

Sadie Benning

Massimo Grimaldi

Calla Henkel & Max Pitegoff

Nina Könnemann

Erin Jane Nelson

Fotografie heute:

Private Public Relations



BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

Bedeutet mehr sehen besser sehen?

Über die Macht(losigkeit) der Fotografie
im digitalen Zeitalter

Is Seeing More Seeing Better?

On the power(lessness)
of photography in digital times

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN | A CONVERSATION BETWEEN
CLEMENS JAHN UND | AND ELVIA WILK

CLEMENS JAHN Ich möchte mit einer scheinbar einfachen Beobachtung beginnen. Wir befinden uns heute in der eigenartigen Situation, dass Fotografien einerseits extrem mächtig, andererseits aber auch extrem machtlos sind. Ein einzelnes, massenhaft verbreitetes Bild kann soziale Bewegungen auslösen, dann aber genauso schnell wieder in der Versenkung verschwinden. Man denke nur an den jüngsten H&M-Skandal, als der Modekonzern mit dem Foto eines dunkelhäutigen Jungen in einem Kapuzenpullover mit der Aufschrift „Coolest Monkey in the Jungle“ in seinem britischen Onlineshop für den Artikel warb. Das Bild sorgte weltweit für Empörung; in Südafrika stürmten Demonstranten mehrere H&M-Filialen: Quasi über Nacht wurde ein Foto zu einem wirkungsvollen Symbol für systemischen Rassismus, auf das die Menschen aktiv reagieren konnten.

Nichtsdestotrotz kann ein Bild, das heute einen Protest anfecht, morgen komplett vergessen sein. Die massive Verbreitung von Bildern und eine irre Aufmerksamkeitsökonomie stellen sicher, dass eine große Zahl von Leuten zur gleichen Zeit das gleiche Bild sieht. Genauso schnell kann es aber auch wieder verschwinden, sobald andere empörende, genauso relevante Bilder auftauchen und es ersetzen.

In der Welt der Kunst werden Bilder traditionell geschaffen, um zu überdauern, um ausgestellt, erhalten und archiviert zu werden. Wie können, wie sollen Künstler damit umgehen, dass Bilder heute derart mächtig sind, zugleich aber immer schneller veralten?

ELVIA WILK Das ist mit Sicherheit ein zentraler Kampf in der visuellen Kunstproduktion. Nimmt das Kunstbild in einer Zeit, in der wir – als eifrige Internetnutzer – bereits alles gesehen haben und unbedingt immer noch mehr, noch schneller sehen wollen, wirklich einen besonderen Platz ein? Diese Frage ist besonders akut, wenn es um Fotografie geht, denn anders als etwa ein einmaliges Gemälde ist eine Fotografie von Natur aus reproduzierbar.

Massenhaft verbreitete Bilder können eindeutige Debatten anregen und die öffentliche Meinung beeinflussen, in der Regel über den emotionalen Hebel der Empörung – aber Empörung lässt sich schwer aufrechterhalten. Und Empörung als Dauerzustand hat den gegenteiligen Effekt: Sie verhindert, dass wir uns lange genug auf ein bestimmtes Thema konzentrieren können. Von Künstlern geschaffene Bilder geraten zwangsläufig in den Sog der Aufmerksamkeitsökonomie, und um nicht an Bedeutung zu verlieren, gehen Künstler ihr gelegentlich in die Falle und versuchen einfach nur Empörung auszulösen. Mich interessieren künstlerische Ansätze, die diesem Drang widerstehen.

CJ Kunst muss sich ständig gegen die Medien und kommerzielle Unterhaltungsformen behaupten, die mit viel höheren Budgets arbeiten, als ein Großteil der Kunst es kann, und die dazu tendieren, gefälligere und leichter verdauliche Kost zu produzieren. Das mag ein Grund sein, warum viele Kunstinstitutionen in dem Versuch, Besucher anzulocken, beträchtliche Mittel in Onlineprojekte, „Multimedia“-Experimente und technische Spielereien investieren. Die meisten dieser Projekte, die ich kenne, wirken allerdings wie das Ergebnis der Kuratoriumssitzung einer Generation, die Mühe hat, ein digitales Zeitalter zu verstehen. Sie kommunizieren: „Wir müssen unbedingt Zielgruppen mit Smartphones ansprechen“, und bringen schlussendlich nur mittelmäßige Marketing-Maßnahmen zustande.

EW Das Problem mit solchen Versuchen ist aber nicht unbedingt die Vereinigung von Unterhaltung und Kunst, oder? Das gab es schon zu anderen Zeiten. Das Problem ist, dass hinter vielen Gimmicks, die den Institutionen über digitale Medien einen „Unterhaltungswert“ einbringen sollen, kein überzeugendes Konzept steht. Ganze Museen mit QR-Codes zu überziehen oder vergleichbare

CLEMENS JAHN I'd like to start with what might seem like a simple observation. We're in a strange situation today, where photographs are both extremely powerful and extremely powerless. A single, widely circulated image can galvanize social movements, but then just as quickly disappear and be forgotten. For instance, think of the recent H&M scandal, where the company used an image of a black child modelling a sweatshirt saying 'coolest monkey in the jungle' to market the merchandise in their UK online shop. The image caused international outrage and H&M stores in South Africa were broken into by protesters: overnight, an image became a powerful signifier for systemic racism that people could act in response to.

And yet an image that sparks a protest today may be entirely forgotten tomorrow. There is vast dispersion and also a crazy attention economy that ensures a lot of people see the same image at

the same time. But then an image can disappear very quickly, as soon as other outrageous, equally relevant images pop up to replace it.

In the art world, images are traditionally made to last, to be presented, preserved, and archived. How can artists deal with the simultaneous power and accelerating obsolescence of images today? How should they?

ELVIA WILK That is definitely a central struggle at the heart of visual production in art contexts. Does the art image really occupy a special place at a time when we—avid Internet users—have both seen it all and yet are desperate to continue seeing more, faster? This question might be particularly pressing when it comes to photography, because unlike a singular painting, for instance, a photograph is by nature reproducible; what you see in the museum is not too dissimilar from what you might see in 'reproduction' on your screen.

Widely circulated images can definitely catalyze debate and sway public opinion, usually through the emotional mechanism of outrage, but outrage is hard to maintain. And outrage as a constant state of being has the opposite effect: it makes us unable to focus on a specific issue for too long. Images produced by artists can't help but enter into the attention economy, and in order to maintain relevance artists sometimes fall into the trap of trying to simply provoke outrage. I'm interested in artistic practices that resist that imperative.

CJ Art always has to compete with the media and commercial entertainment, which handle much higher budgets than what most art can manage, and tend to create more easily appealing and digestible products. This might be part of the reason why many art institutions invest a lot of resources into online initiatives, 'multimedia' experiments, and technological gimmicks as an attempt to bridge the gap, to draw people in. Most of these initiatives that I've come across, however, look like the result of a board meeting of a generation that struggles to understand a digital age. They say, 'we really need to appeal to audiences with smartphones', and end up merely creating mediocre marketing initiatives.

EW The merging of entertainment and art isn't really the problem with those attempts though, is it? That's not historically specific to our time. It's the fact that a lot of institutional gimmicks to bring in 'entertainment' value through digital media are conceptually lame. Fancy concepts like putting QR codes all over museums are rarely complex or interesting in themselves; they exist separately from the art rather than being an integral part of an artistic thought process.

CJ I am always interested in efforts to create entirely new exhibition formats with digital technology. There is Google's Art & Culture project, for example, which provides ultra-high-resolution images of many artworks, revealing details that you'd never be able to see when

Ideen sind für sich genommen selten komplex oder interessant: Sie existieren getrennt von der Kunst, anstatt fester Bestandteil eines künstlerischen Denkprozesses zu sein.

CJ Mich interessieren vor allem Ansätze, die mit digitaler Technik ganz neue Ausstellungsformate hervorzubringen versuchen. Das Arts & Culture-Projekt von Google zum Beispiel stellt von vielen Kunstwerken ultrahochoflösende Bilder im Netz zur Verfügung, deren Details bei direkter Betrachtung eines Werks vor Ort niemals zu erkennen wären. Oder, in viel kleinerem Maßstab, spezielle Künstlerprojekte wie New Scenario, dessen Gründer – die deutschen Künstler Paul Barsch und Tilman Hornig – konzeptuelle, zeitbasierte und performative Online-Ausstellungsformate entwickeln. Ihr Projekt *Hope* etwa ist eine virtuelle Kunstaussstellung, die in einem von Zombies befallenen Universitätsgebäude stattfindet. Das Werk besteht aus labyrinthisch miteinander verknüpften 360-Grad-Fotografien von Umgebungen, in denen die ausgestellten Kunstwerke platziert wurden. Googles Zugang zu gigantischen Ressourcen und technischem Fachwissen mag hilfreich sein, ist aber, wie New Scenario beweist, keine notwendige Bedingung, um innovative digitale Kunstergebnisse zu schaffen.

EW Es scheint, als legten viele derartige Projekte den Schwerpunkt darauf, *mehr* zu sehen. Mehr Bildpunkte zu sehen, ein 360-Grad-Panorama zu sehen, mehr Bilder online zu sehen. Bedeutet mehr sehen besser sehen?

CJ Wenn du mich fragst, ist jedes digitale Kunsterlebnis, das lediglich versucht, die nichtdigitale Wirklichkeit zu reproduzieren, seiner Vorlage unterlegen. Sobald aber die spezifischen Möglichkeiten und Freiheiten digitaler Technik richtig eingesetzt werden, kann etwas wirklich Neues entstehen. Ich finde es wichtig, ständig neue Sichtweisen und Formen der Auseinandersetzung mit Kunst zu erforschen – auch wenn es sehr unwahrscheinlich ist, dass sie die bereits vorhandenen hinfällig

machen. Angesichts der ständigen Veränderung künstlerischer Praktiken und Produktionsweisen verändert sich in der Art und Weise wie Kunst ausgestellt wird allerdings bemerkenswert wenig.

EW Bezüglich der Vorstellung besser zu sehen, und der Annahme, dass besser präziser oder getreuer der gelebten Erfahrung heißt, nähern wir uns, denke ich, einem wichtigen technologischen Moment in der Geschichte der technischen Reproduktion. Der „logische Endpunkt“ der technischen Reproduzierbarkeit der Realität – die technische Reproduktion der Gesamterfahrung – ist mit dem Aufkommen der Virtual Reality (VR) theoretisch möglich geworden. Wenn sie jemals so allumfassend wird wie versprochen, könnte die VR jeden Aspekt der Erfahrung reproduzieren, nicht nur das Sehen oder Hören oder alles, was uns klassischerweise in puncto Medien einfließt. Wenn die VR diesen Punkt erreicht, wird sie uns nicht nur *mehr* sehen lassen, sie wird uns *alles* sehen lassen – und alles fühlen und alles riechen lassen. Welche Rolle spielen angesichts dieses Ausblicks die Fotografie oder andere monomediale Formen der technischen Reproduktion?

CJ Die Fotografie ist ein traditioneller Marker für die Entwicklung der Medientechnik. Daher kann sie aus meiner Sicht einen sehr nützlichen Zugang bieten, um sich mithilfe künstlerischer Mittel mit digitalisierter Lebensrealität kritisch auseinanderzusetzen. Von der deutschen Warte aus gesehen, wo öffentliche Einrichtungen nach wie vor versuchen, sich etwas abseits des Marktes und von ihm unabhängig zu positionieren, sollte eine der Hauptaufgaben von Kunstinstitutionen – insbesondere solchen, die sich mit Fotografie oder „neuen“ Medien befassen – darin bestehen, über die Auswirkungen dieser Technologien nachzudenken, darüber, was sie mit uns und was wir mit ihnen machen.

EW Ich frage mich allerdings, ob die Geschichte der Entwicklung und des Erbes der technischen Reproduktion der letzten 150 bis 200 Jahre auch eine „Fortschrittsnarration“ beinhaltet. Verstärkt nicht die Wahrung der formellen Unantastbarkeit der Fotografie – als eine Art von Medium, dessen Entwicklung den technischen Fortschritt im Lauf der Zeit widerspiegelt – ein problematisches, auf einen Endpunkt gerichtetes Bild von Geschichte, deren Ziel die vollkommene Reproduktion des Lebens ist?

CJ Diese Kritik mag auf Museen und Bildungsprogramme zutreffen, die versuchen, die Fotografie auf isolierte, medienspezifische, vielleicht sogar nostalgische Art und Weise zu bewahren. Seitdem sich die digitale Bildtechnik durchgesetzt hat, ist es jedoch sehr schwierig geworden, zwischen Fotografien und anderen digitalen Bildern, die nur teilweise mit oder komplett ohne Kameraobjektiv entstanden sind, klar zu unterscheiden. Die meisten Bilder, die wir heute sehen, sind nicht einfach *objektive* Aufzeichnungen eines Fotoapparats, sondern genauso auch computer-gesteuerte Interpretationen dieser aufgezeichneten Daten – durchgeführt mit Sensoren und

viewing an artwork in person. On a much smaller scale, there are boutique artist initiatives such as New Scenario, by German artists Paul Barsch and Tilman Hornig, who develop conceptual, time-based, and performative online exhibition formats. Their project 'Hope', for instance, is an online art exhibition that takes place in a university building invaded by zombies. The piece consists of a maze of interlinked 360-degree photographs of environments in which the exhibited artworks are placed. Google's access to vast resources and tech know-how maybe helpful but, as New Scenario prove, is not a necessary prerequisite to create innovative digital art experiences.

EW It seems like many projects like these emphasise seeing *more*. Seeing more pixels, seeing a full 360 degrees, seeing more images online. Is seeing more seeing better?

CJ I would argue that a digital art experience that merely attempts to reproduce non-digital reality is inferior to what it is trying to reproduce. But as soon as the unique possibilities and freedoms of digital technology are properly made use of, something truly new can emerge. I find it important to always keep exploring different ways of seeing and engaging art—even though it is very unlikely that they will render the ones that are already there obsolete. But considering how much artistic practices and means of production are constantly changing, there is remarkably little change in the way art is being exhibited.

EW In regards to the idea of seeing 'better' and the assumption that 'better' means more accurate or having higher fidelity to lived experience, I think we are approaching an important technological moment in regards to the history of mechanical reproduction. The 'logical endpoint' of mechanical reproduction of reality, being the mechanical reproduction of total experience, has become theoretically possible with virtual reality. VR, if it ever becomes totalizing as has been promised, could reproduce every aspect of experience, not just sight or sound or what we

traditionally think about in terms of media. If VR reaches that point, it won't just allow you to see more, it will let you see *everything*—and feel everything and smell everything. With that horizon in view, what is the role of photography, or other single-media forms of mechanical reproduction?

CJ Because photography is a traditional marker of the development of media technology, I believe it can offer a very helpful gateway to critically engage digitized life through artistic means. From my German perspective, where public institutions are still trying to stay a little outside and independent of the market, I think one primary task of art institutions—especially ones that deal with photography or 'new' media—should be to reflect the impact of these technologies, what they do to us and what we do with them.

EW I'm wondering, though, whether there is a 'progress' narrative inherent in the narrative of the development and legacy of mechanical reproduction over the last 150–200 years. Does protecting the formal sanctity of photography—as some kind of medium with a trajectory mirroring technological progress over time—reinforce a problematic directional view of history with an endpoint, and with total reproduction of life as the goal?

CJ That criticism may apply to museums and educational programmes that are trying to protect photography in an isolated, medium-specific, maybe even nostalgic way. Ever since digital imaging has become prevalent, however, it has become very difficult to make a clear distinction between photographs and other digital images, which may or may not be of a lens-based origin. Most images we see today aren't simply the 'objective' recordings of a camera, they are just as much a computer's algorithmic interpretations of that recorded data—using sensors and algorithms developed by teams of engineers and programmers working for the company that manufactured the camera.

To me, the traditional term 'photography' simply provides a useful historical, theoretical, and institutional foundation for a more general discourse about technical images. Using this discourse as a scientific or curatorial foundation, while not attempting to reinforce it, can help us to contextualize and better understand contemporary developments in imaging and media technology. This is something different than protecting the medium-specific formal sanctity of photography and holding on to an era in which many things seemed to be much easier to keep apart—such as subject(ive) and object(ive), camera and operator, or consumer and producer.

EW The difficulty of distinguishing between consumer and producer brings us back to the idea of photography's power and impotence. And the question of what images are most powerful brings up another destabilized dichotomy, that of public and private life, which is important in regards to how public institutions—not to mention private ones—navigate what they choose to display.

Algorithmen, die Teams von Ingenieuren und Programmieren im Auftrag des Kameraherstellers entwickelt haben.

Für mich bildet die traditionelle Bezeichnung „Fotografie“ schlicht eine hilfreiche historische, theoretische und institutionelle Basis für eine allgemeinere Diskussion über technisch erzeugte Bilder. Diesen Diskurs als wissenschaftliche oder kuratorische Grundlage zu nutzen, ohne ihn verstärken zu wollen, kann uns helfen, aktuelle Entwicklungen in der Bild- und Medientechnologie zu kontextualisieren und besser zu verstehen. Das ist etwas anderes, als die medienspezifische, formelle Unantastbarkeit der Fotografie bewahren zu wollen und sich an eine vergangene Zeit zu klammern, in der viele Dinge scheinbar sehr viel einfacher auseinanderzuhalten waren – zum Beispiel Subjekt und Objekt (oder subjektiv und objektiv), Kamera und Anwender oder Verbraucher und Hersteller.

EW Die Schwierigkeit, zwischen Verbraucher und Hersteller zu unterscheiden, bringt uns zurück zum Thema der Macht und Machtlosigkeit der Fotografie. Und die Frage, welche Bilder am mächtigsten sind, bringt einen weiteren destabilisierten Gegensatz ins Spiel: den Gegensatz zwischen Öffentlichkeit und Privatleben, der hinsichtlich der Frage wichtig ist, wie öffentliche Einrichtungen – von privaten ganz zu schweigen – steuern, was sie ausstellen wollen.

Intimität und ihre Entblößung, das Offenlegen ehemals privater Bereiche, erlangt in der Selfie-kultur höchsten Wert: Deine intimsten Bilder werden am häufigsten gelikt; je mehr du von dir selbst teilst, desto größer ist dein Einfluss. Insofern ist der Akt der Selbstentblößung, der speziell im Identitätsdiskurs ein bedeutendes künstlerisches Mittel war, in einigen Fällen möglicherweise entradikalisiert worden.

CJ Wenn wir davon sprechen, dass jeder Fotos macht und soziale Medien nutzt, dürfen wir nicht vergessen, dass die meisten dieser alltäglichen Kulturpraktiken nicht nur Mittel der Kommunikation

Intimacy and its exposure, the unfolding of former realms of privacy, gains supreme value in selfie culture: your most intimate images get the most likes; the more of yourself you share, the wider your influence. In this sense the act of self-exposure, which has been a strong artistic tool especially in identity discourse might have become in some cases de-radicalized, disempowered.

CJ When we talk about everyone taking pictures and using social media, it seems important to keep in mind that most of these everyday cultural practices are not only tools for communication and social interaction; they have also become part of a highly elaborate and efficient system of monetary value creation and surveillance. Most of us have a superficial understanding of how the devices that we use excessively every day actually work. We barely even know what happens with the data we generate with them. In this way our relationships with our smartphones and cameras can be looked at as micro-models for our relationships with large social, economic, and political power structures that, in an age of advanced globalized network capitalism, are more complex, entangled, and impenetrable than ever before.

EW Given that most images we produce, whether of ourselves or others, enter into mass image-recognition systems and their metadata into databases, it could be said that no seemingly empowering image is without compromise of one's agency, or at least privacy. I wonder whether we can assume that criticality of those structures is categorically built into artistic image production. I'm not sure if photographic images made by artists really occupy a different critical territory, politically speaking, than any other ones.

CJ Different artists deal with this differently. Some artists use social media and other normative online channels very strategically to market their practices; others disrupt them ostentatiously;

und sozialen Interaktion sind. Sie sind auch Teil eines ziemlich aufwendigen und effizienten Systems der kommerziellen Wertschöpfung und Überwachung geworden. Die meisten von uns haben nur eine oberflächliche Vorstellung davon, wie die Geräte, die wir tagtäglich exzessiv nutzen, wirklich funktionieren. Und wir können höchstens erahnen, was mit den ganzen Daten passiert, die wir dabei generieren. So gesehen kann unser Verhältnis zu unseren Smartphones und Kameras im Grunde als Mikromodell für unser Verhältnis zu großen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Machtstrukturen verstanden werden, die in einer Zeit des globalisierten Netzwerkkapitalismus komplizierter, verschlungener und undurchdringlicher sind als je zuvor.

EW Geht man davon aus, dass die meisten Bilder, die wir produzieren, ob von uns selbst oder von anderen, in umfassenden Bilderkennungssystemen und ihre Metadaten in Datenbanken landen, könnte man feststellen, dass wir mit jedem scheinbar ermächtigenden Bild einen gewissen Grad an Handlungsmacht, oder zumindest Privatsphäre, aufs Spiel setzen. Ich frage mich, ob wir davon ausgehen können, dass künstlerische Bildproduktion per se eine kritische Haltung gegenüber diesen Strukturen beinhaltet.

CJ Verschiedene Künstler gehen damit unterschiedlich um. Manche nutzen die sozialen Medien und sonstige normative Onlinekanäle rein strategisch, um ihre Praktiken zu vermarkten; andere sprengen sie demonstrativ; wieder andere thematisieren sie in ihren Arbeiten. Manche verzichten komplett auf digitale Technologie oder Internetauftritte, wahrscheinlich mehr als uns bewusst ist.

Jedes Bild lässt sich erkenntnisreich analysieren, aber wenn es um das von Künstlerhand geschaffene Bild geht, steckt die Analyse oft schon im Bild selbst – oder doch zumindest in dessen Präsentation, was für den Betrachter mitunter hilfreich sein kann.

EW Eine Analyse ist aus meiner Sicht nur dann wirklich wertvoll, wenn sie ein gewisses Maß an Selbstreflexion und Verantwortlichkeit aufseiten des Machers, Ausstellers und Betrachters beinhaltet. Ich hoffe, dass es uns in Kunstkontexten, in denen das Betrachtungserlebnis stark choreografiert ist, mithilfe des fotografischen Bildes gelingen kann, „eine Verantwortlichkeit dafür zu entwickeln, zu welchem Zweck wir zu sehen lernen“, um Donna Haraway zu zitieren. Ich glaube allerdings, dass dies online genauso gut geschehen kann wie im Museum. Spiegelt nicht jedes Bild auf gewisse Weise seinen Entstehungszusammenhang wider?

CJ Womöglich ja – aber ihm fehlt die Fähigkeit eines guten Museums, zu vermitteln, zu legitimieren, zu archivieren und zu konservieren. Ich glaube, dass wir dieses Bollwerk brauchen und dass es wichtig ist, uns nicht nur kritisch mit relevanten Themen auseinanderzusetzen, sondern diese kritische Auseinandersetzung auch zu archivieren, zumal in einer Zeit wie heute, in der Bilder in einer derart hohen Geschwindigkeit produziert und konsumiert werden.

others thematise them in their works. Some completely abstain from digital technology or online exposure, probably more than we realize.

Any image can be analysed in an insightful way, but when it comes to the artist-made image, analysis is often built into the image itself or at least its presentation, which sometimes may be helpful for its viewer.

EW I think analysis is only truly valuable when it implies some level of self-reflection and accountability, on the part of maker, exhibitor, and viewer. I hope that in art contexts, where the viewing experience is so choreographed, the photographic image might, in Donna Haraway's words, 'allow us to become answerable for what we learn how to see'. But I do think this can happen online as much as in the museum. Doesn't every image reflect to some extent its context of origin?

CJ Maybe it does—but what it doesn't do is what a good museum does, which is to mediate, to legitimate, to archive, and to conserve. I believe that we need this stronghold, and that it's important not only to critically engage relevant issues, but also to archive this critical engagement, especially at a time when images are produced and consumed at such an extremely fast pace.

Fotografie heute: Private Public Relations
Eine Ausstellungsreihe zur künstlerischen Fotografie im digitalen Zeitalter
Pinakothek der Moderne, München
15. Juni bis 7. Oktober 2018

Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen |
Director General of Bavarian State Painting Collection
Bernhard Maaz

Leitende Kuratorin der Sammlung Fotografie und Neue Medien |
Head and Chief Curator Department of Photography and New Media
Inka Graeve Ingelmann

— Ausstellung | Exhibition

Gastkuratorin | Guest Curator
Melanie Bühler

Ausstellungsbüro | Exhibition Office
Birgit Keller

Praktikantin | Intern
Monika Hawrylewicz

Ausstellungs- und Projektkoordination | Project and exhibition coordination
Jessica Huber

Restauratorische Betreuung | Conservation
Florian Schwemer, Val van der Heiligenberg, Andreas Weißer

Leihverkehr | Registrar
Simone Kober

Aufbau- und Ausstellungstechnik | Exhibition Logistics and Technology
Wolfgang Wastian, Ilona Koroma, Michal Szoltys, Adrian Keleti & Team

EDV | Computing
Lars Raffelt

Pressebetreuung | Press Office
Tine Nehler, Bianca Henze, Julia Kaufmann

Veranstaltungen | Event Management
Barbara Siebert, Katharina Jelic, Nadia Khatschi-Barnstein, Anja Kiendl

Kunstvermittlung | Art Education
Jochen Meister & Team

— Katalog | Catalogue

Publikationsabteilung | Publication Department
Christine Kramer

Grafische Gestaltung und Satz | Design and Typesetting
Schmid/Widmaier

Lektorat | Editing
Karin Sagner

Übersetzungen | Translations
Lance Anderson, Kurt Rehkopf

Litho | Lithography
Reproline Mediateam

Druck | Printing
Druckerei Vogl

© 2018 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Künstler und Autoren
© Abbildungen S. 21–26: Cabinet Gallery, London, 2017, Foto: Mark Blower
© Abbildungen S. 36 / 37, 39: Nina Könnemann, Free WiFi, 2016, Live-Video-Performance in den
KW Institute for Contemporary Art, 2017, Foto: Frank Sperling

ISBN 978-3-9816500-6-8
Printed in Germany

Ausstellung und Publikation wurden ermöglicht dank großzügiger Unterstützung der
Exhibition and publication made possible thanks to the generous support of

ALEXANDER
TUTSEK—
—STIFTUNG
art + science

 **BAYERISCHE
STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN**