



Victor Burgin, „Angelus Novus (Street Photography)“, 1995

Everyone now accepts the modified image, #filtered having become the photograph's "natural" state. In the 1990s, however, the fading materiality of the photo-image prompted a probing debate, and the image's "loss" of veracity in the face of computer-aided manipulation posed what was essentially pitched a moral issue. Many exhibitions and editorial ventures weighed in.

Chief among them was the "Photography After Photography" exhibition, 1995–97. In the following essay, Clemens Jahn contrasts the questions that moved theorists of photography twenty years ago with those debated today. As photography has left the frame, now permeating all that we do, its institutionalization has become all but impossible, Jahn argues – and that is not necessarily negative. No longer a primary a means of representation, it is, more than anything else, an instrument, which raises the question: who, then, have become its operators?

1. "Photography after Photography" was the title of an exhibition curated by Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rötzer that toured various institutions across Germany, Austria, Switzerland, Denmark, Finland, the US, and Australia between 1995 and 1997.¹ The exhibition's focus was on artistic works that grappled with photography in the context and under the influence of what was then termed "new" – that is, digital – media. A Siemens-sponsored prestige project, it brought together more than 30 artistic positions around topics such as "portrait/body," "memory/testimony," "counterfeit/manipulation," "image censorship," "pornographic photography in computer networks," "voyeurism," "the original and the copy,"² and so on. The comprehensive exhibition catalogue, published in 1996,

Das modifizierte Bild ist heute allgemein akzeptiert, „#filtered“ sein scheinbar natürlicher Zustand. In den 1990ern jedoch lösten digitale Bildmanipulation und schwindende Materialität des Bildes eine grundsätzliche, fast moralisierende Debatte aus, die sich breit in Ausstellungen wie Kunstdiskurs niederschlugen.

Die Ausstellung „Fotografie nach der Fotografie“ von 1995–97 stand hierbei an vorderster Front. Clemens Jahn spielt im folgenden Text die fototheoretischen Fragestellungen von vor 20 Jahren gegen die heutigen aus: Indem das fotografische Bild seinen Rahmen verlassen hat, in alle Fugen der sozialen und wirtschaftlichen Realität geflossen ist, wurde, so Jahn, auch seine Institutionalisierung fast unmöglich – was nicht unbedingt negativ zu werten sei. Nicht mehr primär Mittel der Repräsentation, ist das Foto vor allem Instrument: Wer wäre dann der bewusste Operator?

1. „Fotografie nach der Fotografie“ lautete der Titel einer von Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer kuratierten Ausstellung, die zwischen 1995 und 1997 durch diverse Institutionen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Dänemark, Finnland, den Vereinigten Staaten und Australien tourte.¹ Im Mittelpunkt der Ausstellung standen künstlerische Arbeiten, die sich mit Fotografie im Kontext und unter dem Einfluss der damals „neuen“, sprich digitalen Medien auseinandersetzten. Auf dieser Grundlage versammelte das vom Siemens-Konzern finanzierte Prestigeprojekt über 30 Positionen zu Themen wie „Portrait/Körper“, „Erinnerung/Zeugenschaft“, „Fälschung/Manipulation“, „Bildzensur“, „pornographische Fotografie in den Computernetzen“, „Voyeurismus“, „Original oder Kopie“² usw. Der 1996 erschienene umfangreiche Ausstellungskatalog enthält mehr als ein Dutzend Theorieaufsätze von Autoren und Autorinnen wie Lev Manovich,

Martha Rosler oder Timothy Druckrey sowie von den Kuratoren selbst, neben 18 zusätzlichen künstlerischen Text- und Bildbeiträgen u. a. von Gretchen Bender, Merlin Carpenter, Eduardo Kac, Eva Sutton und Peter Weibel, die unter dem Label „Absent Präsent“ lediglich im Katalog und nicht in der Ausstellung auftauchten.

Die Mitte der 1990er Jahre offenbar brisanten Kernfragen des Ausstellungsprojekts lauteten zusammengefasst in etwa: Wie wird Fotografie durch die neu aufkommenden digitalen Technologien vermittelt und verändert respektive unterminiert? Welchen Einfluss haben „Cyberspace, Internet und virtuelle Realität“³ auf fotografische Bilder und das fotografische Prinzip im Allgemeinen? Kann man ein von einem Computer verarbeitetes Bild noch als „Lichtmalerei“ bezeichnen? Und wie radikal unterscheiden sich von einem elektronischen Bildsensor erfasste Fotografien von solchen, bei denen ein mit Fotoemulsion beschichteter Film belichtet wird?

Während die vorherrschenden Bildmedien zu dieser Zeit immer noch Film, Fernsehen und Print waren, kamen in den frühen 1990er Jahren erstmals digitale Fotoapparate auf den Consumer-Markt, das Internet begann mittels grafikfähiger Webbrowser massentauglich zu werden, und Hollywood-Filmproduktionen wie Steven Spielbergs „Jurassic Park“ (1993) beeindruckten ein breites Publikum mit aufwendigen CGI-Effekten. Die endgültige Entthronung der Fotografie von ihrem nie gänzlich unumstrittenen Objektivitätsstatus mittels Computertechnologie hatte scheinbar ein enormes epistemisches und ontologisches Schockmoment zur Folge. Vor diesem Hintergrund war das wohl meistdiskutierte Thema in „Fotografie nach der Fotografie“ die hochgradige Manipulierbarkeit digitaler Bilder. „Die ontolo-

contained more than a dozen theoretical essays by Lev Manovich, Martha Rosler, Timothy Druckrey, and the curators, in addition to 18 additional texts and image contributions from artists including Gretchen Bender, Merlin Carpenter, Eduardo Kac, Eva Sutton, and Peter Weibel. Labeled “Absent Present,” this latter part appeared exclusively in the catalogue and its contents were not featured in the exhibition.

At the core of this exhibition was a set of questions, apparently burning ones in the mid-1990s: How will photography be conveyed and changed, and possibly undermined, with the advent of new digital technologies? What influence will “cyberspace, the Internet, and virtual reality”³ exert upon photographic images and the photographic principle in general? Can you still characterize an image processed by a computer as “light painting”? And how radically different are photographs recorded by an electronic image sensor from photographs in which a film coated in photo emulsion is exposed to light?

While film, television, and print were still the prevailing visual media at the time, digital photo devices had already begun to appear on the consumer market in the early 1990s. Their content found a natural platform in the Internet, which, thanks to increased access and the development of web browsers capable of processing graphics, rapidly gained power as a mass cultural phenomenon. Meanwhile, Hollywood productions such as Steven Spielberg’s “Jurassic Park” (1993) had captivated a broad public with sophisticated CGI effects. Computer technology’s definitive dethronement of photography as an “objective” medial form – a status that had never not been up for debate – produced a moment of enormous epistemic and ontological shock. With this as

a backdrop, the most widely discussed topic in “Photography after Photography” was the high degree to which digital images are capable of being manipulated. “The ontological reality of the photographic image,” wrote von Amelunxen in the exhibition catalogue, “has been shaken to its very foundations.”⁴ Media historian Timothy Druckrey even feared that “in the techno-culture, the distinction between consciousness and representation could collapse into derealization,” as the electronic image, which will be “less recorded than reproduced, written, virtualized,” penetrates into the epistemological foundation of photography.⁵

Several of the exhibition’s artworks were similarly dramatic; for example, the photo series “Fire and Forget” (1993) by Holger Trülzsch, or the homage to Paul Klee’s “Angelus Novus” monotype drawing by Victor Burgin, a large-format triptych of pixelated digital photographs. In the center of this 1995 piece stands the melancholic, youthful face of the angel, flanked on the left and right by its wings, which are represented by plummeting bombs seen from the perspective of an airplane. Other approaches wrestled with the possible political and social repercussions of the new information and communications technologies. Martha Rosler’s essay, for instance, addressed the early tendencies toward large-scale mass surveillance of computer users by means of digital networking. Ant Farm veteran Chip Lord explored the dangers of a growing social chasm between those who profit from the so-called digital revolution and those who are left behind; in his photo collages, which now bring to mind the video work by Neil Beloufa or Steve McQueen, the gleaming architecture of Silicon Valley stands in contrast to urban dystopias of the future. Cura-

Eduardo Kac,
„Erratum #3“, 1994



gische Realität des fotografischen Bildes“, so Kurator Hubertus von Amelunxen im Ausstellungskatalog, „ist in ihren Grundfesten erschüttert.“⁴ Medienhistoriker Timothy Druckrey befürchtete gar, dass „in der Technokultur die Unterscheidung zwischen Bewusstsein und Repräsentation in die Derealisierung umkippen könnte“, da das elektronische Bild, das „weniger aufgenommen als wiedergegeben, geschrieben, virtualisiert“ werde, in das epistemologische Fundament der Fotografie eindringe.⁵

Ähnlich pathetisch wirken einige der künstlerischen Arbeiten in der Ausstellung selbst, wie etwa die Fotoserie „Fire and Forget“ (1993) von Holger Trülzsch oder Victor Burgins Hommage an Paul Klees „Angelus Novus“, ein großformatiges Triptychon aus verpixelten Digitalfotos: Im Zentrum dieser Arbeit von 1995 steht das düstere jugendliche Gesicht des Engels, links und rechts flankiert von dessen Flügeln, die als Bombenabwürfe aus der Flugzeugperspektive dargestellt sind. Andere Positionen setzten sich mit den möglichen politischen und sozialen Auswirkungen der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien auseinander. Martha Rosler beispielsweise thematisierte in ihrem Aufsatz erste Tendenzen hin zur groß angelegten Massenüberwachung von Computernutzern mittels

digitaler Vernetzung. „Ant Farm“-Veteran Chip Lord verwies auf die Gefahren einer wachsenden sozialen Kluft zwischen jenen, die von der sogenannten digitalen Revolution profitieren, und jenen, die dabei zurückgelassen werden: In seinen Fotocollagen, die heute an so manche Videoarbeit von Neil Beloufa oder Steve McQueen erinnern, stehen aufpolierte Silicon-Valley-Architekturen urbanen Zukunftsdystopien gegenüber. Kurator Florian Rötzer sah in den digitalen Technologien aber vor allem deren konstruktives Potenzial und die Gelegenheit für Künstler/innen, an den Grenzen des Mediums Fotografie zu operieren, um neue Formen technischer Bilder hervorzubringen.

2.

Zwanzig Jahre später ist das Internet Mainstream, die Fotografie totalpräsent und der medienontologische Schock qua Digitalisierung weitestgehend verkraftet. Während viele Themen der Ausstellung keineswegs an Aktualität verloren haben, bieten Kategorien wie „Original oder Kopie“ und „Fälschung/Manipulation“ heute kaum mehr sinnvolle Anknüpfungspunkte in der kritischen Auseinandersetzung mit technischen Bildern. Die medialen Oberflächen stehen mittlerweile vielmehr *per se* unter Generalverdacht, resümiert Boris Groys: „Alles was sich zeigt, macht sich automa-



Keith Cottingham, „Fictitious Portrait (Double)“, 1993

tor Florian Rötzer, however, saw in digital technologies a constructive potential above all else, and the opportunity for artists to operate at the border of the photographic medium to generate new forms of technical images.

2.

Twenty years later, the Internet is mainstream, photography is omnipresent, and the media-ontological shock vis-à-vis digitalization has been accommodated to the furthest extent possible. While many of the exhibition's themes haven't lost any of their topicality, categories like “original,” “copy,” and “forgery/manipulation” scarcely offer a useful point of entry in the critical encounter with technical images today. Rather, medial

surfaces per se stand under general suspicion, as Boris Groys summed up: “everything that presents itself automatically renders itself suspect.”⁶ It is in this sense that the artist Oliver Laric dedicated his video project “Versions” (2009–) to phenomena such as memes, remixes, illegal pirated copies, and probable counterfeits, as an elementary component of historical and contemporary image cultures.⁷ Contrary to all fears of a “reality loss,” what reveals itself in Laric's project is, more than anything, a contemporary (medial) reality that new digital variations (or versions) have served to expand and enhance; reality, so to say, has become more diverse.

In the German Pavilion for this year's Venice Biennale, Hito Steyerl's video environment fit-

tisch verdächtig.“⁶ In diesem Sinne widmet sich der Künstler Oliver Laric seit 2009 in seinem Videoprojekt „Versions“ Phänomenen wie Memes, Remixes, illegalen Raubkopien und vermeintlichen Fälschungen als elementare Bestandteile historischer wie zeitgenössischer Bildkulturen.⁷ Entgegen allen Befürchtungen eines Realitätsverlusts zeichnet sich in Larics Projekt vor allem eine gegenwärtige (Medien-)Realität ab, die schlichtweg um neue digitale Spielarten – Versionen – ergänzt und erweitert wurde; Realität, so könnte man sagen, hat an Vielfalt gewonnen.

Im Deutschen Pavillon auf der diesjährigen Venedig-Biennale verkündet das Video-Environment der Künstlerin Hito Steyerl passenderweise „This is reality“ und meint damit vor allem sich selbst, das digitale High-Definition-Bild. Die aufwendig hergestellte Videoproduktion mit dem Titel „Factory of the Sun“ – eine Melange aus Mockumentary, Musikclip und Videospiel, in deren Mittelpunkt unter anderem ein fiktiver, von der Deutschen Bank gestarteter Drohnenangriff steht – bietet zwar höchsten Unterhaltungswert, schafft inhaltlich jedoch eher Ernüchterung.⁸ Die Botschaft lautet: In einer digital vernetzten Welt ist jedes Bild stets Resultat der politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen im Rahmen derer es entsteht; sämtliche seiner Produzenten und Produzentinnen und Konsumenten und Konsumentinnen, inklusive der Künstlerin, sind zwangsläufig Komplizen dieses Systems. Auch wenn sich Steyerl diesem Umstand hier eher (selbst-)ironisch als kritisch nähert, deutet „Factory of the Sun“ doch zumindest in Richtung eines Medienmaterialismus, der das technische Bild primär als Formalisierung systemischer Prozesse begreift. Eine ontologische Unterscheidung zwischen Bild-Form und Bild-

Inhalt und die Frage nach der Epistemologie des technischen Bildes erscheinen in einem solchen vergleichsweise unbedeutend.

3.

1766 formulierte Gotthold Ephraim Lessing in „Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie“ eine Unterscheidung zwischen der Malerei als Kunst des Raumes – des Nebeneinander – und der Poesie als Kunst der Zeit – des Nacheinander – und schuf damit die Grundlage einer Medienspezifität der Künste. Spätestens im 20. Jahrhundert hat sich das medienspezifische Kunstverständnis durchgesetzt und dominiert als strukturierendes Prinzip der westlichen Kunstwelt: Die Museen, Universitäten und Hochschulen, Stiftungen, Verlage, Auktionshäuser, Galerien und Künstler/innen der Moderne produzieren, kategorisieren und klassifizieren ihre Aktivitäten, Programme, Werke und Waren weitestgehend medienspezifisch. Daran hat sich bis heute – trotz aller Verlautbarungen einer „Post-Medium Condition“ (Rosalind Krauss) – nur wenig geändert. So wird im institutionellen und akademischen Kontext Fotografie nach wie vor als spezifisches Medium behandelt und ist dort neben Disziplinen wie der Malerei und der Bildhauerei fester Bestandteil institutioneller Strukturen und Lehrpläne.

Gleichzeitig spiegelt die Fotografie als Phänomen der spät- und postindustriellen Gesellschaften, in deren Mittelpunkt technologischer Fortschritt steht, diesen seit ihrer Erfindung stets wider. Verändert sich Technologie, verändert sich die Fotografie mit ihr. So ließe sich eine Medienspezifität der Fotografie höchstens als temporärer Zustand für einen gewissen (historischen) Zeitraum feststellen – ein Zeitraum

tingly proclaimed “This is reality,” referring primarily to itself, the high definition digital image. An elaborate video production, this work – titled “Factory of the Sun” and made from a mélange of mockumentaries, music clips, and video-games, with a plot that revolves around (among other things) a fictive drone attack launched by Deutsche Bank – was indeed highly entertaining, but in terms of content rather disillusioning.⁸ The message: in a digitally-networked world, every image is always the outcome of the political, economic, societal, and cultural conditions of the framework within which it arises; every one of its producers and consumers, including the artist, is therefore inevitably an accomplice of this system. Even if Steyerl addresses these circumstances more in a spirit of (self) irony than what could actually stand as critique, “Factory of the Sun” does at least point in the direction of a media materialism that comprehends the technical image primarily as the formalization of systemic processes. For such a media materialism, an ontological distinction between image-form and image-content, and the question of the epistemology of the technical image, are of relatively little interest.

3.

In his 1766 work “Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry,” Gotthold Ephraim Lessing formulated a distinction between painting as an art of space (that of simultaneity) and poetry as an art of time (that of progression). With this distinction, he laid the foundations of a medium specificity for the arts. By the twentieth century, this medium-specific understanding of art had taken root and come to dominate the Western art world as its structuring principle; modern museums, universities and colleges,

foundations, publishers, auction houses, galleries, and artists all produce, categorize, and classify their activities, programs, works, and goods as far as possible in ways that are medium specific. Into the present, this situation has only slightly changed – despite all pronouncements of a “post-medium condition” (Rosalind Krauss). Thus, in an institutional and academic context, photography is still treated as a specific medium, and is situated therefore among disciplines like painting and sculpture as a fixed component of institutional structures and curricula.

At the same time, photography, as a phenomenon of late- and post-industrial societies in which technological advancement stands at the center, has invariably served to reflect this advancement since its invention. As technology changes, photography changes with it. Therefore, a medium specificity for photography can at most only be established as a temporary state of affairs for a certain (historical) time period – a time period, naturally, in which photographic discourses and practices were established whose influence still persists to this day. But the extent to which photography as a medium today has become unspecific and frayed is revealed foremost in how rapidly the production, distribution, and consumption of technical images has changed under the influence of digitalization in the last decade alone; how every digital camera and smartphone with video functionality relativizes the distinction between an “art of simultaneity” and an “art of progression”; how the representative and the generative can be separated from each other today to a much lesser extent than twenty years ago, and meanwhile blend together seamlessly on billions of networked devices as a matter of course.



Martha Rosler, „Cellular“, 2004, aus der Serie / from the series „House Beautiful: Bringing the War Home, New Series“, 2004–2008



Seth Price, „Redistribution,“ 2007-

Accordingly, the effort to meaningfully institutionalize photography is already proving quite difficult: even the act of evaluating and updating institutional emphases, curricula, and research fields on a regular basis is scarcely possible to do in pace with the developmental speed of digital image cultures in globally networked techno-capitalism. In light of this, some of the comparatively young museums, institutions, and degree programs dedicated to photography have already begun to seem antiquated if not also overwhelmed with the new challenges posed by the ephemeral medium of photography.

Thus medium specificity, as it is applied in practice, is above all used as rhetorical enframing, as a means to halfway get an administrative handle on the various, entirely unspecific, hybrid, medium-spanning, and experimental working practices within photography. The artist Walead Beshty commented on this situation a few years ago in the context of a photography symposium, titled “Is Photography Over?,” at the San Francisco Museum of Modern Art: “When medium specificity is staged from within academia or museums, it is really a question of paying the bills, of funding lines, departmental autonomy, curriculum, intel-

lectual fiefdoms, library tabs, allotted real estate, and canons wrapped in the guise of a broad philosophical conundrum. When these debates are realized on the level of abstraction, such as ‘what is photography?’ or ‘is photography over?’ the details of this bureaucratic topography are glossed over.”⁹ Even an exhibition such as “Photography after Photography,” from today’s perspective, comes across a bit like a last-ditch attempt to institutionally fix in place the very thing that has just started slipping through one’s fingers.

4.

In his 1983 essay “Towards a Philosophy of Photography,” media philosopher Vilém Flusser characterized the relationship between the photographer and the photographic apparatus as paradigmatic for how humans relate to the machine in post-industrial society. Flusser meant thereby both political and economic machines, inclusive of apparatuses of government or administration, as well as technical apparatuses like cameras and computer chips. This technocratic society, in which, according to Flusser, people have become programs – or functions – of machines, he termed a “functionary society.”

selbstverständlich, in dem sich Fotodiskurse und -praktiken etabliert haben, deren Einfluss auch heute noch fortbesteht. Wie unspezifisch und ausfransend die Fotografie als Medium heute jedoch tatsächlich ist, zeigt sich vor allem daran, wie rasant sich die Produktion, Distribution und Konsumption technischer Bilder unter dem Einfluss der Digitalisierung allein in den letzten Jahrzehnten verändert hat; wie jede Digitalkamera und jedes Smartphone mit Videofunktion den Unterschied zwischen einer „Kunst des Nebeneinander“ und einer „Kunst des Nacheinander“ relativiert; wie sich das Repräsentative und das Generative heute noch viel weniger voneinander trennen lassen als vor 20 Jahren und mittlerweile auf Milliarden von vernetzten Geräten ganz selbstverständlich fließend ineinander übergehen. Bereits die Fotografie sinnvoll zu institutionalisieren, gestaltet sich entsprechend schwierig: Selbst ein regelmäßiges Evaluieren und Aktualisieren von institutionellen Schwerpunkten, Lehrplänen und Forschungsfeldern kann kaum Schritt halten mit der Entwicklungsgeschwindigkeit digitaler Bildkulturen im global vernetzten Technokapitalismus. Vor diesem Hintergrund wirken einige der vergleichsweise jungen Fotografie-Museen, -Institute und -Studiengänge heute bereits antiquiert oder schlichtweg überfordert mit den neuen Herausforderungen, die das ephemere Medium Fotografie an sie stellt.

So wird die Medienspezifität in der praktischen Anwendung vor allem auch zum rhetorischen Gestell, um vollkommen unspezifische, hybride, medienübergreifende und experimentelle Arbeitspraxen administrativ halbwegs in den Griff zu bekommen. Im Kontext eines Fotografie-Symposiums am San Francisco Museum of Modern Art mit dem Titel „Is Photography Over?“

kommentierte der Künstler Walead Beshty vor ein paar Jahren kritisch: „When medium specificity is staged from within academia or museums, it is really a question of paying the bills, of funding lines, departmental autonomy, curriculum, intellectual fiefdoms, library tabs, allotted real estate, and canons wrapped in the guise of a broad philosophical conundrum. When these debates are realized on the level of abstraction, such as ‘what is photography?’ or ‘is photography over?’ the details of this bureaucratic topography are glossed over.“⁹ Auch eine Ausstellung wie „Fotografie nach der Fotografie“ wirkt aus heutiger Perspektive nicht zuletzt wie ein Versuch, genau das institutionell zu fixieren, was gerade durch die Finger zu rinnen begann.

4.

In seinem Aufsatz „Für eine Philosophie der Fotografie“ aus dem Jahr 1983 bezeichnete der Medienphilosoph Vilém Flusser das Verhältnis zwischen Fotograf und Fotoapparat als beispielhaft für das Verhältnis der Menschen zu den Apparaten in der nachindustriellen Gesellschaft. Flusser meint damit sowohl die politischen und ökonomischen Apparate, wie Regierungs- oder Verwaltungsapparate, als auch technische Apparate, wie Kameras oder Computerchips. Die technokratische Gesellschaft, in der laut Flusser die Menschen Programme – oder Funktionen – von Maschinen geworden seien, nennt er Funktionärgesellschaft. Entsprechend bilden Fotograf – als Funktionär – und Kamera einen Komplex „Apparat/Operator“. Erst mit diesem Bewusstsein sei der Fotograf in der Lage, eine kritische Praxis zu entwickeln, „unvorhergesehene Informationen herzustellen, [...] aus dem Apparat etwas herauszuholen [...] was nicht in seinem Programm steht“.¹⁰ Der Fotograf wird

Accordingly, the photographer, as a functionary, and camera together form a complex “apparatus/operator.” Only once they become conscious of this are photographers able to develop a critical practice; to “create unpredictable information, i.e. to release themselves from the camera, and to place within the image something that is not in its program.”¹⁰ Thus the photographer here becomes the prototype of a kind of artist who is no longer primarily a creator, but rather to a greater extent an “operator” or an intermediary.

In a similar vein, though not in reference to photography specifically, the artist Seth Price, in his well-known 2002 text “Dispersion,” contrasts the model for producing new material goods with the alternative of repacking and distributing (or “disseminating”), broadcasting that which is already at hand. This shift away from new production toward the (re)formatting of existing material/content is consummated in Price’s work. According to art historian David Joselit – in a characterization that may prove to be as symptomatic of our present moment as “Photography After Photography” was of the mid-’90s – Price’s concept is characteristic of an “epistemology of the search”: “Knowledge is produced by discovering and/or constructing meaningful patterns – formats – from vast reserves of raw data. [...] Under these conditions, any quantum of data might lend itself to several, possibly contradictory, formats.”¹¹

A critical photographic practice that strives to explore operations that “are not part of its apparatus program” – instead of, for example, laboring over the purportedly objective representation of an external reality, or making the manipulation and deviation from the same into its central problem – could also serve above and beyond photog-

raphy as a model for a “method of methodological doubt.”¹² Doubt, here, not in photography as a medium, or in the ontological foundations of the photographic image; but rather, a productive doubt in the real framing conditions (economic, political, social, and cultural) within which the production, distribution, and consumption of technological images is currently taking place.

Translation: Rob Madole

Notes

- 1 Including: Aktionsforum Praterinsel Munich, Fotomuseum Winterthur, ICA Philadelphia.
- 2 Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age, exh. cat., ed. by Hubertus von Amelnunxen/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer, touring exhibition, 1996, Dresden/Basel 1996, p. 10; first published in German as Fotografie nach der Fotografie, Dresden/Basel 1995.
- 3 Ibid., p. 9.
- 4 Ibid., p. 118.
- 5 Ibid., p. 87.
- 6 Boris Groys, Under Suspicion: A Phenomenology of Media, New York 2012, p. 15.
- 7 Various iterations of “Versions” can be accessed at the artist’s website: <http://oliverlaric.com>.
- 8 Ed. note: cf. “Short Cuts” on the Venice Biennale in this issue.
- 9 http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over.
- 10 Vilém Flusser, Towards a Philosophy of Photography, London 2000, p. 81, emphasis mine.
- 11 David Joselit, “What to Do with Pictures,” in: *October*, 138, 2011, p. 82.
- 12 Vilém Flusser, letter to Milton Vargas, July 20, 1975, correspondence in: Vilém Flusser Archiv Berlin (corresp. 2, document 124).

hier zum Prototypen eines Künstlertypus, der primär nicht länger Schöpfer, sondern vielmehr „Operator“ oder Vermittler ist. Auf ähnliche Weise, jedoch jenseits der Fotografie, stellt der Künstler Seth Price in seinem vermutlich bekanntesten Text „Dispersion“ aus dem Jahr 2002 dem Modell des Herstellens materieller Güter das Zirkulieren, Distribuieren und „Disseminieren“; das Verpacken, Neu-Ausrichten und Verbreiten des bereits Vorhandenen als Alternativen gegenüber. In Prices Arbeit vollzieht sich eine Verschiebung weg vom Produzieren hin zum Formatieren, die einer Charakterisierung des Kunsthistorikers David Joselit zufolge – die für unsere Gegenwart ähnlich symptomatisch sein mag wie „Fotografie nach der Fotografie“ für die Mitte der 1990er – bezeichnend für eine „Epistemologie der Suche“ ist: „Knowledge is produced by discovering and/or constructing meaningful patterns – formats – from vast reserves of raw data [...] Under these conditions, any quantum of data might lend itself to several, possibly contradictory, formats.“¹¹

Eine kritische fotografische Praxis, die danach strebt, Operationen zu erforschen, die „nicht in ihrem Apparat-Programm stehen“ – anstatt sich beispielsweise um die vermeintlich objektive Repräsentation einer externalisierten Realität zu bemühen oder die Manipulation und Abweichung von derselben zu ihrem zentralen Problem zu machen –, könnte auch über die Fotografie hinaus als Modell für eine „Methode eines methodischen Zweifels“¹² dienen. Eines Zweifels nicht an der Fotografie-als-Medium oder der ontologischen Grundlage des fotografischen Bildes, sondern vielmehr an den wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Produktion, Distribution und Konsumtion technischer Bilder derzeit erfolgt.

Anmerkungen

- 1 U. a.: Aktionsforum Praterinsel München, Fotomuseum Winterthur, ICA Philadelphia.
- 2 Hubertus von Amelnunxen/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer (Hg.), Fotografie nach der Fotografie, Ausst.-Kat., Dresden/Basel, 1995, S. 10.
- 3 Ebd., S. 9.
- 4 Ebd., S. 118.
- 5 Ebd., S. 87.
- 6 Boris Groys, Unter Verdacht, München 2000, S. 25.
- 7 Diverse Iterationen von „Versions“ sind auf der Internetseite des Künstlers abrufbar: <http://oliverlaric.com>; (gesehen am 09.07.2015).
- 8 Anm. d. Red.: Vgl. hierzu auch die „Short Cuts“ zur Venedig-Biennale in diesem Heft.
- 9 http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over.
- 10 Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Berlin 2011, S. 73f. (Hervorhebung durch den Verfasser).
- 11 David Joselit, „What to do with pictures“, in: *October*, 138, 2011, S. 82.
- 12 Vilém Flusser, Brief an Milton Vargas, 20. Juli 1975, Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv Berlin (Corresp. 2, Dokument 124).