall, „Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst", in: ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Dresden 1997, S. 375–434, hier: S. 428.
9 Andrew Roth, The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century, New York 2001.
10 Martin Parr/Gerry Badger, The Photobook: A History, 3 Bde., London 2004–2014.
11 Globalisierung bedeutet dabei zum Teil natürlich auch die globale Auslagerung der Buchproduktion; die Druckorte für Fotobücher wären eine eigene Untersuchung wert. Nach meinem fragmentarischen Eindruck lassen, von Ausnahmen abgesehen, fast nur die großen angloamerikanischen Verlage günstig in Asien drucken, vermutlich weil sich der Gang nach China oder Singapur erst bei größeren Auflagen von über 2000 Exemplaren lohnt. Europäische Verlage, die oft mit kleineren Auflagen kalkulieren, bevorzugen hiesige Druckereien.
12 Carolyn Drake, Two Rivers, im Selbstverlag 2013; Cristina de Middel, The Afronauts, im Selbstverlag 2012.
13 Siehe Johanna Drucker, „The Century of Artists' Books", New York 1995, S. 72.
14 Siehe dazu die frustrierten Berichte von Andreas Magdanz, „Der Preis entscheidet über die Downloads", in: *Freelens Magazin* 34, 2013, S. 46–48; Michael Mack, „Only on Paper …", in: Imprint. Visual Narratives in Books and Beyond, hg. v. Hans Hedberg u. a., Göteborg 2013, S. 129–146. Magdanz benennt noch einen weiteren Grund, der ihn zur Aufgabe des E-Book-Geschäfts brachte: die autistische Attitüde von Apple, das ihm seine eigenen Vorstellungen von Buchinhalten und -formaten aufdrängen wollte.
15 João Rocha, Kim Jong Il Looking at Things, Paris 2012, 3. Aufl. 2014.
16 Siehe http://kimjongillookingatthings.tumblr.com (gesehen am 28. 07.2015). Bemerkenswert ist auch, dass einige Bilder auf dem Blog gelöscht wurden – „for violating one or more of Tumblr's Community Guidelines". Man wüsste zu gern, inwiefern „looking at fresh tomatoes" oder „looking at milk" die Spielregeln verletzen. Natürlich könnte es sich hier auch um einen Witz João Rochas handeln.
17 Auf diesen Punkt weist Marco Bohr in seinem Nachwort zu Rochas Buch ausführlich hin. Zu Memes allgemein siehe Limor Shifman, Meme – Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, Berlin 2014.
18 Roger Eberhard, Martin Parr Looking at Books, Zürich 2014.
19 Joan Fontcuberta, A travès del espejo, Madrid 2010; Doug Rickard, A New American Picture, Köln 2010.
20 Jules Spinatsch, Vienna MMIX – 10008/7000. Surveillance Panorama Project No. 4, Zürich 2014.
21 Siehe Michel Foucault, Die Heterotopien/Der utopische Körper, Frankfurt/M. 2005, S. 9–22.

CREDITS

Thomas Ruff / Google Bildersuche (42); Foto: Isabelle Graw (45); Monika Steinhauser (Hg.), Im Spiegel der Tradition. Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie, Düsseldorf 1994 (46); Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamps, Bd. 2, New York 1997 (48); Götz Adriani u. a. (Hg.), Richard Serra. Arbeiten 66-77, Bochum 1978 (48); Ann u. Jürgen Wilde, Thomas Weski (Hg.), Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, München et al. 1997 (50); Gunther Sander, Ulrich Keller (Hg.), August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1994 (53); Instagram, @kimkardashian (55); Loretta Fahrenholz, Midway Contemporary Art, Minneapolis (56, 61); Loretta Fahrenholz, Galerie Buchholz, Berlin (58); Jeff Koons (62, 71); Wikimedia Commons (65); Robert Adams, To Make it Home. Photographs of the American West, 1989, New York 1989 (66); Lee Friedlander, Galerie Thomas Zander, Köln / Fraenkel Gallery, San Francisco (68); Akram Zataari (74, 78, 85); John R. Lane, Charles Wylie (Hg.), Sigmar Polke. History of Everything. Paintings and Drawings 1998-2003, Ausst.-Kat. Dallas Museum of Art et al. (77); Ed Ruscha, Gagosian Gallery, New York (82); Anna Gaskell, Galerie Gisela Capitain, Köln (88, 90, 91); Timur Si-Qin (92, 96); BigBoyTraks, Keyboard Kid, Rick Flame, Clams Casino, Lil B für Amalgam Digital 2011 (95); Inter IKEA Systems B.V. (99); Jules Spinatsch, Zürich (102, 117); Ed Ruscha, Gagosian Gallery, Foto: Jerry McMillan (105); Carolyn Drake (106); Doug Rickard, Yossi Milo Gallery, New York (110); João Rocha, Kim Jong Il Looking at Things, Paris 2012 (115); David Campany (Hg.), Art and Photography, New York 2003 (113); Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hg.), Fotografie nach der Fotografie, München 1996 (120); Eduardo Kac (123); Keith Cottingham, Ronald Feldman Fine Arts, New York (124); Martha Rosler, Galerie Nagel Draxler, Berlin/Cologne (127); Seth Price, Petzel Gallery, New York (128); Seth Price, Foto: Simon Vogel (132, 134, 135, 136); Foto: Nick Ash (146, 148); Joan Jonas (150); Contemporary Art Daily (152); Hito Steyerl, Foto: Manuel Reinartz (153, 155); La Biennale di Venezia, Foto: Andrea Avezzu' (156); La Biennale di Venezia, Foto: Alessandra Chemollo (158); Olafur Eliasson, ADAGP Paris 2015, Foto: Iwan Baan (160); Piet Theisohn via Flickr (162); LVMH Annual Report 2014 (163); Fondation Louis Vuitton, Foto: Mazen Saggar (164); Fondazione Prada, Foto: Bas Princen (165); Foto: Ilya Lipkin (166, 167); Fondazione Prada, Foto: Attilio Maranzano (168); OMA, Foto: John Paul Pacelli (171); OMA, Foto: Vasily Baburov (172); Pastvu.ru (173); Franz Kline: Art and the Structure of Identity. Barcelona 1994 (174); New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Between Art and Life. Vom Abstrakten Expressionismus zur Pop Art, Frankfurt/M. 1999 (176); Windsor Pictures Corporation, Allied Artists Pictures, Semiotext(e) (179) Gay Presses of New York (180); Semiotext(e) (181); Britta Thie (183, 184, 185); Foto: Michael Schmelling (189); Josef Strau, Secession Wien, Foto: Oliver Ottenschläger (192, 194, 195); Calla Henkel, Max Pitegoff, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, Foto: Nick Ash (196, 199); Birgit Megerle, Galerie Emanuel Layr, Wien (200, 201, 202); Foto: fbm studio (204, 206, 207); Gili Tal, Temnikova & Kasela, Foto: Stanislav Stepashko (209, 212, 213); Swissôtel Tallinn (210); Haus der Kunst, Foto: Maximilian Geuter (214, 216); Mark Leckey, Cabinet, London (218), Gavin Brown's Enterprise, New York, Foto: Mark Blower (219); Pierre Bismuth, Jan Mot, Brüssel (220, 223); Pierre Bismuth via Indiegogo (222); Foto: Stefan Rohner (225, 227); Peter Schälchli Fotoatelier, Zürich. (228); Foto: Gerhard Richter (230)

NÄCHSTE AUSGABE / UPCOMING ISSUE

Heft / No. 100: KANON / CANON