

**POST-PHOTOGRAPHY**

**POST-FOTOGRAFIA**

edited by / editori: **Matei BEJENARU, Cătălin GHEORGHE**

**vector** >  
critical research in context / cercetare critică în context

Published by | Publicată de



Universitatea de Arte  
George Enescu  
Iași

With the financial support of the Administration of the National Cultural Fund, Romania  
Proiect editorial finanțat de Administrația Fondului Cultural Național



Supported by | Cu sprijinul

Fundația Iași Capitală Culturală Europeană



Centrul de Fotografie Contemporană



Series Editor | Editorul seriei: Cătălin Gheorghe

Guest Editor | Editor invitat: Matei Bejenaru

Design: Lavinia German

Translations | Traduceri: Sorana Lupu, Oana Petrovici



Printed by: SC MASTERPRINT SRL, Iași  
2015

15 RON

On the cover: detail from a post-photographic work from *Land* series by Marcela Magno  
Pe copertă: detaliu dintr-o lucrarea post-fotografică din seria *Land* a Marcelei Magno

# POST-PHOTOGRAPHY

## POST-FOTOGRAFIA

edited by / editori: Matei BEJENARU, Cătălin GHEORGHE

## CONTENT / CUPRINS

<b>Matei BEJENARU</b> [guest editor] Editorial: Post-Photography .....	1
<b>Cătălin GHEORGHE</b> [series editor] Argument: The politics and quotidianity of the post-photographic image after the mutation of perceptivity .....	3
<b>Cristian NAE</b> The Flooded Camera: Post-Photography or Accelerationism 2.0?.....	6
<b>Alfredo CRAMEROTTI</b> The Hyperimage.....	14
<b>Corina ILEA</b> 29 September 2015, or the millions of photographs I'll never get to see .....	26
<b>Adam BLOOMBERG &amp; Oliver CHANARIN</b> Divine Violence / Holy Bible .....	34
<b>Nikolaus SCHLETTERER</b> Suspended. With a text by Andrei Siclodi.....	46
<b>Matei BEJENARU</b> Zone System .....	58
<b>Cemil Batur GÖKÇEER</b> Cave Albino .....	66
<b>Marcela MAGNO</b> Land .....	82
<b>Bogdan GÎ RBOVAN &amp; Michele BRESSAN</b> RAPI (Romanian Archaeological Photography Index) / Underground.....	100
<b>Matei BEJENARU</b> [editorul invitat] Editorial: Post-fotografia .....	116
<b>Cătălin GHEORGHE</b> [editorul seriei] Argument: Politica și cotidianitatea imaginii post-fotografice după muta ia perceptivită ii .....	118
<b>Cristian NAE</b> Camera inundată: post-fotografie sau acceleracionism 2.0? .....	120
<b>Alfredo CRAMEROTTI</b> Hiperimaginea.....	126
<b>Corina ILEA</b> 29 septembrie 2015 sau milioanele de fotografii pe care nu le voi vedea .....	136
<b>Adam BLOOMBERG &amp; Oliver CHANARIN</b> Divine Violence / Holy Bible (Violență divină / Sfânta Biblie) .....	141
<b>Nikolaus SCHLETTERER</b> Suspended (Suspandat). Cu un text de Andrei Siclodi.....	142
<b>Matei BEJENARU</b> Zone System (Sistemul zonelor) .....	144
<b>Cemil Batur GÖKÇEER</b> Cave Albino (Peștera Albino) .....	145
<b>Marcela MAGNO</b> Land (Pământ) .....	146
<b>Bogdan GÎ RBOVAN &amp; Michele BRESSAN</b> RAPI (Romanian Archaeological Photography Index) / Underground.....	147

## EDITORIAL: POST-PHOTOGRAPHY

MATEI BEJENARU

The invitation to be a co-editor of an issue of this publication dedicated to contemporary photographic practices was a challenge in terms of finding a concept or an idea that would reflect the *zeitgeist* of today's photography. Starting from the assumption that the real world is hyper-populated with photographic devices and equipment, while the virtual world is oversaturated with images, we wanted to emphasize, maybe for the first time in a systematic manner in the Romanian cultural context, the specificities of contemporary photographic practices. I believe that Post-photography is the arts' reply to the latest developments in digital technology that allow the easy production and the rapid sharing of images on social networks or through specific online media.

Concepts and work methods from the realm of technology have always migrated towards the cultural realm, influencing the production and reception of artworks. Hence the hyperinflation of images and the production mode of a considerable number of visual artists, who no longer are authors that photograph (*image takers*), but instead editors that recycle and manipulate already existing images (*image makers*). In my opinion, they become thus curators that filter this immense amount of images. The photographic camera is no longer the central element in the production of photographic images, as it is being replaced by the laptop, the tablet, the smartphone or the scanner.

If we start from the assumption that everything has already been produced, we place ourselves in a cultural paradigm somewhat similar to the post-modern one of a few decades ago, a paradigm that, among other things, resulted in a detachment from reality, which we can feel particularly in its representations – in the media in the '80s and in the virtual environment today. Similarly, in the syncretic confusion of those times, as in that of today, post-photographic practices have in common the fact that they do not aim to represent reality, but instead its metamorphosis into an autonomous visual form, as the Internet becomes a laboratory for the most innovative experiments.

For this issue of the publication we have invited a few theorists, curators and artists whose texts or artistic practices are relevant in the context of post-photography. Some of them create images starting from visual material produced by others (*found footage*), others start from real images and manipulate them using editing software or construct realities that they photograph afterwards. This subjective mapping has its relevance at this moment, the autumn of 2015: I am aware that as I write, other artists, someplace else, rediscover their cameras on the studio shelf and set out to represent reality in a novel way...

---

**Matei Bejenaru** is a visual artist. He is teaching photography and video art at the University of Arts "George Enescu" in Iasi, Romania. He is the founder and artistic director of Periferic – Biennial of Contemporary Art in Iasi (1997-2008) and one of the founding members of Vector Association in Iasi, acting as its president in 2001-2011. In 2011-2012 he was Visiting Professor at Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada. In his artistic projects developed in the last years, using photography, video and performances, he is analysing the way in which the modes of economic production, technological knowledge, mentalities and people's life styles changed in the post-communist countries, in the last two decades. In 2012-2013 he was an associate artist at Kettle's Yard Art Center in Cambridge, UK. Among his last exhibitions: *Songs for a better future*, Laaktheater Haga (Olanda), 2014, and *From fine arts to visual arts* (with Dumitru Oboroc), Salonul de proiecte, Bucharest, 2013. Also, he participated to numerous group exhibitions, among which we can mention *Pocket Revolutions*, Korea Foundation Seul (South Korea), in 2015, and *Power and Play*, Summer of Photography Bruxelles (Belgium), De Markten, in 2014.

## ARGUMENT: THE POLITICS AND QUOTIDIANITY OF THE POST-PHOTOGRAPHIC IMAGE AFTER THE MUTATION OF PERCEPTIVITY

CĂTĂLIN GHEORGHE

---

The current discourse related to what photography is (beyond "what are analogically or digitally recorded images") dominated by references to the practice of navigating through a world of visuality extending indefinitely into cyberspace and into simultaneity, increasingly more indeterminate from an aesthetic point of view, ethically indifferent and financially disinterested, in a neutrality relation with the museum's claims to institutionalisation and with the market's insistence on commercialisation. It is in this hyper-territory and in this extra-duration that post-photography is naturalised socially, as an adaptation reaction to the resetting of reality through the reality of images about reality.

Image is no longer adherent to a particular medium; freed of restrictions, it circulates in drifting cycles until it is "found" and "used" in the most indifferent sense of accepting the bygone loss of its original meaning. Due to the familiarity with having a multitude of cameras inserted in a complex of technologies used for monitoring, surveillance, voyeurism, information, the user audience has undergone a perception mutation which has caused it to view almost all images as photographs. The user-friendliness of editing software packages has caused the multiplication of the opportunities to forget what the original source was. Thus, the acceleration of aesthetisation – either with the purpose of obtaining pleasure through entertainment or for the purpose of communicating ideologically through everyday politisation – has resulted in a shift in perception, due to the intuitive (rather than the creative) destruction of the singularity of the production medium, and in a remodelling of understanding, through the destabilization of the institution of image theory and the recontextualization of thought in a relationship of flight from the hegemonic reference points of discursive authorities.

In these circumstances, it is no longer justified to try to find an answer to a (now false) problem generated by the establishment of a degree of accuracy in drawing a comparison between, on the one hand, the aesthetic quality of a photograph exhibited in the solid environment of an art gallery, in a conventional specific and advanced context for experiencing the image, and on the other hand the perceptive, affective, imaginative, cognitive, relational impact that can be achieved by an image that is subjected to processing and reinterpretation in the fluid environment of image circulation on the internet. The two contexts operate in a self-regulating manner, in a tacticised autonomy, creating differentiated histories of image, which in the near future could produce forms of accepting new genres of free and democratic artistic expression.

The paradigms of the picture photograph, the index photograph, the document photograph become historicized in direct relation to the double status of seductivity and argumentation in favour of the establishment of new regimes of photography: the screen photograph, the rhizomatic photograph, the projective photograph, the cluster photograph. The post-photographic condition resets the relations with the audience, which produces by consuming image production flows in a complex de-localisation, at the same time industrial and provider of experiential services, navigating (many would say "migrating nomadically") through an optical determinism without a scopic self-determination.

While from a scientific point of view pixelation and objectivity cannot bear such a direct connection, from an artistic point of view clarity and authenticity become a common reference in contrast with the ambiguity and the postproductivity inherent to the photographic practices that process conventional reality in the creative environment of the new technologies. Many would say that a fascinating trait of post-photography is the auctorial disinterest of the individual distributing an image (perceived by reflex as "photographic"). On the other hand, in many other cases, even auctorial deconstruction can take the form of a statement of intent, in which case the post-photographic image that may arise from an aggregation of photographs becomes a vision of states of affairs. As far as the states of aggregation of images are concerned, the platforms on which representations are assembled, on the border between mathematics and poetry, become devices for measuring, cataloguing, inspecting and judging debatable relations to the improved or degraded networks of reality.

It is precisely for this reason that, in a broader description of post-photography, beyond the technical definitions that place this phenomenon in the area of image digitalisation, semiotisation and psychologisation, it would be interesting to take a look at this practice from a critical thinking position, both politically and existentially. Apart from what can be viewed in the immaterial environment of computers, as a multilayered environment of data that can be re-combined, re-formatted and re-used, we can always count on the speculative dynamic of the viewing processes in the mental and post-structural environment of imagination, in which codes and meanings can unexpectedly produce changes in the paradigm of our understanding of the relationships with images and with reality. While photography is meant to be a snapshot of a moment of illumination recording something discovered either through committed observation or through informal construction, post-photography could well be a manner of reusing images as a language for deconstructing the aesthetisation and the ideologisation of an indecisive reality.

---

**Cătălin Gheorghe** is a theoretician, curator and editor based in Iași, Romania. He teaches *Aesthetics of Visual Arts*, *Applicative Visual Studies* and *Theories and Practices of Artistic Research* at the University of Arts "George Enescu" in Iași. He is the editor of *Vector – critical research in context* publication series and the curator of *Vector – studio for art practices and debates*, which is a platform for critical research and art production based on the understanding of art as journalism.

# THE FLOODED CAMERA: POST-PHOTOGRAPHY OR ACCELERATIONISM 2.0?

CRISTIAN NAE

**Cristian Nae** is Ph.D. Associate Professor in the Department of Art History and Theory, George Enescu University of Arts, Iași, Romania. He was the recipient of several research fellowships and coordinator of research projects granted by Erste Stiftung, "New Europe College" Institute for Advanced Studies, the Getty Foundation and The National Council of Scientific Research. He is a member of AICA, College Arts Association (CAA) and the European Society for Aesthetics. He served in the editorial board of Vector, Artmargins and META journals and wrote art criticism for IDEA and ARTA magazines. His studies were published in international journals such as Zivot Umjetnosti, Estetika, META and Studies in Eastern European Cinema (forthcoming), in critical anthologies (Peter Lang, 2014), as well as in monographs and surveys of Romanian art (Verlag fur Moderne Kunst, Nurnberg, 2015; Hatje Cantz, 2010). His most recent book is *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane* (Polirom, Iași, 2015). He is interested in visual studies, critical theory and exhibitions studies.

"In fact, post-photography is nothing else but photography adapted to our life online."<sup>1</sup>

## What is the meaning of "post-photography"?

The term "post-photography" was made popular mainly by W. J. T. Mitchell when talking about the transformations of today's system of visuality caused by technology; it designated, in a broad sense, all these transformations, and in a restricted sense the digital production of images and their system of circulation<sup>2</sup>. It can refer, on the one hand, to a trend in today's photography, illustrated by artists who use both the resources of digital post-production as well as those of analog photography in order to obtain new images, but also by artists who manipulate found, readymade images, inserting them into new assemblages or simply exploring augmented reality, using new visualisation technologies, from drones to military satellites to the more traditional computer software capable of providing information and of producing virtual reality in real time. Finally, the term "post-photographic" is applied as a modifier to those images that are not produced intentionally by an artist handling an analog or digital image recording device, but instead by using the output of other devices that record images automatically – such as surveillance systems – in order to expose fractures, anomalies in the generation of these realities, or expansions of it. For instance, in his hotly debated book *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Robert Shore<sup>3</sup> discusses the case of Clement Valla, *Postcards from Google Earth*, who presents motorways curving at unnatural angles, exposing the manner in which topography based on satellite imaging actually works. He recalls the heated discussions caused in 2011 by the honourable mention won at the World Press awards by Michael Wolf's piece *A Series of Unfortunate Events*, which uses images captured by *Google Street View*. What strikes the commercial system of contemporary art concerning these visual practices understood in the latter sense is the tension between the auctorial claim and the automatism specific to the technological apparatus, belonging to a different mode of production, but also to different forms of subjectivisation.

I believe that things are slightly more complicated when it comes to what we could call "post-photography" – and even in the artistic examples mentioned above what is at stake, apart from auctoriality, is control over images and their effects, which extends not just over their paternity, but particularly over their circulation on the worldwide network. According to Mitchell, in terms of post-photography, apart from its eminently codified aspect if we are to view it as an exclusive product of the digital medium (the result of a sequence of 1-s and 0-s), what is new is above all the context in which the photographic image is now presented – in other words, the digital environment in which it

[1] Juan Fontcuberta, "Por un manifiesto posfotográfico", *La Vanguardia*, 11.05. 2015, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>, accessed on 10.10.2015

[2] William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2001

[3] Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Laurence King, 2014

is inserted, not just the one that is its physical medium<sup>4</sup>. Even in terms of apparatus, "the digital revolution" consist for Mitchell mainly in the fact that it is just a cog in the world wide web mechanism. "We have to think of the digital camera, not just as an extension of the eyes and memory of an individual, but as linked very intimately to a global network of collective perception, memory and imagining via e-mail and postings on the Internet"<sup>5</sup>. This means that the technical operations (cutting/cropping, montage/editing, collage) and the semiotic ones (association through contiguity, metonymy, fracture of meaning, allegory) characteristic to the modern visual culture, are from now on multiplied in a medium of image storage and reproduction that has an increased flexibility. Images are no longer put in relation just to text (as in book illustrations of in press photography) or to sound, but also to other images, both static and dynamic, both artistic and non-artistic. What is thus made more complex is precisely the context that serves for determining the meaning of an image, understood, according to Barthes, as a floating, polysemic signifier, which acquires a precise meaning only when it is presented in a precise context and in relation to a certain narrative or text utterance. In this new image economy, digital storage allows the reconfiguration of memory through the customization of files and images downloaded online, which ultimately leads to the construction of a new form of decentred subjectivity. "A worldwide network of digital images is swiftly, silently constituting itself as the decentered subject's reconfigured eye"<sup>6</sup>.

In agreement with Mitchell, and unlike Shore, I am interested more in the radical transformation of this social context that makes intelligible the otherwise repetitive and stylistically obsolete practice of artistic post-production as post-photography, than in its consequences for the art world in a restricted sense and its possible critical operation. Contrary to Mitchell however, I believe that post-photographic images are neither objects that need to be looked at, nor simple discourses that need to be deciphered: they appear to be, instead, social practices that need to be placed back in the ensemble of their circulation and interaction, both technological and symbolical, and in relation to which it is necessary to adopt an ethics of action rather than a certain aesthetic of contemplation.

#### **Indexicality – a false problem**

First of all, post-photography is not *just* photography 2.0. The term "post-photography" is an unfortunate one if we put it in relation to the simple distinction between the analog and the digital medium – more to the point, if we consider it to be a mere answer to a problem related to the specificity of the photographic medium, as we would most often be tempted to. Not only has such a debate concerning the "post-medium condition" of the contemporary artistic image (which, according to Krauss, exists in a discursive chaos and in simultaneity with a great number of heterogeneous activities)<sup>7</sup> already run its course now that the digital communication medium has been defined as a network, but it is also founded on a few essentialised assumptions concerning the indexical nature of analog photography, based on the double nature of the photographic image as a sign: it is, on the one hand, an index, that is a trace of reality, an effect of cause that is external to the apparatus, and on the other hand an iconic sign, with similarities to the described reality. Thus, analog photography would have both a descriptive and an ostensive function. However, no matter how much we'd like, following in the footsteps of Barthes, to lend the image printed through the contact between light and a sensitive surface the ability to convey the material traces of the past beyond the cultural codes used in order to lend meaning to the elements that appear printed in the frame, no matter how often we say that these traces preserve a special relationship with time as witnesses of an absent presence (of "what was here"<sup>8</sup>), photography has always also been a discursive tool, corresponding to a form of reality manipulation. I am referring here to a basic and at the same time radical meaning of manipulation: that of manufacturing reality through the

[4] *Ibidem*, p. 85

[5] W. J. T. Mitchell, "The Abu Ghraib Archive", in *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, ed. Michael Ann Holly and Marquard Smith, The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, 2008, p. 178

[6] William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, p. 85

[7] Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, 1999, pp. 31-32

[8] Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981.

effects of visual signs, of the power the image has to act on the viewers from a set cultural context, to the production of which the image itself contributes.

On the one hand, John Tagg or Allan Sekula have already described the involvement of analog photography as a visual technology in epistemological discourse that aimed to produce truth and at the same time normalise the individual, in which the identification, quantification, classification and archiving of physiognomy went hand in hand with the modern sanitisation of the Western public space, with the management and control of criminals and with body control<sup>9</sup>. More about this issue later. On the other hand, the distinction between the veracity function of the image captured using analog means and the manipulability inherent to the way the digital image is constructed (out of pixels) omits both the simultaneously repressive and productive apparatus specific to the discourse of analog photography, as well as the pictorial sources of digital constructivism. For instance, Lev Manovich views this distinction as one of the various existing viewing technologies rather than an ontological one, with a long tradition in European visual arts<sup>10</sup>. This is already evident in the manipulations of images built out of fragments during historical avant-garde movements (constructivism, Dadaism and surrealism), especially through montage and collage. These practices, fundamental for the self-establishment of the modern image, have already been categorised, repeatedly and exemplarily, as techniques that, when repeated (and transformed) in the context of a modernity that became more intense in the middle of last century, gave rise to the post-modern culture and to its sensitivity to the recycling of the fragment as a fragment in the absence of a totalising synthesis (even in terms of a particular image), to the re-coding of tradition, to the reconsideration of the originality discourse and to the affirmation of cultural plurality and on the de-centering of the viewer subject<sup>11</sup>. What sets the collage and the montage of the first artistic avant-gardes apart from those of post-modernism, and the latter apart from post-photography (in its current sense) is, generally, the attitude of these three types of fragmentation and relating vis-à-vis the semiotic role of the image. In the first case, the fracture of the sign is asserted, and the rational unity of the aesthetic image is contested; in the second case, the sign becomes an element of discourse, and is redefined as a simulacrum; in the third case, the discourse itself is fractured, and the simulacrum is enhanced – but what is at stake here is the flow of images rather than their discursive interconnection, their circulation speed and the access to the network they build and inhabit. And I shall explain this later on.

#### **Facebook as a post-photographic archive**

Even though it seems to me that the term above is slightly unsuitable, the issue raised by this term is no less significant in cultural terms, and the object it designates no less real. I would go as far as to say that it refers to a type of photography influenced by the digital condition of our social existence. "Post-" cannot therefore mean either stepping out of the sphere that is specific to photography (which cannot be defined in mere opposition to painting or to the dynamic image), or its internal reversal, the return to its purported origins, but instead its unprecedented expansion into contemporary visual culture. More to the point, the issue of post-photography does not concern the nature as much as the circulation of the image in the current mediasphere. Many of the practices that assume the 2.0 stage of photography deal with the transformation of the function of photography. According to Sarvas and Frolich, even though our social relations have changed drastically with the development of technology and of the service industry, photography appears to have remained stuck in a function that is specific to the industrial society: that of creating social connections and communication, of proving cultural and group membership and identity, and of preserving memories<sup>12</sup>. However, all these – if I were to give just one example I'd pick the selfie – are accessible forms of self-memorialisation, as well as of

[9] John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1988; Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, 39, 1986, pp. 3-64

[10] Lev Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography", in Amelunxen H., Iglaht S. and Rötzer F.(eds.), *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, 1996, pp. 57-65

[11] A great part of the activity of the *October* magazine and of the authors associated with it has dealt with these issues. Among others, see Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, 1998 and *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996; Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Faktography", *October* 30, Fall, 1984, pp. 82-119

[12] Risto Sarvas, David M. Frolich, *From Snapshots to Social Media: The Changing Picture of Domestic Photography*, Springer, London, 2011, p. 147

indexing one's personal circulation, of mapping, of authentication and of self-legitimisation and status creation ("I was here", "I met X", "I saw this", "I had this to eat" etc.). At this level they are not yet post-photographic practices. Creating such an archive on Facebook (or Instagram), juxtaposing images on one's "wall" and uploading images found on other sites, sorting and "sharing" them, commenting on the images posted by others and by oneself, loading them with affective content through approval ("liking", and soon disapproval using other options) are already elements of social interaction generated by these photographic images that rely on the use of images as ready-made items, as well as on their appropriation within a community, on the collective operation with images and on the creation of affects (by simply clicking on a button, as well as in other ways).

#### **Cognitive capitalism, accelerationism and image ecology**

Returning for a moment to manipulated photography as contemporary art (without, however, leaving the social field of visual culture with which the former interacts and with which it interlaces), as well as to its potential use in criticism, in a recent text recent, Juan Fontcuberta lists a number of mutations suffered by the artistic image within the post-photographic paradigm. In terms of auctorial agency, he notes that, by using existing images and by entering into their flow, the artist becomes one with the curator, the collector, the professor, the art historian and the theorist. More to the point, this means that the circulation system and the context in which the images are presented and inserted is more important than the contents of the singular image, and that the artists are more concerned with prescribing affects that to produce works of art<sup>13</sup>. Such a redefinition of the visual artist's mission produces transformations in terms of artistic responsibility, which becomes an ecological one: according to Fontcuberta, an ecology of the visual is thus becoming dominant, penalising information saturation and delaying the recycling. Most likely he is thinking here about the broad sense of ecology, that used by Felix Guattari in order to designate the interconnection between thought and the social, cultural and natural environment in which it is exercised, by which it is shaped and which it shapes<sup>14</sup>. According to Guattari, the reaction to this ecosystem can only be a global one, aware of the holistic paradigm in which we operate, producing a genuine cultural revolution through the redefinition of the objectives of production, both material and non-material<sup>15</sup>. In this sense, ecology designates an epistemology of systems based on a non-linear causality. Within such an epistemology, Guattari is interested in particular by the media ecosystem, and suggests that the latter can be re-appropriated by groups that cooperate in order to produce new cognitive configurations and new forms of resource sharing. Indie media is such a possible example, as is wikipedia.

More precisely, in our situation, the proliferation of post-photography in the virtual environment cannot be analysed separately from the excess specific to capitalist productivity, which has moved by now into the realm of virtual communication, which includes, increasingly, an online lifestyle. This allows not only flexibility in the production of subjectivity, but also the shaping of affects through the construction of nodes, intensities, forms of temporary interconnection and symbolic agglutination that encapsulate labour, traverses bodies and "de-materialises" concrete practices for the submission and exploitation of life. Certainly, in such an environment, we can no longer talk about controlling and disciplining the individual in the Foucault-type paradigm specific to the modernity in which authors such as Tagg or Sekula operate; meanwhile, the production of truth no longer has the same importance. However, if we place ourselves in Deleuze's paradigm of the "society of control", in which infinite postponement and constant modulation become fundamental strategies for population management and government, then it makes sense to talk about the function of contemporary photography in the production of desire and affect and therefore in the production of subjectivity,

[13] Juan Fontcuberta, *op. cit.*

[14] Felix Guattari, *The three ecologies*, Continuum, London, 2000

[15] *Ibidem*, p. 28

exercising control over the population in the manner of temporary effects traversing and interlocking bodies and languages, rather than in the manner of individualising practices<sup>16</sup>. Moreover, due to its digital character, the post-photographic image becomes a metaphorical, mobile one, according to the classification made by Jacques Rancière, who categorises images into three large groups: "nude" (indexical) images, which are documentary and forensic, "ostensive" images, recognisable through their iconic character, due to the similarity between the represented image with the denoted objects, and "metaphorical images", which are mobile, able to move across various media environments and to generate thus for themselves, through mobility and recontextualisation, their temporary meanings<sup>17</sup>.

Here I believe we reach a nodal point of post-media and post-photography condition, not so removed from the truth discourse mentioned above, as long as it is coupled back to the discourse of desire: once returned to the logic of the dominant discourse that controls the channels and the frequency of image distribution, the mobility specific to the images that openly admit their simulacrum status (such as advertising images, which enhance the surreal and overplay the oneiric) is permitted and encouraged precisely in order to be able to assert the existence of a category of "nude", documentary images. The "nudity" of the gaze is thus a function assigned to an image within a system, having as correspondent a "flat affect" (deadpan), an indifference that is ostensibly objective, supported in opposition to the category of the "metaphorical" image. It becomes thus crucial to reassert the fact that these three categories are currently just effects, the result of discursive functions, instead of properties inherent to the images. Once an image begins to circulate, it automatically becomes "metaphorical". In such a classification, what becomes again relevant is the use of the visual montage in a critical manner, in the self-reflexive sense of the word – that is the exhibition of the traces left by a fragment image when it traverses the environments and the representation systems through which an image is conveyed to a certain group of viewers and potential users, as well as of the semiotic and material mechanisms through which the image is produced and distributed.

Fontcuberta's text raises thus a crucial issue concerning wide access to visual information, as well as its circulation in the global virtual network. The Spanish author even uses the term "aesthetics of success" in order to detail the stakes and the challenges of such an approach. This term indicates explicitly the democratic character of this reversal of hierarchies between the artistic and the home-made image, as well as the free access not just to resources, but also to their use, in keeping with the collaborative ideals upheld by Guattari; however, "do-it-yourself" does not always mean the policy of free and equal access; instrumentalised by the corporate discourse, it may reflect the strategies of neoliberalism concerning the complete shift of collective responsibility towards the individual<sup>18</sup>. At the same time, Fontcuberta states clearly that the task of contemporary photographers is to "prescribe affects" (or "feelings" if we are to be more accurate in translation, but not with the conceptual language of psychology). In this respect, his text intersects (voluntarily or involuntarily) the theories of Hardt and Negri about "affective labour" – those activities that aim to produce or manipulate affects<sup>19</sup>, and, inevitably, raises the related question about the manner in which the "eye reconfigured by the digital culture" of the current "de-centered subjectivity" is incorporated. In other words, to which conceptual and affective interconnections that traverse our bodies do these images (predominantly found in advertising) correspond, and what effects do they have? In what way does their presence, itself the effect of similar operations of recomposition of images and fragments that circulate freely in visual culture, which generate their existence, correspond, at the same time, to cultural operations that are specific by now not just to the postmodern visual culture, but also to the non-material capitalist production:

[16] Gilles Deleuze, "Postscript to the Societies of Control", *L'Autre Journal*, May, 1990. Accessible online at the address: <http://www.infopeace.org/vy2k/deleuze-societies.cfm>.

[17] Jacques Rancière, *The Future of the Image*, New York, Verso, 2007, p. 28

[18] Renata Salecl, *On Anxiety*, Routledge, London & New York, 2004

[19] Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004, p. 108

transport, delocalization, relocation, enhancement, multiplication, abstraction, control, distribution, connection? And what else do they become in this field of digital culture but *social effects*, once the pretension of indexing a durable reality is removed, and their nature is accepted as being that of an enhanced simulacrum?

It is therefore time to discuss the role of post-photography not just in relation to the static image and its modes of production or semantic articulation, but also in relation to the cultural flow of images, with the dynamics of their reproduction online, more precisely, in the context of political theses concerning accelerationism – counter-utopias in which productive rationality undergoes an implosion<sup>20</sup>. Recently, however, Franco Berardi Bifo noted that the idea according to which, from Deleuze and Guattari on, capitalism will founder under its own weight, is ineffective; capitalism flourishes in hyper-production, and cannot be beaten as long as the accelerated chaotic proliferation endangers the autonomy of subjectivity<sup>21</sup>. In this respect, I believe that the critical function of post-photography as montage is not only to reconfigure the practices of collective remembrance, to re-assert appropriationism as a shared good, aligned to a copyleft-type policy, to defy originality (re-asserting it when necessary, through the auctorial assumption of the resulting images); as an ecological practice, if you wish, it also has the mission of slowing down the repetition that accompanies the flow of knowledge excessively parallel to the flow of capital, and of exposing the way affects are propagated within this mechanism. Returning to the works of Valla and Wolf, with Shore's comments, they reveal the fact that the contemporary, digital visuality is an eminently post-human construction: the result of a number of codes and material processes of transformation that imitate not just reality, *but instead the manner in which the human gaze is accustomed to see*. These works bring to the table the potential uncontrollability of the global digital network (the world wide web), which supports shared knowledge, but also its flexibility and structural ability to adapt, capable of modulating and shaping pre-existing affects rather than producing them from scratch. It is remarkable that, in this new cultural ecology, the post-photographic artist no longer can assume the task of controlling, from an authority position, the flow of images, separating the relevant from the irrelevant, falsehood from truth, value from non-value etc. Maybe the artist's more modest mission is to slow down the accumulation of symbolic and affective capital by homing in on new meanings, and to anchor temporarily the meanings of ensembles that are already on their way towards disaggregation as we speak, in order to be used in a shared manner. We can nevertheless hope that the temporary suspension of the traditional circulation routes of signs (and of the routes of knowledge reproduction) and the reorganisation, through critical montage, of those elements that, traditionally, separate narration from meaning, fracture the sign, disrupts the discourse, can ultimately eschew the capitalist accumulation that Jacques Rancière sees as unavoidable<sup>22</sup>, once irony and decoupage have been internalised by the advertising machine and their disruptive force – annihilated through re-channelling. Therefore, what is missing from a social environment that prospers through the multiplication of cultural difference and its reproduction is a collective contemplation moment, a temporary arrest of the mobility of image, understood however as a form of responsible social action, an "aesthetic of gratuity" understood as a necessary ineffectiveness<sup>23</sup>, which is not the same thing as the individualist hedonism. The above are more effective from a critical point of view than the common demystifying critical practice, aiming to expose the temporary and parochial character of our cultural constructions similar to postmodern cultural practices. At the same time, it is necessary to de-naturalise not only the particular meanings of an image, but instead the very means through which the control mechanisms specific to global capitalism naturalise manners of gaze and reproduce the human perspective on a post-human environment. While post-photography as critical contemporary art has other aims than the mere post-modern post-production (although, according to some voices, we are

[20] Benjamin Noys. *Malign Velocities: Accelerationism and Capitalism*, Zero Books, 2013

[21] Franco Berardi Bifo, "Accelerationism Questioned from the point of View of the Body", *e-flux journal*, vol. 46, no. 6, 2013, available online at the address <http://www.e-flux.com/journal/accelerationism-questioned-from-the-point-of-view-of-the-body/> Accessed on 7.10.2013

[22] Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 28

[23] Steven Shaviro, "Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption", *e-flux journal*, vol. 46, no. 6, 2013, available online la address <http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/> Accessed on 7.10.2013

experiencing nothing else than the intensification of post-modernism<sup>24</sup>), it returns to fracturing the dynamics of the production of truth and of the reproduction of affects in the online media network – plurivocal and interactive, but also fragmented by hyperlinks and meta-tags, by the constant reorganisation of information and at the same time by the delay in the viewer's immediate reaction. If, however, it is used only in order to enhance affective configurations and the existing knowledge, without exposing the fractures of this production mode, if it does not fetter the current production of signs, disaggregating the univocality of shared cultural codes and the body-eye-language mechanism formed by these images, it automatically risks becoming kitsch, in the sense given to the word by the one who has fought most fervently for the "purity of the medium" – Clement Greenberg: a propagandistic image that illustrates the workings of the globalised advertising machine, that is an "apparatus" that prescribes (affective) reactions in a similar manner to that of a programming language written by a handful of employees of a corporation delocalised to some place in the third world and (re)applied to the citizens of the wealthiest states...

[24] Jeffrey Nealon, *Post-Postmodernism, or the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*, Stanford University Press, 2012

# THE HYPERIMAGE

## ALFREDO CRAMEROTTI

**Alfredo Cramerotti** is a writer, curator, publisher and artist, providing strategic and artistic leadership for cultural institutions. He is Director of MOSTYN, the leading publicly funded contemporary art gallery in Wales (UK), Co-Director of AGM Culture, roaming curatorial agency (2003-), and CPS Chamber of Public Secrets, art & media production (2004-), and Editor of *Critical Photography* series, Intellect Books, Bristol, UK & Chicago, USA. He is a Visiting Lecturer in several European universities, including Goldsmiths (University of London), Università Cattolica Milano, Liverpool John Moores University, Oslo National Academy of the Arts, University of Westminster, HEAD University of Art & Design Geneva and DAI Dutch Arts Institute. Since 2012, he is Research Scholar, PhD Cand. at eCPR European Centre for Photography Research, University of South Wales (UK).

*Here are these two young fish swimming alone, and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says, "Morning, boys, how's the water?" And the two young fish swim on for a bit, and then eventually one of them looks over at the other and goes, "What the hell is water?"*

(David Foster Wallace, commencement speech to a graduating class at Kenyon College, Ohio, 2006).

The point of the short story above is that the most obvious and ubiquitous – and important – realities are often the ones that are the hardest to see and talk about. How many pictures have we been included in, triggered or generated today? We are all implicated in photography whether we like it or not, and whether we associate this visual language with a precise function or we use it to shape ourselves both as individuals and communities, trading our existence in images. We refer to images and image-making in order to act socially, politically and culturally.

This text aims to explore the fact that photography is a vocabulary, a language that is neither written nor verbal, but visual and digital. Using the curation of art as a method, and building on my previous body of research on the interaction and mutual influence between artistic and journalistic work (*Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*, Intellect, 2009), I attempt here to grasp how photography has entered its adulthood, and how we can use it to understand and resolve some aspects that typify our visual information age.

### Background

The *hyperimage* is an attempt to make sense of photography in excess, that is, how it transcends its established definition. I use the term hyperimage in relation to the image in a similar way that the term hypertext stands in relation to the text. The term exists already as a technical tool (software) offering the possibility to link visual objects, texts and mixed-media documents through or within an image, resulting in an online/offline visual alphabet and released under an Open Source License (maintained and developed by the Berlin-based company bitGilde IT Solutions UG).<sup>1</sup> Other references exist in academic and curatorial writing, notably the definition of the term "hyperphotograph" by Fred Ritchin. For Ritchin, however, this is more a technical feature than a cultural trope; my definition of hyperimage goes beyond the pure realm of photography.

I have based the text on a number of case studies of theoretical positions and contemporary artistic practices, using my curatorial work as method. Having this first-

[1] Company homepage:  
<http://bitgilde.de/en/>

hand experience on organising knowledge, I came to realise that contemporary photography functions as a macro-genre where there is no longer a separation between the different functions of photography (artistic, personal, scientific, military, etc.); and there is no longer the camera itself, as it is increasingly hybridized with information and communication devices (mobile phones, tablets, glasses, game consoles, 3D scanners). *Prosumers* – users that work on the image, producing content by circulating and re-contextualising what they receive, mainly through the web – become participants of the filtering, curatorial and interpretative process that occurs every day. They partake in the labour of imaging and become a part of the information chain - a segment of the sequence of knowledge, which in turn produces effects on the economical and social field.

#### **The expansion of photography**

If we take the idea of photography as an extensive vocabulary, a visual language that permeates us through the use of digital means of imaging and communicating, as effective as any written or oral language with the advantage of being universal, it is clear that the expansion of photography has happened both as a practice, in terms of production, distribution and accessibility, and as a format itself (from still to moving to functioning as an interactive visual link, for instance). Photography was already pervasive in all major areas of social and cultural life well before the digital age, accompanied by text since its inception. In the book *Aesthetic Journalism*, for instance, I examined at length the powerful interaction between visual trope and textual reference, and the use of such mechanisms in both journalistic and mass media fields and the visual arts. Photography here is discussed not only as a set of activities or practices but as a type of language that travels across borders and idioms, and becomes itself an agent of translation, that is, a way to transfer information and ideas from one context to another (i.e. from industry to art to science to economics to personal to military).

The hyperimage in the digital land is the equivalent of a word in a dictionary, which can be used for shopping lists, novels, financial reports or for joining a gym. Images have always been used for various reasons and assumed multiple meanings according to the context in which they were presented; this is not necessarily a defining feature of photography in the digital age. However, digital images have increasingly become floating signifiers, a commodity exchangeable with items or services. What the hyperimage produces is something close to an expanded photography, a situation in which we don't actually choose to use photography but we are rather immersed in it. I am attempting to map this realm through a curatorial approach, that is, the activity of creating a narrative through other people's work, in the attempt to give sense to this flux by retaining some information and releasing others.

In my work as a curator I try not to impose any existing theory on whatever theme I investigate through an exhibition, but rather I work out a ground theory from the bottom up every time, through the artist's work. This, in turn, shapes the choice of the exhibition and its formats, and of the research further afield. Following this methodology here, I am selecting certain information and placing it in sequence and addressing the subject from different angles. From this position I can assess the impact of the hyperimage in shaping contemporary art making, curating and exhibiting, and our capacity to bring together meaningful narratives from the constant flow of data. The questions therefore concern two complementary aspects of the notions of hyperimage and expanded photography:

How are artists' and cultural producers' inquiries, values and justifications reconfiguring through the hyperimage? How do contemporary artists act as translators for such enquiries from one context to another, rather than representing them in one context?

Conversely, how does an overall "media age" which almost doesn't recognise different visual practices and approaches, inform cultural production including curating, exhibition making and displaying? I am drawing on Fred Ritchin's analysis in his book *After Photography*, and also my work on the mutual expansion of photography and other fields into each other, attempting to map how this photographic moment in the history of image-making, distribution, staging and consumption is changing the curatorial approach to visual cultural production.

By now, the established categories in which photography was once subdivided, practiced, understood and discussed have been reconfigured. What is important about photography itself is that it is growing into adulthood. It's as though our society has freed image making from previously articulated specific applications, blurring the boundaries between genres and functions of image-making, and rendering the photographic image as a free-floating subject on its own, detached from any function or relation specific to its origins.

The current digitality has allowed photographs to have a high degree of remixability – how easy it is to isolate parts of the object and combine them with other objects. When we ask ourselves how images function, we not only look at how images are made, distributed, recycled or found; we also take different contexts i.e. an Instagram collection of photographs of people, historical images of propaganda, commercial photography, cultural artefacts and so on, and bring them in sequence which each other to see how they generate new meaning, and possibly new effects on our lives. The increasingly important element is not what information is delivered but how, and in which context.

#### **Towards a theory of expanded photography**

Analysing the work of theoreticians and artists that have addressed the digital realm in photography and visual culture, both those anticipating the information age (pre-digital thinkers) and those currently living with photography as a usable vocabulary and universal language, I have attempted to provide some anchors which I can revisit, or depart from for other speculations.

In particular, I drew some notions about the networked image and used Fred Ritchin's writing in *After Photography* (W. W. Norton, 2009) as a building block for the theoretical frame of the text. Through my curatorial work for exhibitions, round tables, and lectures, I have then chosen a few artists immersed in the digital but each in a different way, and belonging to different generations active today. A hypothesis to test was if artists and curators have something important to say about how we – broader population at large – navigate the digital realms critically, and understand the material changes in communication and image-making.

#### Case studies: thinkers

Trying to map how the ideas and thoughts of pre-digital thinkers would apply today, and to what deductions, I have taken in consideration below some theoretical positions since the 1960s and carried out a comparative study across content and time.

1. *The Double Headed Monster: After Photography / Ubiquitous Photography*. A comparative reading of two key texts about photography in the digital age have produced interesting insights.

Fred Ritchin's *After Photography*'s basic proposition is that, if the world is mediated differently, then the world is different. The changes in media, especially as pervasive as the digital, require that we live differently with shifting perceptions and expectations

regarding thinking, talking, reading, listening, writing or making visuals. Each medium filters the world according to its own characteristics, resulting in essential ambiguities being lost in the vortex of messages. All one can do is to look frenetically everywhere at once, hoping that being open to multiple perspectives, like a cubist painter, will allow an approximation of the essentials.

On the other hand, Martin Hand's *Ubiquitous Photography* (Politi Press, 2012) is a sociotechnical account on photography. Its starting point is that the digital has modified and made more visual a whole range of social practices. Ubiquitous means that photography is now a set of information technologies that produces, distributes and consumes images in digital form; photography has become radically pervasive across all domains of contemporary society. Some components of photography have morphed and become woven into technological, economic, social, political and cultural forms. Photography is not everywhere in the same way.

I am closer to the ideas that Ritchin proposes in discussing the shift occurring in imaging in the digital age. That if we mediate things in a different way, then those things are different (including ourselves), reflects accurately the fact that as individuals, we are becoming accustomed to "curate" our own persona and knowledge through visual information flows. We put in sequence knowledge from diverse contexts to realise personal and collective narratives, rather than adapt to existing community or individual types. According to my reading, this is evidence that the digital shift is not merely a social and/or technological matter but, profoundly, a cultural and, even, artistic one.

2. *Photography's Status in a Digital World*. A comparative study of *Towards a Philosophy of Photography* by Vilem Flusser (Reaktion Books, 1983), *The Medium is the Message* by Marshall McLuhan and Quentin Fiore (first published in 1967), and *Fotografia e Inconscio Tecnologico [Photography and Technological Unconscious]* by Franco Vaccari (first published in Italian in 1979) allowed me to understand the features of the digital age based on the modernist outlook (i.e. how the future used to look). The three studies were prescient of digitality in terms of subject and dissemination.

McLuhan's speculation on the idea of the "electro-magnetic" and the function of art as an "early warning system", are two key concepts underlying the idea of the hyperimage. An important aspect of McLuhan's writing is that there is no production and distribution fixed framework to adhere to which gives way for the opportunity to control and gate-keep the content generated.

Vaccari and its audience-driven image making theory and practice have proposed to the art system a distribution of knowledge via the so-called "technological unconscious". This implies an active decision not only to engage with the subject as art, but also to give to the audience itself the means and choice of production, distribution and infinite re-contextualisation of the work.

In Flusser's seminal work, information is presented as commodity: his apparatus-theory addresses the way corporatisation of knowledge dictates the formats. From a point of view in which photography is introduced to a second stage of existence, Flusser advocates for an active decision for an individual to single-handedly effect contemporary culture and not only having a position on it through representation.

The comparative study has been informed not only by the books and writings of the three authors, but also by the exhibition I organised of Vaccari's work, and by the events I delivered based on McLuhan's "art as a warning system" and Flusser's approach to cultural individual agency. To contextualise Vaccari's work in this framework is particularly challenging because a) his writings are not translated into English, and b) his body of work

is analysed more under art conceptualism than academic research. It proved relevant for the notion of the hyperimage in light of the "technological unconscious" of the current age i.e. how visual images work and translate into other contexts not necessarily foreseen by the authors.

Two particular aspects of our contemporary age of "visual translation" relates to these studies: the trading-off of personal details in exchange for a personal curated profile using online social networks, and the de-centralisation of content and learning-by-doing attitude of the digital natives, both evidence of the disruptive innovation of the hyperimage in the form of a human culture beyond the notion of fixity. I remand to the "impact" section below for a more detailed view on this aspect.

#### Case studies: artists

In a reverse tendency of the traditional way of making art, many artists now are not using the web or the library to research material for a work; instead, their browsing and researching and aggregating visually via various digital tools is what generates the idea for the work, and what allows, through the constant interaction and feedback from the audience, its realisation. Exploring the concept of hyperimage through a number of artistic practices from 2000 onwards, I advance here a reflection on the digital and its impact on the conception of artwork, rather than on the execution or the production of it.

By means of collecting, selecting and curating, the theme or subject becomes tangible; rationalisation and conceptualisation come after. The narrativisation of the digital material is becoming ever so important; the formation of a digital territory of discussion goes through a process of aggregating, editing and curating.

Artists actively use hyperimages and thus shape the realm of expanded photography, pushing the existing boundaries of the photographic discourse and practice. For instance, the use of social media that increase, exponentially, the visibility of our private space demands at the same time a radical re-evaluation of photography's agency, and of our understanding of visibility. I have conducted a temporary, non-exhaustive mapping of such practices, limited to my curatorial work.

3. Clare Strand, *The Seven Basic Propositions*, 2008. Throughout Strand's photographic career, her projects have been underpinned by the act of research. Strand began collecting vernacular and functional imagery at a young age, and has, over the course of two decades, amassed her own personal (analogue) archive of utilitarian imagery, describing her method as "like wearing a magnetic suit and seeing what it attracts, or rolling in the grass and seeing what you pick up on your jumper." Her work occupies the middle ground between the intention of the work and its realisation.

*The Seven Basic Propositions* uses taglines from a selection of 1950's Kodak magazine adverts, namely: "Because photography authenticates..."; "Because photography is colorful..."; "Because photography is accurate to the last detail..."; "Because photography can be so inexpensive..."; "Because photography lasts..."; "Because photography is fast..."; "Because photography is expressive...". These propositions point to the early excitement about the possibilities for analogue photography as a mass participatory medium. Yet when they are removed from their original context and used to drive Google image searches, the images take on a different meaning by hinting at the incessant proliferation of photography in all areas of our life, mainly through digital means. Even though the original advertising slogans sound unequivocal and definite, *The Seven Basic Propositions* project playfully reveals the limitations of this earlier promise. The project has been programmed to be an autonomous work that can be used by anyone who wants to use it – as long as they have a space, a touch screen and a projector. The projection fires single Google images out at the viewer.

4. Hito Steyerl, *November*, 2004 and *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013. Although a decade apart, Steyerl's preoccupation in both works is about the changes in appearance and meaning to which an image is subjected as it travels in space and time.

*November* talks about Steyerl's friend from her teenage years Andrea Wolf, who left her country Germany to join the Kurdistan Worker's Party (PKK) and ended up being shot and killed in a firefight with the Turkish Police. But the point of the film is to show how Wolf's image, as a martyr of the PKK, has been circulated globally through satellite TV programmes, online slideshow, printed on posters and paraded during street protests. That image is drawn from one "semiotic regime"<sup>2</sup> to the next, in an endless re-contextualisation and repositioning. A hyperimage that passes through various scenarios, none of which can claim ownership or authenticity for it.

In the second work, Steyerl offers an astute and often humorous analysis of the dizzying speed with which images and all kinds of information are reconfigured, altered and dispersed, and then over again, accelerating into infinity or crashing and falling apart. In this video, presented at the 55<sup>th</sup> Venice Biennale in 2013, she implements the methods and means of the digital world to her will, deftly deploying montage, adapting and adopt a plethora of digital images suggesting new ways in which to intervene.

5. Carlo Zanni, *The Fifth Day*, 2009. Since 2000 Carlo Zanni's practice involves the use of live Internet data feedback to create time based social consciousness experiences in the form of games, photos, films and installations. Zanni keeps investigating a new radical approach to art making that is the use of live material gathered from the Internet to shape forms and visual outputs reflecting topical issues of our life. This data can be eBay.com stock market charts like in *eBay Landscape* (2004), or a set of images gathered from daily top stories like in *Average Shoveler* (*Rhizome.org* Commission Winner 2004-05), or even weather forecasts in *Time-In* (2005) or World Development Indicators (WDI) for *The 5th Day* (2009). This use of live data, screening our society, lets the viewer be part of the piece even if he physically doesn't interact with it.

*The Fifth Day* is a sequence of ten pictures showing a taxi ride, edited as a slide show on music by Kazimir Boyle. These photos, taken in Alexandria, Egypt, are ever changing networked stills linked to critical data describing the political and cultural status of Egypt. Here, Egypt works as a metaphor to investigate topical subjects for the so-called Middle East, aiming for a comparison with the audience's birth/living country. Data, retrieved from the Internet and transforming the aesthetics of the photos, can be: the Proportion of seats held by women in national parliament (photo #2), the Corruption Perceptions (CPI) (photo #4), the Literacy rates in adult female and male (ages 15 and above) (photo #7), just to name a few.

6. Erica Scourti, *Life in AdWords*, 2012-13. The question addressed by the work is the following: How do artists respond and attempt to re-define their role in relation to networked structures and institutions that define their representational forms? Scourti kept a written diary for one year, posting daily entries to herself using a Gmail account. Since whatever is written using a Gmail account is data-mined by Google algorithms, she was presented back daily advertising, targeted according to the content of the diary. She then recounted the keywords from adverts back into her webcam, and uploaded daily videos on YouTube and her website.

Here we have an extreme example of "computational photography", in which it is not so much the camera technology that enables the author to compose, take, and share pictures, but rather a networked technology that allows such form of representation. The daily commitment of Scourti over an extended period sustains a network where visibility is not a choice, but a form of testimony; as curator and writer George Vasey put it, "if it

[2] Paul Pieroni, Hito Steyerl in *Art Review*, Summer 2014, pp. 08-102

isn't documented, it never happened."<sup>3</sup> Google algorithms not only mirror, but in time, affect and define the sense of subjectivity of the artist, constantly data-mining its meaning and reducing it to pure data. What the artist is doing here, prosaically, is to insert back into the networked structure her body and image; the representation agency is reinstated through sarcasm and repetition. Her subjectivity and self-representation are constantly in flux and a work in progress. Technology is pushed against its own logic, and the result is revealing of its tropes.

7. Jeff Guess, *Addressability*, 2011. On a large screen suspended in space, an ongoing imaging process is visualized. A sudden burst of energy scrambles the visual coherency of an image, picture elements careening off into the far reaches of a three-dimensional virtual matrix. The pixel – basic unit of programmable colour – is for a brief moment freed from its representational burden, traversing space, becoming pure chromatic value and geometrical coordinates, caught up in a turbulent, expansive moment. Over time, certain points from this bustling jumble slowly drift back, drawn once again toward the centre of the screen. Pixels position themselves in relation to one another, contiguous colours gradually forming small surfaces. Little by little a new image takes shape. Once the last pixel is in place, the operation repeats anew.

For media theorist Friedrich Kittler, the addressability of the pixel provides the conditions of possibility for what he calls the virtualization of optics. Where the physical camera lens once embodied the laws of optics in order to model and extend the human eye, software now takes the place of the camera and all other forms of optical hardware. The two-dimensional Cartesian grid of the pixel acts as an invisible placeholder, an organizing principle intimating neighbour relationships that provide affordances for all manner of filtering, processing and image recognition proper to computer vision and computer graphics, the analysis and synthesis of the technical image. What one sees are the latest photographs of breaking news in real time – the news agencies' transcriptions and transmissions of these events that, as information, forms the background for the work.

The above list of artistic positions is by no means exhaustive. Many other artists' works are worth an extensive look at in relation to the concept of hyperimage and expanded photography. Artists such as Trevor Paglen (e.g. *The Last Pictures*, 2012), Michal Takeo Magruder (e.g. *Fallujah. Iraq. 31/03/2004*, 2004), Thomas Hirschhorn (e.g. *Touching Reality*, 2012), Victoria Binschotok (e.g. *Cluster Series*, 2014) as well as Nikolaus Schletterer, Thomas Ruff, Steve Dietz, George Legrady and Olia Lialina, whose work is as much a comment on their (digital) form as on their content; and the work of a younger generation of artists such as Trisha Baga, Lucas Blalock, Simon Denny, Aleksandra Domanović, Yngve Holen, Keller/Kosmas (AIDS 3D), Oliver Laric, Katja Novitskova, Jon Rafman, Timur Si-Qin, and Kate Steciw who take the social condition afforded by the digital revolution as a primary subject for their work. The scope of such extensive research is beyond the word space of this text, but the possibility to further investigate these other practices is there.

### **The hyperimage as practice**

The explosion of social media has quickly made photography a really central mode (rather than medium). Curators and artists must seek now and explore other forms of visibility and legibility as well, exploiting the fact that visual arts-based projects can assume a longer looking at these phenomena. One common line about photography in the digital age is that it has become lazy; that is, millions of pictures are taken every day but comparatively very few people looking at them.<sup>4</sup> Digital photography as a visual form of

[3] George Vasey, 'Self 2 Selfie' in *Art Monthly*, November 2013, pp. 7-8.

[4] Stuart Jeffries, 'Snap out of it' in *The Guardian*, Saturday 14 December 2013, p. 50-51. In the article, Jeffries quotes photographers Antonio Olmos, Nick Knight, Magda Rakita and Eamonn McCabe.

communication has never been so popular and yet photography is getting swallowed up from other activities that integrate it seamlessly. It even seems that there is such a thing as the "photo-taking impairment effect", elaborated by psychologists to indicate that we are less likely to remember something we take a photograph of than if we look at it with our eyes.<sup>5</sup> It looks like the ubiquitous devices allowing picture-taking are effectively not only disabling us from attending to our lives fully, but they even make us forget what we have what we have taken a photo of.

And yet, visual connection is what we are mainly experiencing regardless of editorial overwhelm, quality of the pictures or a scattergun approach to photography. For the most part, we still have no idea how it works, nevertheless it thrills us because of the connection with other systems of visualisation and administration of life – the "visual translations" mentioned at the start. I have addressed photography in the current form(s) as a double model; first, through its relation to the digital age, as an investigative model for curatorial and artistic practices. Secondly, using these very practices as a research methodology for the concept of hyperimage and the field of expanded photography.

#### Impact: on curatorial practice

What the curator facilitates is the proposition of a thematic subject in a way that retains the integrity of the subject and unpacks it for a general audience. There is a sort of parallel between the work of the visual arts curator and the approach of the viewer as a digital native with her or his own rendition of a visual life. I have drafted three main arguments.

For a start, visual literacy is something powerful within a digital economy; people are navigating their own identities and beings – the social use of photography through online networks is a clear example of this. For the generation of the 1990s, the social capital handed over to multinational providers of online platforms is a trade-off for curating their lives and their interests – often with a professional goal in mind. Trading details about work, interests and friendships (and a good deal of self-publicity) with the possibility of constructing a curated narrative of one's own life through a selection of visual information, is something to be evaluated and in most cases, accepted. Digital natives don't watch; they search for. They save the results in compilations and preference lists to share with friends, contributing to establish what others perceive about them. Art making and curating address how these life narratives come together and what impact they have on society by means of transversal investigation; for instance, the bringing together of, in an art project, videogame aesthetics, participatory initiatives and political activism.

Secondly, through collective input (sharing from an individual and pooling from a multiplicity), the digitalisation of photography and of imaging in many cases decentralises the subject of the story; now, constant feedback and further distribution provide a sort of textuality through which the subject becomes fixed in the collective consciousness – no longer presented by a mainstream narrative. It de-centralises the position of the artist as well as the producer too. There are more strategies to deal with the subject matter, and its value is shifting into new forms of communication. The curatorial approach becomes less a matter of selection than that of meaningful aggregation. It's as if the cultural producer is able to make sense, and claim some sort of ownership not of the content but of the space between the individual and the social.

Thirdly, a more social aspect about the digital realm is that producers (curators and artists alike) think strongly that one of the values of embracing the digital is the learning-by-doing attitude. This, in turn, fosters research and innovation, since in the digital culture the gatekeeper is no longer the institution that holds the know-how but one's own access

[5] Study by Linda Henkel of Fairfield University, Connecticut, USA.

to the peer network and the willingness to experiment. It is also relevant to the idea of inclusion, to change how we see expertise and how we define the value of a work in terms of history and subject relevance. Photography is an apt terrain to test the shift in attitude; from mastering the medium to actually using it as visual vocabulary, a tool to compose messages that deliver content and meaning; now starting from a pattern-recognition approach which then generates an idea, a specific project or narrative, rather than starting with the idea and then doing the research.

#### Impact: on artistic practice

There are many aspects of expanded photography impacting artists' work in the digital age that really transform not only the artistic agency and the way things are done, but also the conception of the work itself. I have articulated this in a few points below.

Artists are not immune to the use of commercial web platforms in order to realise and distribute their work. At some point, there is the need to stick with the surface of the digital and less with its core possibilities, in order to keep the flow and actually produce work rather than spending time trying to keep updated with the operating system. Productive working time has to be assessed on an ongoing basis, and that implies letting go a part of the artistic agency in order to be more productive. Artists use their peers' networks (other artists, galleries, curators, educators, producers, collectors) to gain specialised knowledge such as coding and 3D rendering, just to name a couple, and advance their work without necessarily having to master the basics.

The hyperimage is also one of the striking examples of disruptive innovation. Unlike sciences that have always worked with the features of the digital embedded in the mechanisms (the research setting, the team approach, the peer-review principle; things at the basis of the algorithms governing search engines), in the arts this is almost missing; it is difficult, if not impossible, to measure the value of the process. The dynamic of sharing is extrinsic to the very idea of it. The unit – the artistic outcome – is still the focus and the measurable thing. In fact, just because artistic and curatorial practices have started to shift to now include participatory projects and useful outcomes, i.e. artistic projects in the forms of urban gardening, bicycle fixing and recycling, or collective dance classes, doesn't mean that artistic structures have. These structures of making, sharing and presenting, ultimately shape human culture and take time to change. It is important to try to identify the approaches that fill in these gaps and somehow transform the settings through implicit feedback mechanism and likes.

If we contextualise the hyperimage in terms of cultural forms such as music, dance, oral history or cooking throughout the centuries and millennia, we can see that, with the digital era, there is no real shift of paradigm. There is no break in human culture about this provisionality of cultural products because we are at the tail end of a short blip in human history that has put a lot of emphasis on the idea of fixity. The work of art in terms of analogue, itemised product (the printed photograph, the celluloid film, the vinyl record, the printed book) has eschewed the provisionality that was mainstream before that. After the Enlightenment and the Industrial Revolution, the anxiety of the "definitive work of art" is continuously decreasing with and through the digital; we are re-aligning with what happened before. Helped by experiences such as the hyperimage, we are coming to terms with the implications of the continuity of the longer sense of human art history and culture.

The status of photography is then less about producing a certain outcome and having a certain position in culture, and more about setting the scene and embodying the

development. It is about enabling a certain mutuality. It is as if photography in the digital age is less about the work and more about the making of the work. The resulting outcome ultimately may not be photographic at all but rather implicitly photographic.

#### **Bibliography:**

- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill & Wang, 1982
- Barthes, Roland, 'The Photographic Message' in Barthes, R., *Music Image Text: Selected Essays*, New York: Hill & Wang, 1977
- Berners-Lee, Tim with Fischetti, Mark, *Weaving the Web: The Past, Present and Future of the World Wide Web by its Inventor*, Textere, 2000
- Boot, Chris and Meiselas, Susan, 'Documentary, Expanded. Speaking the Language of Photography' in *Aperture* 214, Spring 2014
- Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, MacMillan Press, 1982
- Burgin, Victor, *The Remembered Film: Essays on Film*, Reaktion Books, 2004
- Carrillo Canan, Alberto JL, 'McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind' in *Flusser Studies* online platform. <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Chuang, Joshua; Fay, Brendan; Miller, Sarah [eds.], 'Open Space' commentary blog of San Francisco Museum of Modern Art's symposium *Is Photography Over?*, 22-23 April 2010, Phyllis Wattis Theater, San Francisco [http://www.sfmoma.org/about/research\\_projects/research\\_projects\\_photography\\_over\\_and\\_http://openspace.sfmoma.org/tag/is-photography-over/](http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over_and_http://openspace.sfmoma.org/tag/is-photography-over/). Accessed 17 August 2015.
- Cook, Sarah and Graham, Beryl. *Rethinking Curating: Art After New Media*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2010. <http://www.mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?type=2&tid=12071>
- Cotton, Charlotte, *Photography in Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2009
- Cramerotti, Alfredo. *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*. Bristol and Chicago: Intellect, 2009.
- Flusser, Vilem, 'Photo-Production', 'Photo-Translation', 'Photo-Reception' in *Flusser Studies* online platform <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Flusser, Vilem. *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, 1983
- Frosh, P., *The Image Factory*, Oxford: Berg, 2003
- Fuller, Matthew, 'The Camera That Ate Itself' in *Flusser Studies* online platform. <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Hand, Martin. *Ubiquitous Photography*, Cambridge: Politi Press, 2012
- Latour, Bruno, 'Beware: Your Imagination Leaves Digital Traces' in *The Times Higher Education Supplement*, 6 April 2007
- Link Center for the Arts of the Information Age <http://www.linkartcenter.eu>
- Lister, Martin, 'Sack in the Sand' in *Convergence*, 13(3): 251-74, 2007
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2001
- Manovich, Lev, *Software Takes Command*, released under CC licence, 2008
- McLuhan, Marshall and Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, 1967
- Mitchell, J William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1992
- Mulder, Arjen, *From Image to Interaction*, V2\_Publishing and NAI, 2010
- Murray, Susan, 'Digital Images, Photo Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics' in *Journal of Visual Culture*, 7(2): 147-63, 2008
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
- Ritchin, Fred. *After Photography*, W W Norton, 2009
- Rhizome online platform <http://www.rhizome.org>
- Robins, Kevin, 'Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures' in P. Wombell (ed.), *Photo Video*, London: Rivers Oram Press, 1991. Republished as *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, Taylor & Francis, 1996
- Rubenstein, D. and Sluis, K., 'A Life More Photographic' in *Photographies*, 1(1): 9-28, 2008

- Shinkle Eugenie, 'Technological Sublime' in *Tate Etc* online paper
- Shove, E., Watson, M., Hand, M. and Ingram, J., *The Design of Everyday Life*, Oxford: Berg, 2007
- Silverstone, R., *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Politi Press, 2007
- Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Books, London, 1977
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador, 2003.
- Steyerl, Hito, 'A Thing Like You and Me' in *E-flux Journal*, April 2010. Webpage accessed 06 July 2014.
- Steyerl, Hito, 'Documentary Uncertainty' in *A Prior Magazine* Issue #15, June 2007. Wepage accessed 14 August 2014.
- Steyerl, Hito. *In Defense of the Poor Image* <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>
- Still Searching, online blog and discussion platform by Museum Winterthur <http://blog.fotomuseum.ch>
- Tagg, John, *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*, London: MacMillan, 1993
- Thrift, N., *Knowing Capitalism*, London: Sage, 2005
- Thompson, J., 'The New Visibility' in *Theory, Culture and Society*, 22(6): 31-51, 2005
- Vaccari, Franco and Valtorta, Roberta (ed.) *Fotografia e Inconscio Tecnologico*, Torino: Einaudi, 2011
- What's Next, online blog and discussion platform by FOAM Fotomuseum Amsterdam. <http://www.foam.org/whatsnext>

#### **Works cited:**

- Binschtok, Victoria, *Cluster Series*, 2014, URL Documentation <http://viktoriabinschtok.wordpress.com/work-3/cluster-series/>
- Guess, Jeff, *Addressability*, 2011, URL Documentation <http://www.guess.fr/en/works/addressability>
- Hirshorn, Thomas, *Touching Reality*, in Bishop, Claire, response to commentary by Lauren Cornell about her article 'Digital Divide' published on *Artforum*, September 2012, pp. 434-441. Response published in *Artforum*, January 2013, p. 38
- Paglen, Trevor, *The Last Pictures* <http://photomediationsmachine.net/2013/12/10/the-last-pictures/>. Accessed 20 August 2015.
- Scouti, Erica, *Life in AdWords* in Vasey, George, 'Self 2 Selfie', published in *Art Monthly*, November 2013, pp. 5-8
- Steyerl, Hito, *November*, 2004 in Altman, Anna, 'Hito Steyerl', published in *Frieze Magazine* RSS. *Frieze Magazine*, Nov-Dec 2009. Accessed webpage 06 June 2014; Lafuente, Pablo, 'For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea', published in *Afterall Journal*, Autumn 2008. Accessed webpage 06 June 2014.
- Steyerl, Hito, *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013 in Thatcher, Jennifer, 'No Solution', published in *Art Monthly*, April 2014, pp.1-4
- Strand, Clare, *The Seven Basic Propositions* (web-based work) on Photo Mediations Machine online platform <http://photomediationsmachine.net/2013/06/11/clare-strand-the-seven-basic-propositions/> and <http://interact.com.pt/laboratorio/seven-propositions/>. Both accessed 20 August 2015.
- Takeo Magruder, Michael, *Fallujah. Iraq. 31/03/2004*, 2004. Commissioned by: Norwich Gallery, UK for *EAST International 2005* curated by Gustav Metzger. Documentation URL [www.takeo.org/nspace/ns011](http://www.takeo.org/nspace/ns011). Accessed 20 September 2014.
- Zanni, Carlo, *The Fifth Day* Documentation URL <http://zanni.org/wp/index.php/portfolio/5thday/> Work direct link [the5fifthday.com](http://the5fifthday.com)

# 29 SEPTEMBER 2015, OR THE MILLIONS OF PHOTOGRAPHS I'LL NEVER GET TO SEE

## CORINA ILEA

**Corina Ilea** is Associate Curator for *Le Mois de la Photo à Montréal*, International Biennial of the Contemporary Image. The 14<sup>th</sup> edition, *The Post-Photographic Condition*, took place in September 2015, with Joan Fontcuberta as guest curator. Corina Ilea was part of the scientific board of the international conference *À partir d'aujourd'hui... Reconsidering Postphotography*, that included presentations of Quentin Bajac, Vanessa Schwartz and Joanna Sassoon. Corina Ilea was Faculty Member at Concordia University, where she was teaching courses in Art History (photography, video art and contemporary installation). She has a PhD Diploma in Art History from Interuniversity Doctoral Program, Concordia University, Montréal and she held conferences in Canada, Europe and USA (Leeds, Boston, Montréal, Guelph, Kingston) on contemporary photography practices, especially from Eastern Europe.

Facebook, Flickr, Snapchat, Pinterest, Instagram, Twitter, Youtube, Vimeo.

### Facebook<sup>1</sup> (July 2015)

- 968 million active users each day
- 1.49 billion active users each month
- On 24 August 2015, over one billion users accessed Facebook on a single day
- approximately 3 billion video views per day

### Flickr<sup>2</sup> (June 2015)

- 112 million users
- 63 countries using this platform
- 1 million photographs posted each day
- 10 billion photographs circulating via Flickr
- 2 million active groups

In June 2015, Facebook created a "rainbow" profile, replying visually to the decision of the United States Supreme Court to legalize same-sex marriages. In the first hours since the colour filter was released, over one million users applied it over their existing profile picture. A similar thing happened in 2013, when over three million Facebook users changed their profile picture, replacing it with the logo of a campaign for human rights. As "innocent" as such gestures may appear to be in terms of active engagement in the social environment, they involve at the same time the activation of collateral processes related to the marketing and surveillance statistics that aim to monitor the activity of social networks users, determined by the massive presence of the image, in both static and moving form. What are the factors that influence the choice of such profile pictures, what are the characteristics of group manifestations, how can they be manipulated and, finally, what is the relation between reality and the impressive number of images circulating in cyberspace?

The humanitarian crisis of Syrian refugees, a dramatic situation that has lasted for many years now, took on a significant scopic aspect in September 2015, when the image of a three year old Syrian boy – Aylan Kurdi – lying drowned on a beach near Bodrum after the attempt to cross the Mediterranean to Greece, was published both in print media and online. The hashtag #KiyiyaVuranInsanlik ("humanity washed ashore") accompanied the distribution of the image on Twitter and Facebook, spreading across the virtual world. An image became thus the iconic symbol of a humanitarian crisis that, according to the United Nations, only in 2014 had involved over 13.9 million refugees.<sup>3</sup> The statistics in this

[1] <http://www.socialmedianewz.com/facebook-shares-stats-about-its-video-growth>. Accessed 25 September 2015.

[2] <http://expandedramblings.com/index.php/flickr-stats>. Accessed 25 September 2015.

[3] <http://news.nationalgeographic.com/2015/09/150903-drowned-syrian-boy-photo-child-war-pictures-world>. Accessed 29 September 2015.

case, if invoked at all, appear obscene: the picture had been distributed abundantly, raising at the same time questions concerning the way it was used in the public space; is it truly ethical to show such violent images, is photography able to produce change at social level? Warning signs accompanied the distribution of this photograph, as a means of distancing from the violence it involved: "warning, graphic images!". What is left, however, is the unavoidability of the death that occurred, one of the thousands that occur in similar circumstances, of the thousands that do not have the same iconic meaning even though they are recorded by photographic or video cameras. The major change in this case was the global visual "contamination" / "viral" mechanism that social networks involve, which made possible the almost instantaneous transmission of the image, beyond biopolitical borders. The contemporary process of refugee de-territorialisation does not involve just their displacement from one country to another, but also a form of inner exile, a loss of the sentiment of belonging, or a "dispossession" in the words of Judith Butler<sup>4</sup>, in fact a first step towards de-territorialisation. An equivalent form of non-belonging, of exile, is also manifested in the area of virtually distributed images, which migrate into a semantic exile.

In this context, what is the significance of the statistics above, mentioning millions of users, billions of images circulating within social networks or on online platforms, being produced everyday in quantities that are hard to measure, by using smartphones, the "cascades of images"<sup>5</sup> as Suzanne Paquet calls them? What are the dilemmas that such a massification of visual information raises in terms of visual information assimilation capacity and, ultimately, in cognitive terms? To what extent does reality lose its suggestion capability in the abundant process of recording, documentation and creation that photography makes possible?

As far as the image and the information transmission channels are concerned, abundance and ubiquity occupy a privileged space. We ask ourselves then: what are the consequences faced by art in relation to the excess, lack of hierarchy and hyper-visibility in recording and determining reality in a dystopian "transparency" based on the principles of global access?

The term "post-photography" has been in use since the early 1990s<sup>6</sup>, determining the emergence of a new set of criteria for image production and mobility, based on the notion of information. With a progressive evolution until 2008, this transformation underwent a radical mutation in recent years, and the fluidity and instantaneity of image dissemination played a fundamental role in it. In 2015 we are in the middle of a full-blown digital revolution, generated by the use of social platforms and of smartphones equipped with digital cameras, as a medium that determines the framework of a new mode for the legitimisation of reality, of the paradigm of almost instantaneous global communication and of a new type of social-visual contract that involves the transgression of private space, grafted onto the hybrid domain of the public space: a "universal voyeurism"<sup>7</sup>. According to André Gunthert, we can speak about the "conversational image"<sup>8</sup> or about the "connected photography" that operates a fundamental mutation at visual level: "the visibility lent by social networks accelerates the distribution (of images) and gives rise to forms of self-production. The appropriation of the visual language causes the reinvention of the everyday"<sup>9</sup>. Thus, vernacular, amateur photography takes on a different meaning: whereas in the past it belonged to a space that was almost exclusively private and intimate, accessed in reclusion, through personal narratives, in which photography recorded a space, a time and characters that were exemplary in terms of personal subjective affective memory, social platforms cause the transformation of the notion of personal archive. The images no longer refer to decisive moments, but instead to the

[4] Judith Butler and Athena Athanasiou. *Dispossession. The Performative in the Political* (Cambridge, UK: Polity Press, 2013).

[5] Suzanne Paquet. « Trafics numériques: le web en cascades d'images (photographiques) », in Joan Fontcuberta (ed). *La condition post-photographique*. Le Mois de la photo à Montréal, (Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015).

[6] Fred Ritchin. *In our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, (New York: Aperture, 1990).

[7] Joan Fontcuberta (ed). *La condition post-photographique*. Le Mois de la photo à Montréal, (Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015).

[8] André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, 31/ Printemps 2014 [En ligne], URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. Accessed 02 September 2015:  
« La visibilité conférée par les réseaux sociaux accélère leur diffusion et donne naissance à des normes autoproduites. L'appropriation du langage visuel fait assister à une réinvention du quotidien ».

[9] Idem.

mundane, to the insignificant; instead of being a manifestation of reality represented visually in order to reactivate memory, photography takes on a new life, which escapes the control and hegemony of the subjective. It is thrown into a virtual world, in which the boundary between the private and the public is potentially sidestepped through the very act of posting online. In Rosi Braidotti's words, a "nomadic paradigm"<sup>10</sup> is thus activated, being generated by the mobility of thought, of communities and of images in the contemporary global structure, which causes the emergence of interstitial, liminal spaces, transgressing the traditional representation function of photography. A presumptive global audience is in expectation at the very moment the image is produced, it exists as a potential witness, either in the present of the instantaneity of image distribution via online platforms, or in their potential viewing at a later time, in a different space, in a different geopolitical context. Participative interaction is circumscribed to the post-photographic act, which challenges the idea of stability, be it in space, time or meaning. New collaboration paradigms are thus created, giving rise to global, public determinants of visibility.

The extended connectivity of communication networks, together with the use of social platforms, cause an accelerated proliferation of images. This visual abundance challenges once more the understanding of the migration aesthetic; however, at fundamental level, it questions the very status of photography. Instead of a medium that articulates temporality at "that-has-been" level (Roland Barthes), it becomes a symptom of "what is happening"<sup>11</sup> (Mette Sandbye), "a medium of exchange, as well as a medium of documentation"<sup>12</sup> (Geoffrey Batchen). Artists use the enormous reservoir of images present in the public virtual space, in which the notion of "author" is blurred, appropriating it together with the vernacular aesthetic: "all existing photographs online are orphaned, ready to be reused."<sup>13</sup> (Charlotte Cotton). Joachim Schmid uses and recontextualizes this type of "orphaned" images existing in the online space in digital archives – virtual meta-albums – that are difficult to quantify; he catalogues them based on random criteria, structuring photographic installations that take the shape of dozens of books, arranged alphabetically according to topics such as "aeroplane", "sex", "legs" etc. Contradictory interpretation paths are thus established, and vernacular, amateur photographs, found in impressive quantities on the internet, are reused for artistic purposes, to the same extent to which the artistic gesture is subsequently re-appropriated by the virtual vernacular. Images of his photographic installations are redistributed, sometimes without the mention of an author. According to Suzanne Paquet, we are dealing with a form of "reciprocity" that escapes control, while the internet configures a type of image that "doubles, reflects, reproduces and produces the world."<sup>14</sup>

A new encyclopaedic atlas is born and, although it activates a presumably infinite visual knowledge, it does not claim to offer access to exhaustive knowledge, walking the opposite path, from informative dematerialization – as it exists in the virtual space – to the printed form, that of a book. A radical manifestation of the encyclopaedic knowledge paradigm is the artistic project Library of the Printed Web<sup>15</sup>, which uses images present online in order to re-map them in a printed version, investigating the relation between the fluidity of the virtual image and the selection algorithms used by automated search engines, thus reconfiguring the notions of author, creativity, originality, and ultimately questioning the certainty of the notion of artisticity. What are the criteria of artistic creation given that an automated search engine such as Google Image Search or Reverse Image Search generate the artistic content? Paul Soulellis, Michael Wolf, Joachim Schmid, Andreas Schmidt or Penelope Umbrico, artists that belong to this group, push the limits of the notion of "cultural auctoriality" (Virginia Rutledge, 2013) applied at the level of the world wide web's vast archive, which belongs thus to fluid rules and interactions,

[10] Rosi Braidotti. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. (New York: Columbia University Press, 2011).

[11] Mette Sandbye. "It Has Not Been – It Is. The Sinaesthetic Transformation of Photography." *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol 4, 2012.

[12] Geoffrey Batchen. "Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange." *Aperture*, No. 210 (Spring 2013): 46-50.

[13] Charlotte Cotton. "Nine Years, A Million Conceptual Miles." *Aperture*, No. 210 (Spring 2013): 34-40.

[14] Suzanne Paquet, « Trafics numériques », p. 154.

[15] <http://libraryoftheprintedweb.tumblr.com>

negotiating transversally its interferences into the world of art and into that of visual culture.

The reinterpretation of cultural landmarks and of the history of photography from a digital angle forms the basis of a recent project coming from artist Penelope Umbrico, *Range* (2014). The photographic history of landscape is recontextualized in the shape of an author book in which the pages are structured according to the loop paradigm, apparently without a beginning or an end. Iconic photographs having the landscape as the main theme – more specifically the representation of mountains – are re-photographed using a smartphone, then processed using applications such as Afterlight, Plastic Bullet Camera and Pixlr-o-matic, the result relying on the Instagram effect and on low-res photography. Analogic and digital photography undergo an ironical reinterpretation in which glitches, errors, imperfections, viewed as a symptom of the mobility of the post-photography paradigm, are superimposed on the stability that the mountain landscape aims to convey. Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams or Edward Weston become landmarks in a circuit that loses its origins, in which the notion of "author" is blurred, images fall into anonymity, being subject to the process of erosion inherent to the repeated re-photographing specific to the virtual culture, which ignores quality. The contextualisation and the reassignment of meaning establish a nomadic ecology of the image, in a constant flux, in which image distribution and circulation prevail over contents.

Whereas virtual vernacular images bring back into question the auctorial concept, their counterpart in the "official" institutional space generates a ubiquitous culture of observation. Mapping, surveillance cameras, monitoring systems, imagery of the Google Satellite type, virtual maps, Google Street View, CCTV, GPS location, sensors and virtual databases reconfigure contemporary society. While these mechanisms operate as an index for locating subjects and territories, they also point towards an extended "social localisation" that does not concern just a few individuals or certain spatial coordinates, but instead the "subject-to-be", a nomadic one (Rosi Braidoti), which configures a fluctuating social and visual territory. The coordinates of closure are picked up by modulating determinants, which in their turn generate an exhaustive force of control, based on data surveillance. Trevor Paglen's photographs point to such a surveillance paradigm, demystifying the operational architecture of the contemporary systems that feature in the surveillance society, in which the boundary between the collective and the individual has been replaced by generative codes and information that affect the manner in which social relationships are continuously reconfigured. His photographic series *Limit Telephotography* (2007-2012) uses a telescopic lens in order to photograph government sites and secret military locations, investigating the confluence between the aesthetic, the visual and the political through the visual representations of surveillance structures, institutions and technologies. In *Untitled Drones* (2010), the artist uses drones and secret surveillance satellites. He maps thus an "experimental geography" in which the production of space migrates towards the visual data configuring new geopolitical territories. Similarly, in the photography series *Dutch Landscapes* (2011), Mishka Henner (UK) uses images generated by Google Earth, focussing on the aerial representations of Dutch governmental sites, which have been pixelated for security reasons. In this context, information accessibility is censored through the distortion of image, which, despite the camouflage intention, leaves visible traces – colour abstractions reminiscent of the tradition of Dutch landscape painting – in the virtual landscape. The boundaries of visual mapping are thus in a permanent mutation, transforming not just the manner in which images are produced, perceived or viewed, but also the way in which biopolitics is configured.

The visual representations of surveillance mechanisms are subject to the rules of mobility. Meaning migrates contextually, depending on the text and image vicinities in which the image is located, generating new participative paths and creating new global spaces for the visual. In this context, the visual representation of conflicts undergoes a radical recontextualisation, featuring interpretation paradigms that are potentially infinite, based on what processes are used for the selection of images from the vast virtual or traditional visual archives. The project *Divine Violence* (2013) and its equivalent, the author book *Holy Bible* (2013), by artists Adam Broomberg and Oliver Chanarin – inspired by Bertolt Brecht's Bible, which carried on its cover a photograph showing a race car – investigates the relationship and the disjunction between image, text and the photographic representation of conflict. The artists superimpose images taken from the *Archive of Modern Conflict* onto the pages of the Bible, the text of which is fragmented into passages underlined in red. *Archive of Modern Conflict* is an eclectic collection containing over four million images related to the conflicts that have taken place in modern and contemporary society, the way they have been reflected in print or online. In the absence of traditional cataloguing, the material is categorised based on analogies, similarities, discontinuities and gaps of meaning. Broomberg and Chanarin start from a reinterpretation of the Bible from a visual angle, starting from the shared precept of catastrophe, as developed by the philosopher Adi Ophir, who identifies divine manifestations as being determined by disaster and violence. This controversial interpretation is backed up in their project by a selection of visual material that challenges the manner and the criteria according to which conflicts have been represented in the media, as well as the reaction capability or, conversely, the amnesia that occurs due to excessive exposure to such photographs; one can find here photographs associated in the collective mind – through the mediation of the media channels – with the notion of conflict, showing in graphic, explicit detail the consequences of wars, deportations and genocide: photographs in which limbs are dislocated, blood is flowing, wounds are visible, skulls are split open, rigor mortis is installed in decomposing bodies, mass graves in which bodies are dumped or funeral processions; images of power: soldiers in uniform, but also officers that train groups of students, or demonstrations in which civilians are assaulted. But conflicts take place on multiple planes and often what is made visible is dictated by considerations related to the shock factor. How does the suffering (of others) come to be represented<sup>16</sup>, who dictates which pictures are to be published, what is the photographic and civic contract that is established in the process of interpreting reality through the selection of images? Ideology is closely tied to the visual representation of conflicts, and image is far from innocent. Trite, mundane representations keep cropping up. Broomberg and Chanarin introduce a radical virus in the iconic field of vision. This is a destabilisation of the collective, intergenerational memory that they force to reconfigure itself, to question its own structure. What is the connection between conflict and a clown, a suburban home with a lawn, a woman smiling, a 1970's television set, a camera, some men swimming in a lake, a wedding, a museum exhibition, an audience hall, or erotic images? The narrative being built through the juxtaposition of images traditionally associated to conflict to those belonging to the everyday space is profoundly subjective, determined by gaps, uncertainty, confusion and ultimately by a lack of coherence. Traumatic memory is manifested outside the occurring event, through the postponement of meaning, through repetition, through details that burst into the mundane or that occur unexpectedly. Photography follows the same path: it abounds, it repeats itself, it returns to dominant themes, with variations, it veers off course, it juxtaposes humour and tragedy. However it eventually succumbs to a random order, in which the chaos, uncertainty and ubiquity of the images invading the scopic field are predominant. An abundance that involves the promise of transparency, of knowledge, but which instead sends warning signals related to the stepping outside the comprehensible. The version proposed by Broomberg and

[16] Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).

Chanarin is just one of the multiple possible narratives and visual representations, revealing the structural skeleton that determines the meta-narrative: one of the possible truths, one of the possible visual analogies, one of the possible selections of photographs from the almost inexhaustible repertory of conflict representation, the way it is configured in today's society, in which images do not represent "reality", but instead produce it, in which the virtual space self-generates in visual terms. To the same extent to which post-photography offers the promise of presumably unlimited knowledge and transparency, it is circumscribed to the oblivion process. Huge amounts of images are captured, only to fall instantly into forgetfulness, never to be seen again, or only to be seen in furtive moments, their place taken by newer images that arrive in quick sequence. Artists pick up these orphaned images and place them back in circulation in the abundance and excess that characterize post-photography. At the moment this article was being written, 29 September 2015, millions of new images continued to be produced and to invade the virtual space. How many of them will go as far as to occupy a place in cultural memory?

## DIVINE VIOLENCE / HOLY BIBLE

### ADAM BLOOMBERG & OLIVER CHANARIN

**Adam Broomberg** (born 1970, Johannesburg, South Africa) and **Oliver Chanarin** (born 1971, London, UK) are artists living and working in London. Together they have had numerous solo exhibitions including Lisson Gallery, London, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (2015); Jumex Foundation, Mexico City (2014); FotoMuseum, Antwerp (2014); Mostyn, Llandudno, UK (2014); Townhouse, Cairo (2010); Musée de l'Elysée, Lausanne (2009) and the Stedelijk Museum, Amsterdam (2006). Their participation in international group shows includes the British Art Show 8 (2015-2017), *Conflict, Time, Photography* at Tate Modern, London and Museum Folkwang, Essen (2015); Shanghai Biennale (2014); Museum of Modern Art, New York (2014); Tate Britain (2014), Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha (2013); Gwangju Biennale (2012) and the KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2011). Their work is held in major public and private collections including Tate, MoMA, Stedelijk, the V&A, the International Center of Photography, Musée de l'Élysée, the Art Gallery of Ontario, and the Cleveland Museum of Art. Major awards include the ICP Infinity Award (2014) for *Holy Bible*, and the Deutsche Börse Photography Prize (2013) for *War Primer 2*.

\* A description of the project can be found at page 31, in the text signed by Corina Illea.

Works from the photographic installation *Divine Violence* (the equivalent of the book *Holy Bible*), displayed at Le Mois de la Photo à Montréal, 2015.  
Lucrări din instalația fotografică *Divine Violence* (echivalentul cărții *Holy Bible*) expuse la Le Mois de la Photo à Montréal, 2015.



*Divine Violence*, 2013

8 works

01.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Samuel*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
167.2 x 112.1 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

02.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Chronicles 1 & 2*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
167.2 x 112.1 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

03.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Song of Songs*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
56.7 x 45.7 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

04.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Matthew*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
123 x 78.9 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

05.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Revelations*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
78.8 x 78.9 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

06.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*And it came to pass – Genesis 14:1*, *Holy Bible*, 2013  
Published by MACK / Archive of Modern Conflict, London, 2013  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

07.

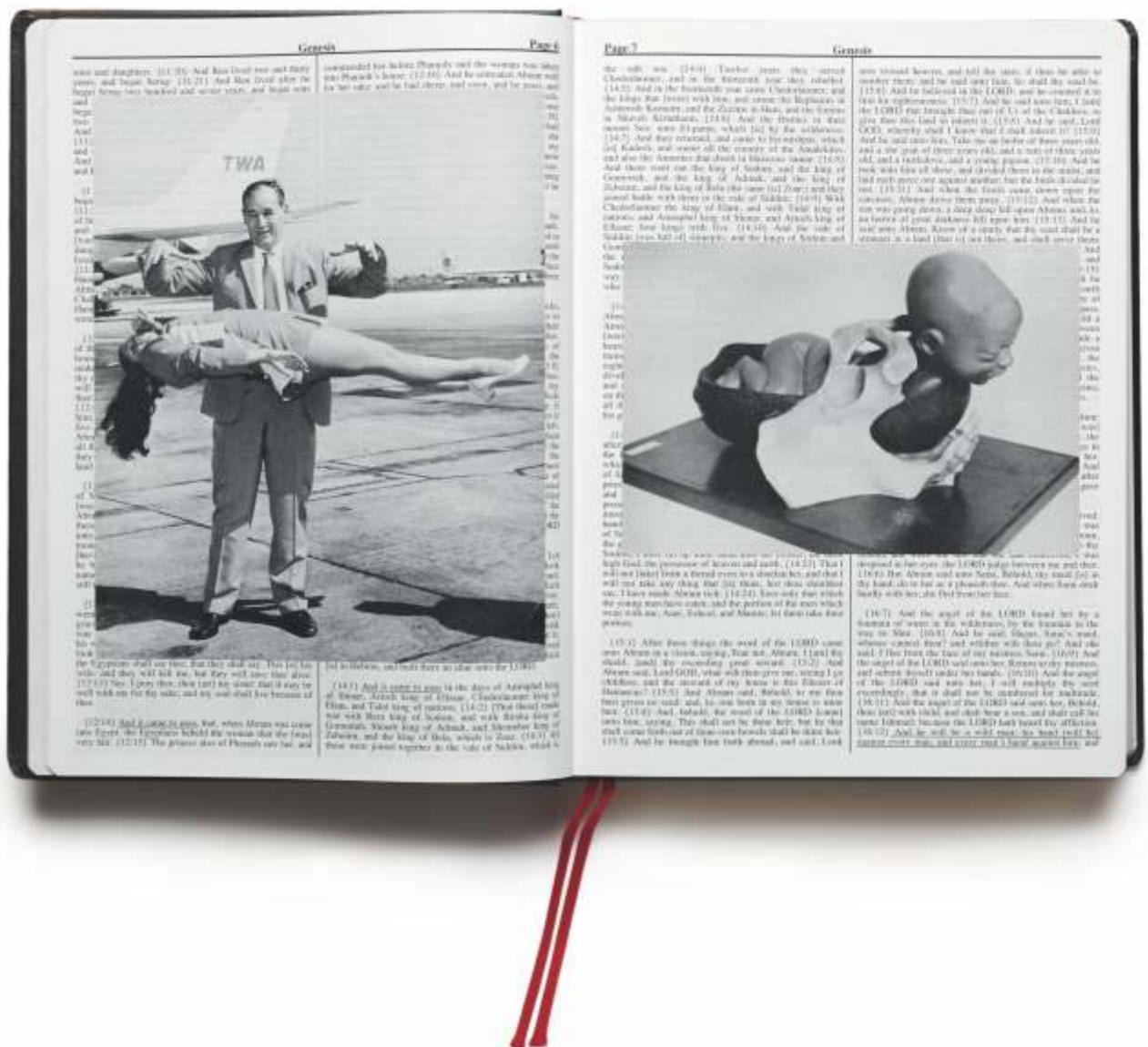
Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Genesis*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
144.7 x 112.3 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin

08.

Adam Broomberg and Oliver Chanarin  
*Jeremiah*, *Divine Violence*, 2013  
King James Bible, Hahnemühle print, brass pins  
Hahnemühleprint, brass pins  
145.1 x 112.1 cm  
Courtesy of the artists and LissonGallery, London  
© Broomberg&Chanarin











# SUSPENDED

since 2009

## NIKOLAUS SCHLETERER

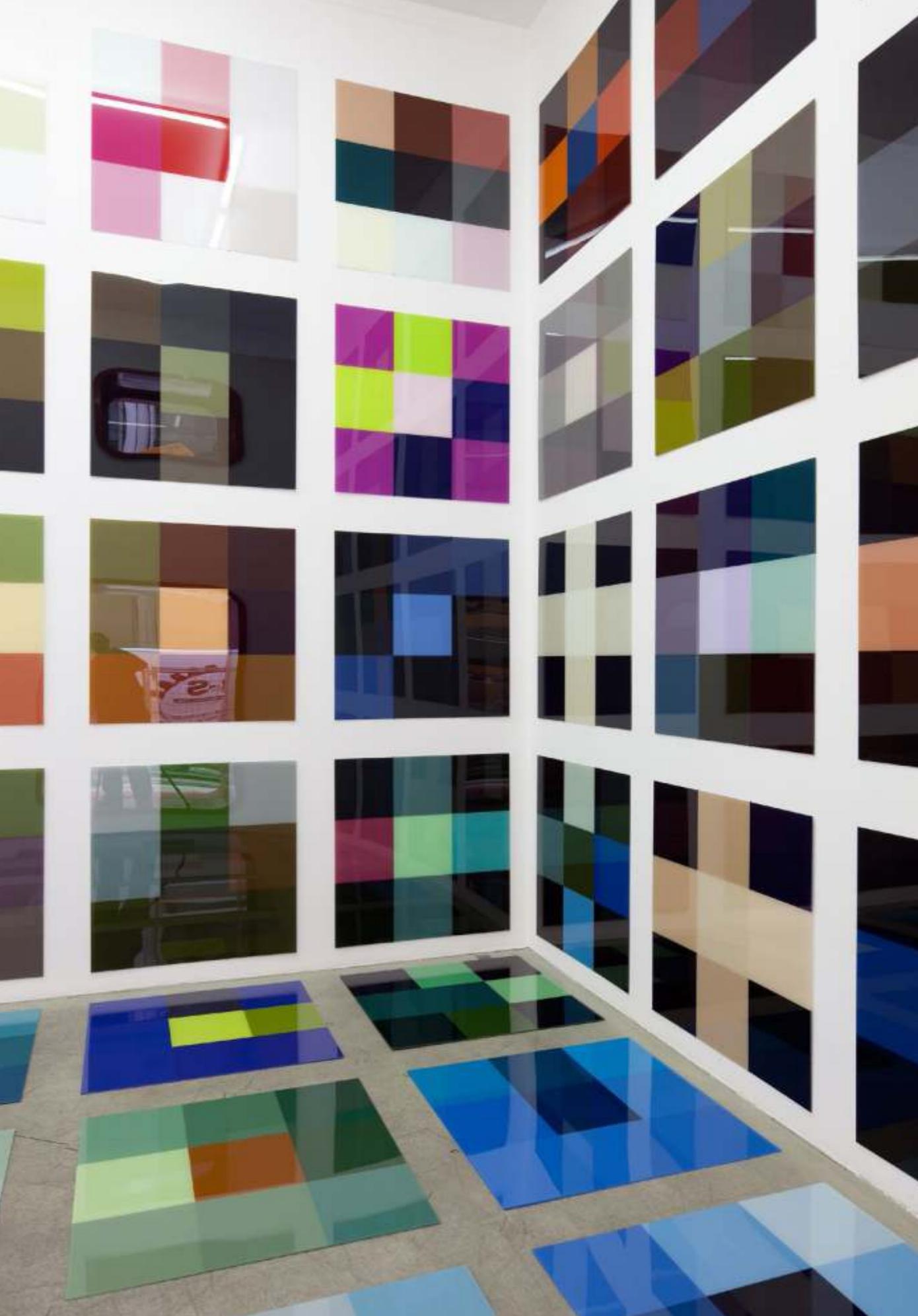
**Nikolaus Schletterer** was born 1960 in Kufstein, Austria, where he lives and works. He studied graphic arts at the Mozarteum Salzburg (1983–1990). Nikolaus Schletterer has been exhibiting his work since 1987. Exhibitions and projects include *Lichten*, Galerie Widauer, Innsbruck; *Daylight* (curated by Andrei Siclodi and Florin Tudor), MNAC – National Museum for Contemporary Art, Bucharest, Romania (2006–07); *Before Architecture*, photo essay on Josef Lackner's architecture, 11th Architecture Biennale in Venice (2008); *Suspended*, Galerie Widauer, Innsbruck (2009); *Manifesta 8*, Murcia & Cartagena, Spain (2010–11); *Ground Control on Haunted Grounds*, RLB-Kunstbrücke Innsbruck; Galerie Johann Widauer, Innsbruck (2013); Publications include the artist books *Orte Blicken Landschaft – Places Gaze Landscape* with letters from Arno Ritter (edition fotohof 2003) *Lichten* with a text by Andrei Siclodi (edition fotohof 2007), *Suspended* with texts by Andrei Siclodi, Alfredo Cramerotti and Lauren Mele (edition fotohof 2013).

**Andrei Siclodi** is a curator, writer, editor and cultural worker based in Innsbruck, Austria. He directs Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck and is founding director of the International Fellowship Program for Art and Theory which has been held there since 2003. He is Editor of the publication series BÜCHS'N'BOOKS – Art and Knowledge Production in Context. Recent publications include *Franz Kapfer – For God, Kaiser and Fatherland* and *Private Investigations – Paths of Critical Knowledge Production in Contemporary Art* (both 2011).

**right:** exhibition view – Nikolaus Schletterer *Suspended*, Galerie Widauer, Innsbruck 2009  
**dreapta:** vedere din expoziție – Nikolaus Schletterer, *Suspended*, Galerie Widauer, Innsbruck 2009

**next page:** exhibition view – Nikolaus Schletterer *Suspended*, MURAM, Manifesta 8, Murcia & Cartagena, Spain 2010–2011

**pagina următoare:** vedere din expoziție – Nikolaus Schletterer, *Suspended*, MURAM, Manifesta 8, Murcia & Cartagena, Spania 2010–2011





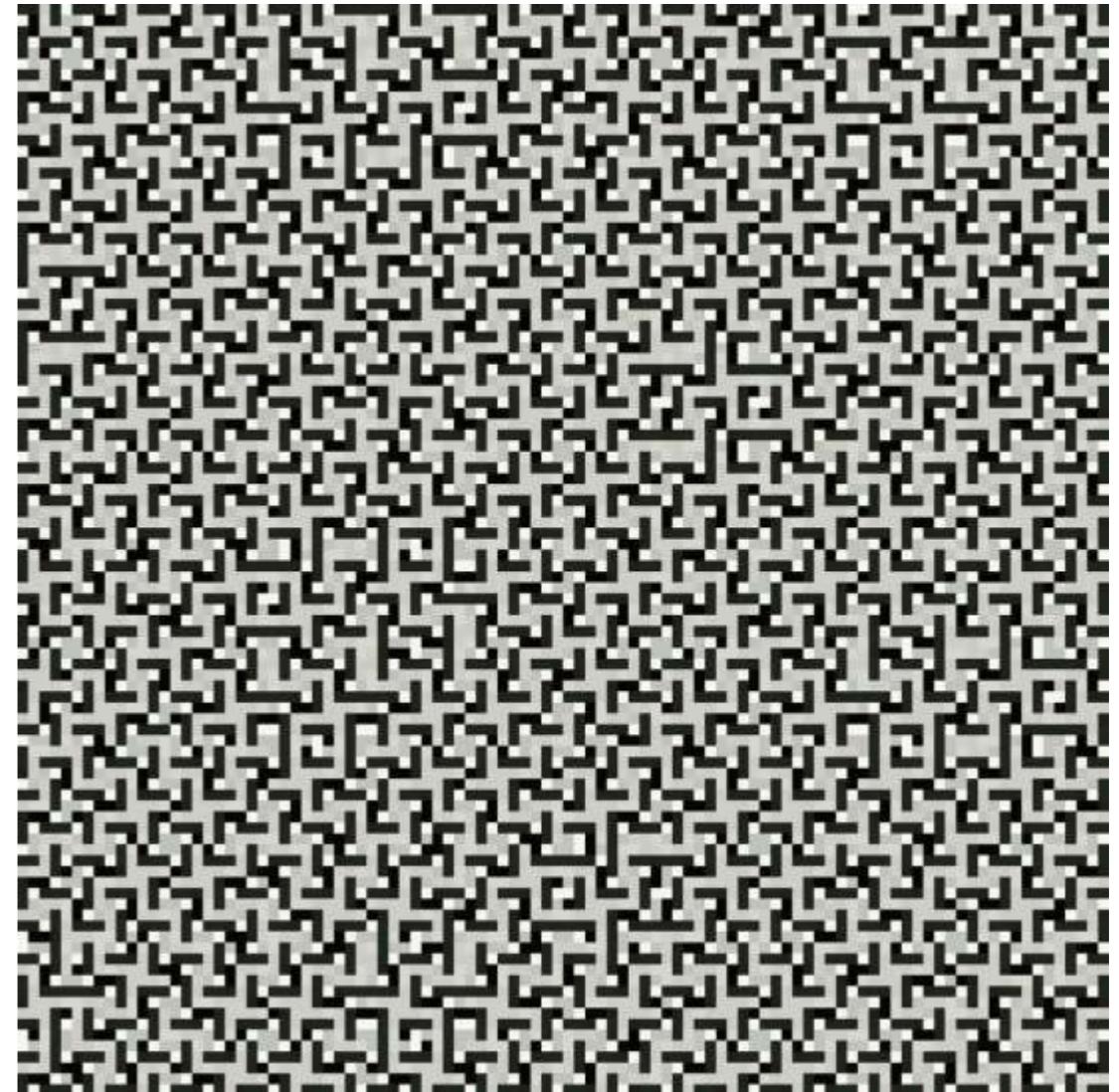
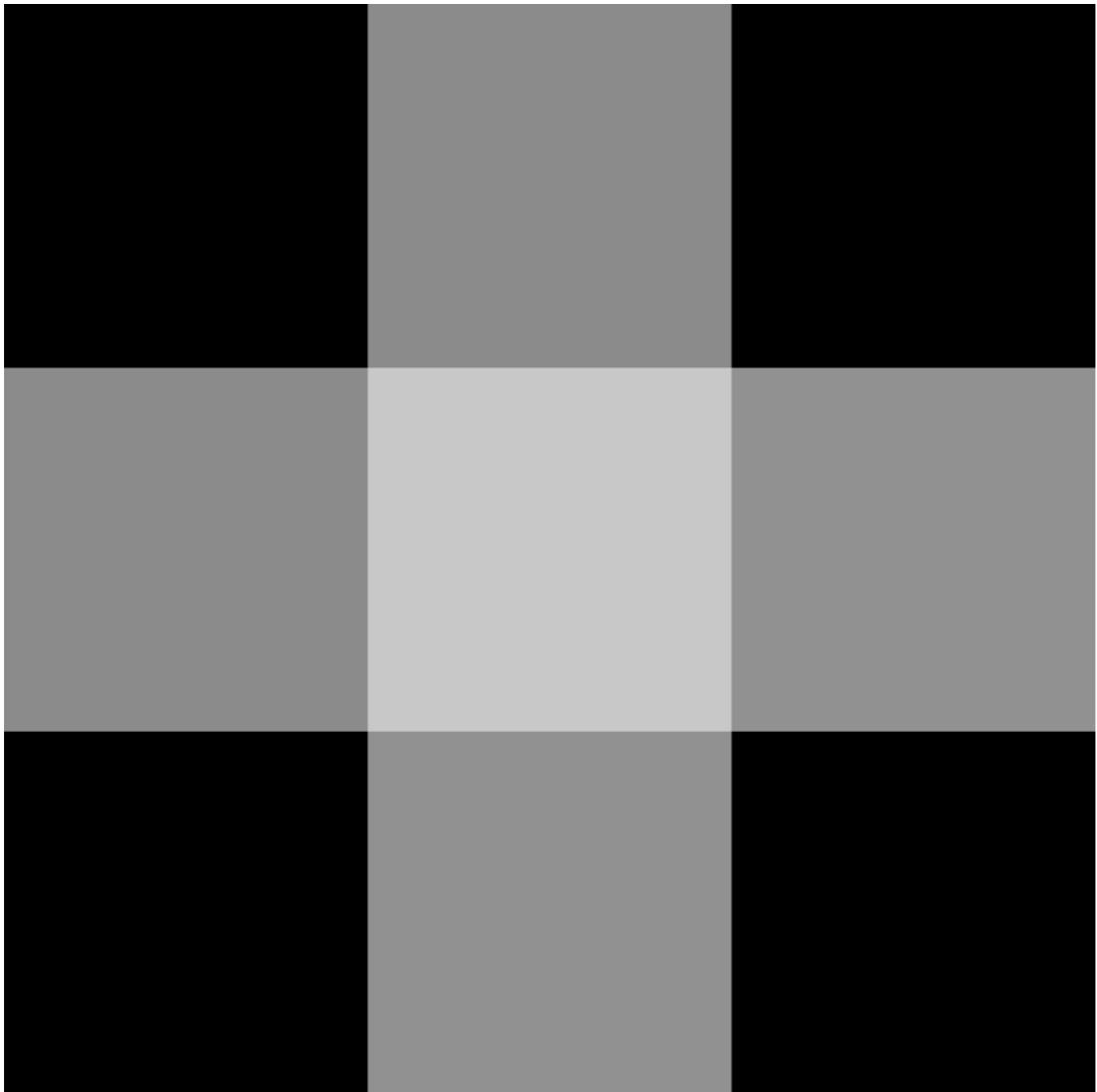
Nikolaus Schletterer's artistic work with photography is an ongoing confrontation with the ontology of apparatus-supported perception. At the same time, his investigations are not dedicated first and foremost to the apparatus itself, or the technical construction of a device and its capacity to determine our perception, but the understanding of how and what we experience when we see. To this end, the artist makes use of photography and its various image production processes as a means of understanding these processes in themselves. For Schletterer, photography is not a means of capturing and recording reality, but the ever more radical questioning of these over time.

Schletterer's artistic process resembles empirical research. The point of departure is always observation, the 'seeing with one's own eyes'. The visible, or that which we see, is evaluated, filtered and finally captured in a photograph—a collection of visual information that is categorized and reappears as an entity in the media reservoir of photography. For Schletterer, this gradual step towards the essence of photography stemmed from an interest in landscapes, geological and architectural structures and the way in which these are photographed and archived. Many of the photographs in the series revealed a distinctive eye for the transitions, courses and fractures found in places wherever nature meets traces of human beings. At the same time, it was and is also about light: the fundamental energy force that allows us to see and which is captured in photographs.

The dematerialization of images via digitalized recording-, processing- and archiving procedures currently plays a central role in Schletterer's reflections. The artist has a strong interest in the structures inherent to these images and develops work dealing with the 'truth' of images, their construction and the constitution of our cognitive perception.

In *Suspended* all of the images have been culled exclusively from the World Wide Web. Like the photographic records online, the images have also been revised after the fact. Yet looking at the photographs, one substantial difference is immediately apparent: Schletterer's pictures offer no recognizable reality in the traditional sense of the word. Nevertheless, they claim to represent the essential features of reality. The question is: What do we see when we look at these pictures? None of the photos presented here were produced with a camera. What we find instead are existing photographs that represent our visual idea of the word, boiled down and explored in their essence. Taken individually, they reveal their own condition as a systematic archive of our imagined notions of reality: they are digital condensations reduced to 3x3 pixel color information, condensations that, though reminiscent of the original picture, no longer allow us to draw conclusions about its original form. Subsequently "recaptured" and "coated" in the series, they are also mutations of the basic modules—multiplications whose form matches constructs of our own perception and memory. Furthermore, they are the product of executed measurements and applied transformation algorithms as found in binary data storage. Based on the assumption that no life is possible without perception and that both our perception and our knowledge of the world—more precisely, the knowledge of the world we generate for ourselves—can only be detected in meta-data, Nikolaus Schletterer subjects these found images to a filter of purely atmospheric information in the form of radical processes of reduction.

text: Andrei Siclodi



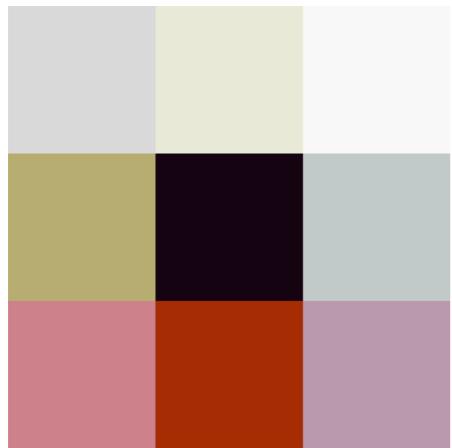
Nikolaus Schletterer *Suspended*, 2009 - 2015

**left:** sunspot\_20150813, captured by soho-nasa, digitalprint behind Acrylic 1 x 1 m

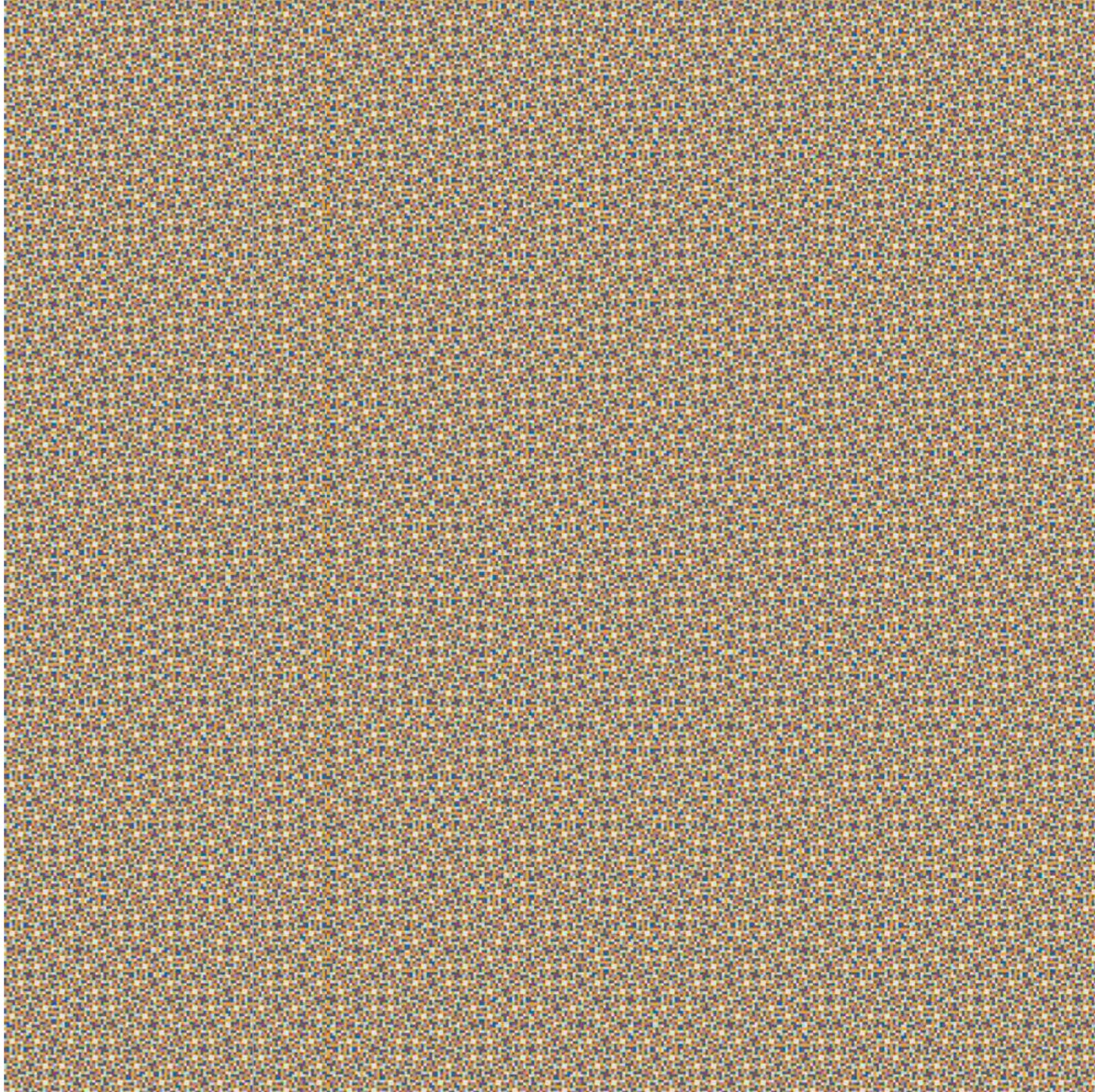
**stânga:** sunspot\_20150813, imagine surprinsă de soho-nasa, print digital sub acrilic 1 x 1 m

**right:** *Jumping a hurdle*, sequenced image 1887 by Eadweard Muybridge, digitalprint behind Acrylic 1 x 1 m

**dreapta:** *Jumping a hurdle* (Sărind un obstacol), imagine în secvențe realizată în 1887 de Eadweard Muybridge, print digital sub acrilic 1 x 1 m



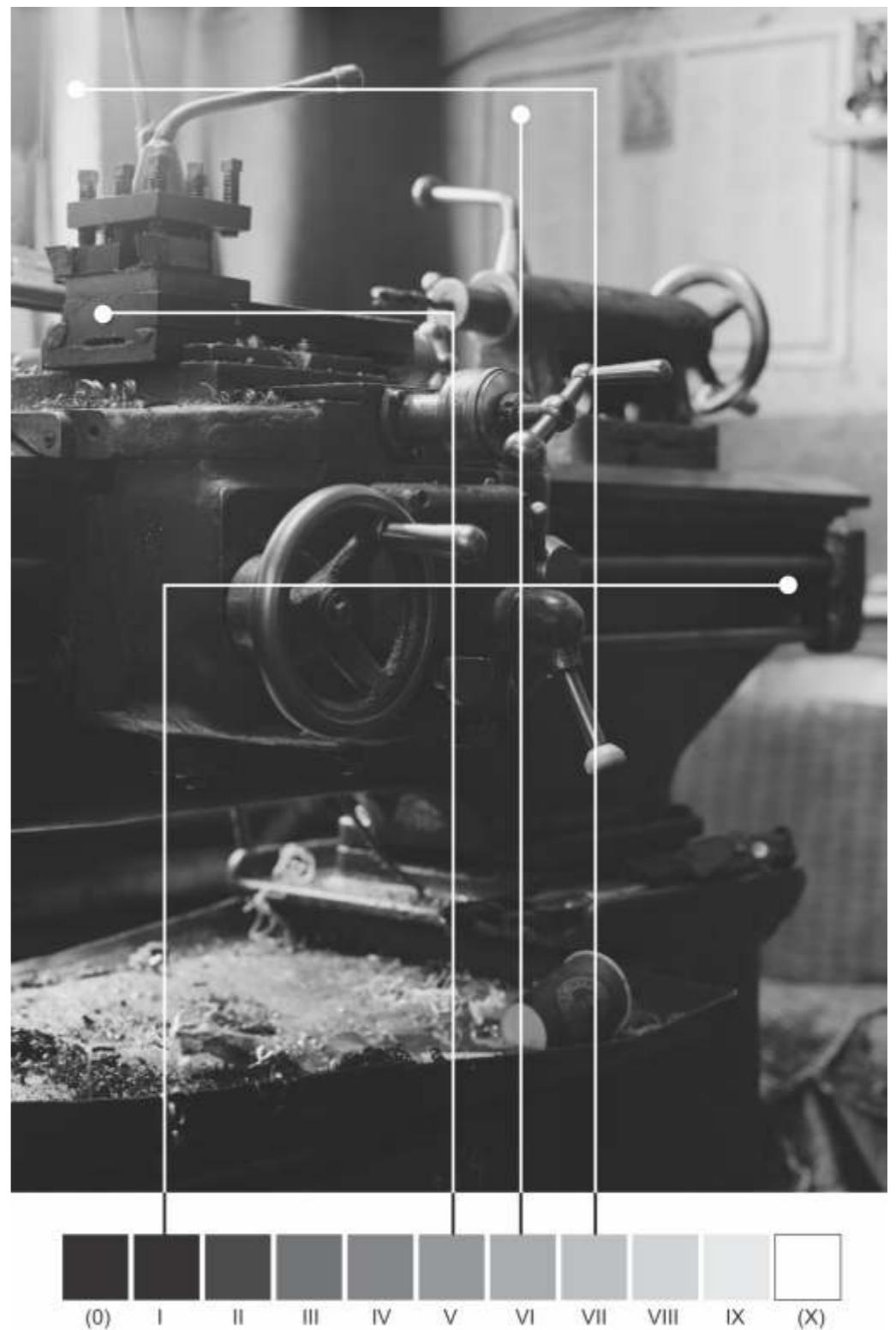
Nikolaus Schletterer *Suspended*, 2009 - 2015:  
99 cent, diptychon, photowork 2001 by Andreas Gursky, digitalprint  
behind Acrylic, 1 x 1 m (**left**), wallpaper, dimension variable  
**(right)**  
99 cent, diptic, lucrare foto din 2001 de Andreas Gursky, print digital  
sub acrilic, 1 x 1 m (**stânga**), fototapet, dimensiuni variabile  
**(dreapta)**



## ZONE SYSTEM

### MATEI BEJENARU

**Matei Bejenaru** is an artist who lives and works in Iași, România, where he teaches photography and video art at the "George Enescu" Arts University. Established in 1997 as a performance festival, Periferic transformed into an international contemporary art biennial defined as a platform for discussions on the historical, socio-political and cultural context of Iasi. Together with a group of artists and philosophers from Iasi, Matei Bejenaru founded in 2001 the Vector Association, a contemporary art institution which supported the local emerging art scene to become locally and internationally visible. As an artist, he is socially engaged in analyzing the way globalization affects postcommunist countries labor force and rapidly changes mentalities and lifestyles. In 2005, he published in the *Idea. Art+Society Magazine*, and later exhibited at Thyssen-Bornemisza Contemporary Art in Vienna, a *Travelling Guide* for Romanian illegal workers. In 2007, he developed the project *Impreuna/Together* involving the Romanian community from UK and showed it at Tate Modern – Level 2 Gallery. In 2008 he participated in the Taipei Biennial where he presented the video *Maersk Dubai*, a documentary about the assassination of three Romanian immigrants. Since 2010 he is developing the project *Songs for a better future*, a series of choral performances dealing with the perception of the future in different social and cultural contexts. Matei Bejenaru was a visiting professor at University of Quebec in Montreal during the academic year 2011-2012. In 2012-2013 he was an associate artist at Kettle's Yard Art Center in Cambridge, UK.

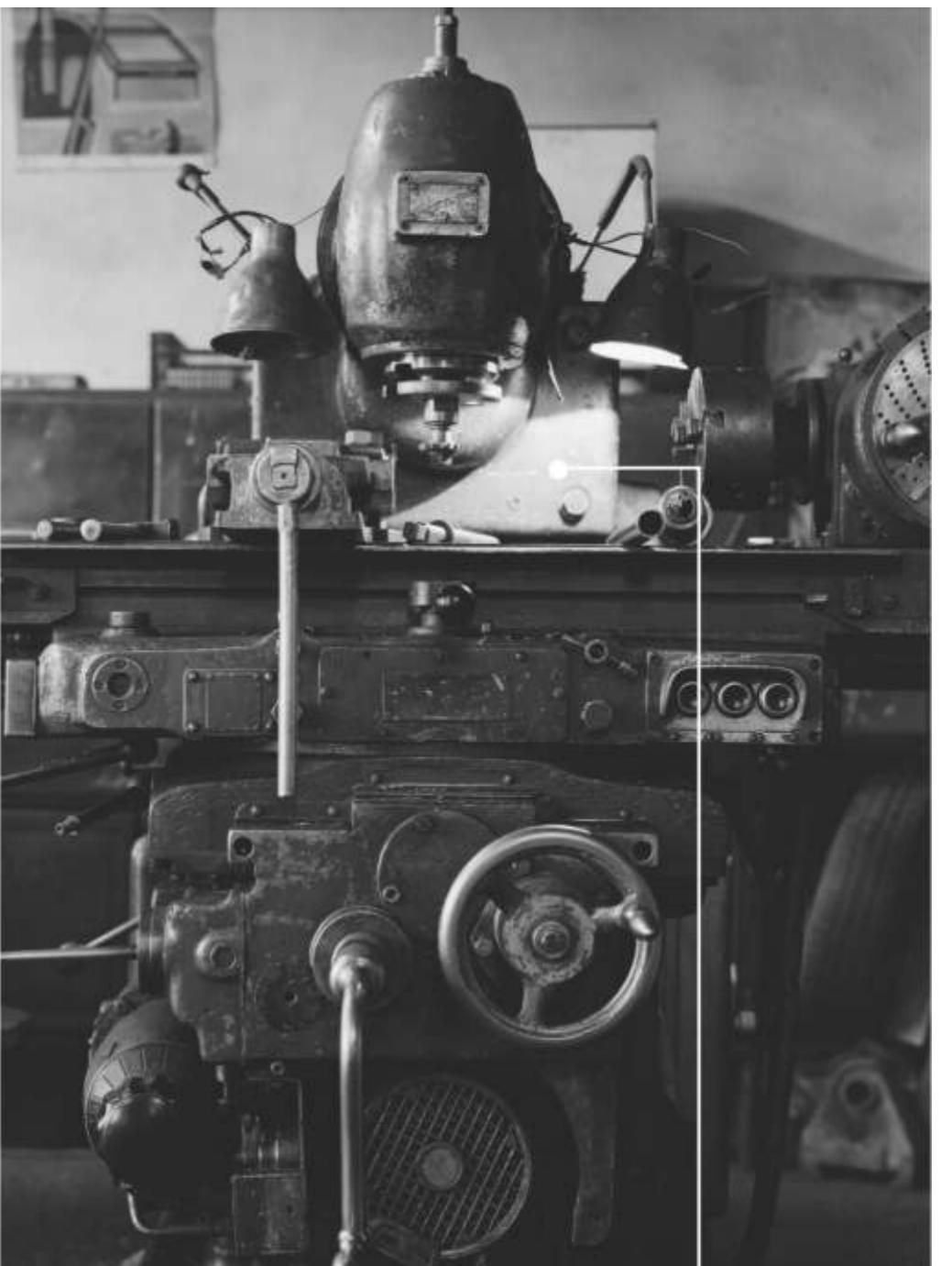


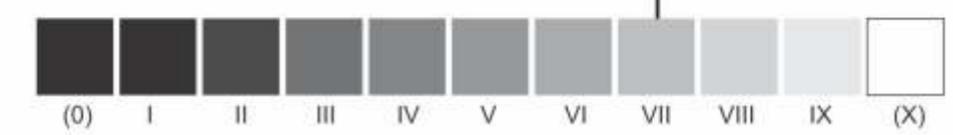
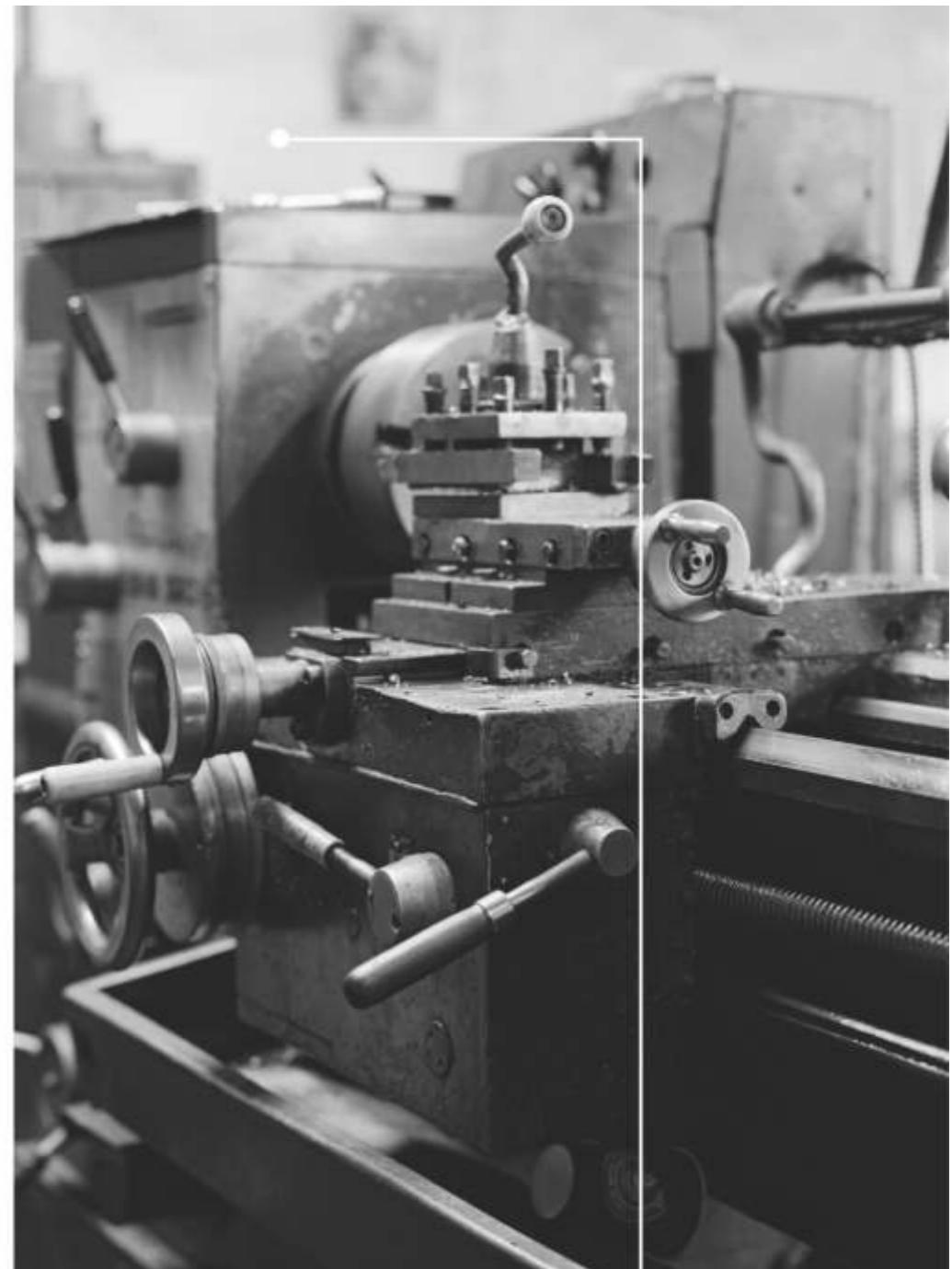
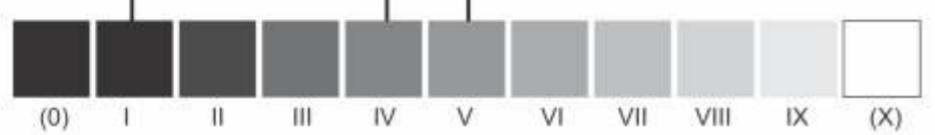
The Zone System is a method used in photography in order to determine the optimal exposure time, developed by Ansel Adams and Fred Archer in the late 1930s. Starting from the definition of the relationship between the way in which we view the photographic subject and the resulting, final image, this method provides photographers a systematic method for exposing film, as well as for processing photographic negatives in the darkroom.

In the modernist photography of the first half of the 20<sup>th</sup> century, Ansel Adams, together with other members of the f.64 group used the principles of the Zone System in order to develop visions of landscapes that involved its objectivisation. The landscape became for them a subject used in order to analyse the sublime, the monumental and the beautiful.

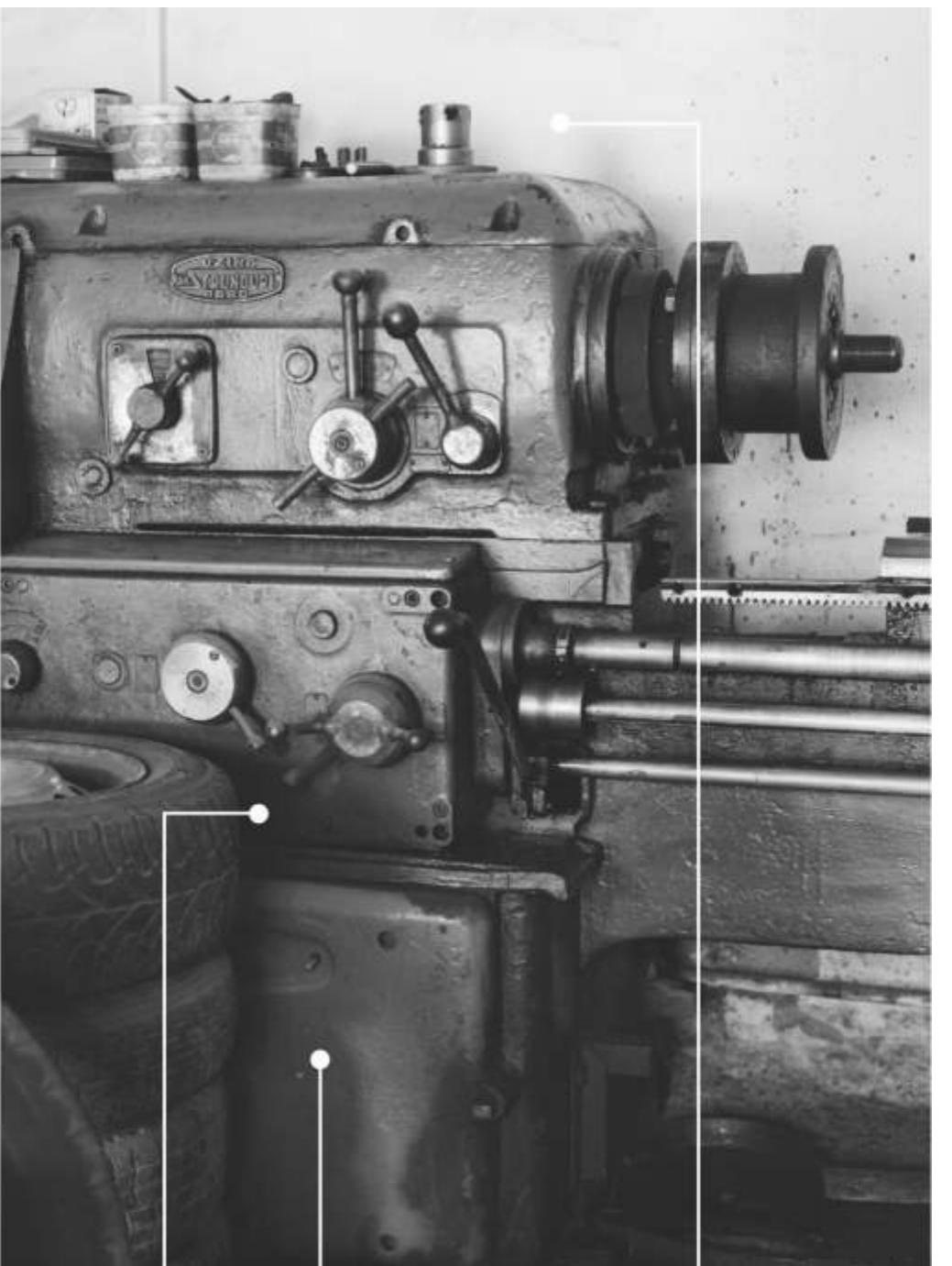
I have applied the same principles to metal machining equipment manufactured in communist times in Romania, which I found scattered through small workshops at the outskirts of Iași. The dignity and the beauty of these machines is reminiscent of the effort of industrial development made at those times, an effort that is all but abandoned today, when technological knowledge is no longer important.











## CAVE ALBINO

### CEMIL BATUR GÖKÇEER

**Cemil Batur Gökçeer** (b. 1981) is one of the founders of TORUN art space and initiative, 2012, Ankara ([www.torun-web.com](http://www.torun-web.com)). His artistic works are represented by the Empire Project Gallery, İstanbul ([www.theempireproject.com](http://www.theempireproject.com)). Personal Exhibitions: *Parazit* (Torun, Ankara, 2015), *Closest Possibility* (Empire Project, İstanbul, 2014), *Tangle* (Torun, Ankara, 2012). Selected Group Exhibitions: *Unseen FotoFest*, Amsterdam, 2013 and 2014, *Cave Albino*, Close Quarters Young Contemporary Photography from Turkey, İstanbul Modern, 2013, *Island*, European Borderlines Project Exhibition, Encontros de Imagem, Braga, Portugal, 2012, *Tangle*, 8th UFAT Photography Festival, Bursa, Turkey, 2012, *Scratching numbers in the soil*, European Borderlines Project's 1st phase, ISSP group exhibition, Kuldiga, Latvia, 2011, *Like an Unredeemed Promise*, Çankaya International Public Art Manifestation, Ankara, 2011. His works were published in, among others: *British Journal of Photography* (2014), *Yet Magazine* (2013), *Next 02*, 19th Joop Swart Masterclass Book (2012), *European Borderlines Project Book* (2012), *Fotograf Notları*, (2010 and 2011). Features & Nominations: Nominated for Deutsche Börse Photography Prize for the exhibition *The Closest Possibility* at The Empire Project (2015), Selected as *British Journal of Photography*'s Ones to Watch (2014), Nominated for Paul Huf Award, Foam Photography Museum (2014). Grant: Turkish Cultural Foundation, Cultural Exchange Grant (2012). Residency & Masterclass: Kuldiga Artistic Residency (Latvia, 2015), Reflexions Masterclass, (Italy, France, 2012-2013), World Press Photo, Joop Swart Masterclass (Netherlands, 2012), European Borderlines Project (Latvia, Portugal, Iceland, Turkey, 2011-2012). Personal Portfolio: [www.cemilbaturgokceer.com](http://www.cemilbaturgokceer.com)



The atmosphere of a cave, with its darkness, silence, shapes and textures formed over millions of years, can easily drive a person into an other dimension of time and space. *Cave Albino* is a fictional narrative of a cave and an experience related to that, which is now transformed into a tourist attraction. It is still engaged with its powerful depths but not abstracted from the disturbance of the manners caused by a culture based on capital and consumption.

The BW photographs are either self-portraits taken in an abandoned cave (that was used to be a tourist spot) or are photographs of places, animals and people who live in the same geographical areas where the caves are. They are developed with dust and little drops of developer in order to imitate the cave's texture, with the intention of seeing them through a layer of time and deformation. Colour photos are taken in tourist spots, using artificial lighting either already existent in the location or by using flashbulbs.

Series are developed as a mix of those two different photographic languages and attempting to reveal the contradictions that arise when artificiality moves into a cave, through my own personal experience.



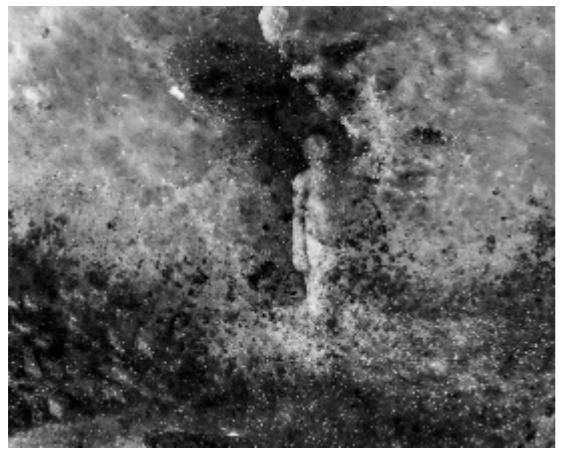












# LAND

## MARCELA MAGNO

**Marcela Magno** (b. 1966, La Plata, Buenos Aires, Argentina). Lives and works in Buenos Aires. She has lived in southern Patagonia from 2003 to 2012. Graduated in Pedagogy from Universitat Autònoma de Barcelona, 1993. She works as a photographer and freelance graphic designer from 1996. Her photographs have been exhibited at several solo and group exhibitions in Argentina, Brazil, USA, China, Germany and Italy. In 2007 she was awarded by the Government of the Province of Santa Cruz the First prize in Santa Cruz province's cultural heritage contest. She won first prize "Expotrástiendas" 2008, in Buenos Aires, Argentina. In 2014 received a mention award for her series "Land" at the Salón Nacional de Artes Visuales, in Buenos Aires, Argentina. Also, in 2014, her work was selected by the jury as one of three top rated portfolios in reviewing portfolios of the Festival of Light, in Buenos Aires, Argentina.

Address: 3075, Deheza Street, ZIP code: 1429, CABA, Argentina.  
M: marcela.magno@gmail.com  
W: www.marcelamagno.com

right: Image [6]  
45°35'12.26"S | 67°46'10.77"O | 27 May 2012 | Printed on Canson Baryta | Print max  
size: 220 por 110 cm.  
*detail*



*Land* is a photographic project that aims to show maps of oil and its waste, revealing the historical evolution of the landscape, the political division of territory and our geopolitical identity.

The images that make up the project were put together with the help of maps taken from Google Earth, which were then printed in large scale and high definition.

They are satellite maps that reveal the topography of Argentine's oilfields.

I am interested in seeing how utopias of modernity convert into a dystopian outcome.  
These maps seem to confront us with this otherness: social and economic distortion, environmental disaster, misplaced territorial boundaries and the uncertain future of our continent.

**right: Image [1]**

45°47'13.47?S | 68° 3'45.55?O | 30 dic 2005 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 105 por 135 cm.

**Image [2]**

37°19'17.61?S | 69° 4'31.93?O | 7 Sep 2010 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 220 por 130 cm.

**Image [3]**

33°10'18.78?S | 68°46'8.18?O | 4 Sep 2004 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 220 por 110 cm.

**Image [4]**

46°37'38.01?S | 67°55'35.03?O | 8 Abr 2004 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 227 por 229 cm.

**Image [5]**

45°52'5.13?S | 67°52'5.29?O | 17 Oct 2013 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 330 por 230 cm.

**Image [6]**

45°35'12.26?S | 67°46'10.77?O | 27 May 2012 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 220 por 110 cm.

**Image [7]**

37°18'48.32?S | 68°55'51.80?O | 18 Sep 2013 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 100 por 80 cm.

**Image [8]**

37°17'42.01?S | 68°58'49.97?O | 18 Sep 2013 | Printed on Canson Baryta | Print max size: 71 por 60 cm.

















## R.A.P.I.

### (ROMANIAN ARCHAEOLOGICAL PHOTOGRAPHY INDEX) / "UNDERGROUND"

#### BOGDAN GÎRBOVAN & MICHELE BRESSAN

**Bogdan Gîrbovan** (b. 1981, Drobeta Turnu Severin), lives and works in Bucharest, Romania. In 2008 he graduated from the Fine Arts Academy Bucharest, Photography Department. Five personal exhibitions in Bucharest, Timișoara and Paris. Participated in several group exhibitions in Bucharest, Madrid, Prague, Paris, Istanbul, Swansea. His photographs were published in several contemporary art magazines – "The Postbox", "Punctum", "NYArts Magazine", "Fotografija", "IDEA".

**Michele Bressan** (b.1980) has exhibited his works in numerous personal and group shows such as: *Inventing the Truth*, part of Romania's participation to the 56<sup>th</sup> Vienna Biennial (2015), *Life is Beautiful*, Atelier Am Eck, Dusseldorf (2015), *The Source Collage Open Call*, Tate Britain, London, UK (2014), *Les Rencontres Internationales*, Gaite Lyrique and Palais de Tokyo, Paris (2014), Museum fur Photographie Braunschweig (2013), Centre Wallon d'Art Contemporain (2012), *ViennaFair The New Contemporary* (2012), *Les Rencontres d'Arles Photo Festival* (2011), Musée d'Art Moderne Saint Etienne (2011), *Gate11-international departures*, Fondazione Fotografia Modena (2011), Biennale di Venezia, Padiglione Italia nel Mondo (2011), *Mois de la Photo*, Paris (2010), National Museum of Contemporary Art Bucharest (2009/2010), Performance Art Institute San Francisco (2010), ESSL Museum Wien (2009), Neuen Museum/ Bauhaus Universitaet Weimar (2009). In 2010 he received the Constantin Brâncuși/Cité Internationale des Arts scholarship (Paris). In 2009 he received the ESSL Award, and the same year he was nominated for the Henkel Award.

R.A.P.I. proposes the pilot episode for the project *Underground*, which will come together in the following year, based on future outings on the grounds. The binomial Bogdan Gîrbovan / Michele Bressan recovers the myth of the "magnets" (the name given to Romanians living in villages close to the former battlefields of WW2 who used to recover scrap metal in order to sell it to scrap mongers) in order to structure a photographic index that would provide new historical information.

The intention is to generate new landmarks, to establish a connexion between the natural and the historical space. This relationship will be explored by studying the manner in which the "remains of civilisation" are cyclically absorbed and reintegrated in nature. The use of a metal detector is meant to create a visual bridge between the landscapes and the objects found within them. The areas selected for study are currently uninhabited, but they used to host human activity, whether or not confirmed by history. The direct relationship with the land and the memory of the place associate the project to the land art category, marking a transition from the scientific to the artistic and performative approach.

The project has three layers. To start with, the landscape is presented as a work perimeter. Then the objects are located, dug out and photographed on the spot. In the end they are separated from the environment in which they were found, thus being de-contextualised, and then photographed in a controlled setup. Through this last, objective, representation of form they take on an abstract evidence, which suggests other ways of reading them. The three layers build a series of archaeological episodes in which photography is used as indexing means and as research instrument.

R.A.P.I. plans to build an archive of explorations, structured in the shape of reports attributed to each area and including as attachment a photographic index of the found objects. The project aims to recover artefacts that define the historical identity of the targeted places. The process also includes the showcasing in a historical context of the remains left in the ground, thus establishing a connection between the landscape and the episodes that have taken place within it, using the found metal pieces as evidence. The field trips, and especially the act of digging up these remains, form the performative structure of this project.

The voyeurism inherent to the act of bringing back to light objects that have been buried in both earth and time proposes a new historical mapping or an addition to the existing one.

\* The first trip focuses on the events in areas where conflicts involving Romania took place: WW1 – exploring the area of the Carpathian Bend (the battles of Predeal and Brașov), WW2 – the Culea Valley in the Devil's Hole in the Târgu Neamț area, a perimeter with a significant history, however insufficiently documented, where 14,000 Romanian, German and Soviet troops died in 1944.

\*\* The metal detector is used according to the current legislation, based on a permit issued for this purpose.

We thank Mr. Ovidiu Popescu and Mr. Daniel Apostol for their support and trust, and both the Asociația Pro Detectie and Romanian Military Archeology - R.M.A.



**[up and next page]** Copper and copper alloy wedding rings recovered from WW1 trenches. They were worn by soldiers in place of the gold wedding rings that they had left behind at home.

**[sus și pagina următoare]** Verighete din cupru și aliaj recuperate din tranșee din timpul Primului Război Mondial. Acestea erau folosite de soldați drept substitut al verighetelor din aur, care erau lăsate acasă.



**[right and next two pages]** WW2 mess tin, most likely used by the Axis troops, recovered from the Târgu Neamț area. A Russian name is written on the bottom of the tin, which suggests that the object was captured and then used by a Russian soldier.

**[dreapta și următoarele două pagini]** Gamelă din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial atribuită forțelor Axei, recuperată în zona Târgu Neamț. Pe fundul gamelei apare inscripționat un nume rusesc, ceea ce sugerează că gamela a fost capturată și refolosită de un soldat rus.





[left] Field telephone cable support pole, German made, recovered from the Târgu Neamț area.  
[stânga] Stâlp de susținere cablu telefon de campanie, producție germană, recuperat în zona Târgu Neamț.

[right] Zeitzunder Austrian-Hungarian assault grenade, found empty on the German attack line at Predeal, restored; inert object.  
[dreapta] Grenadă ofensivă austro-ungară Zeitzunder, găsită goală pe linia de atac germană de la Predeal, recondiționată; obiect inert.



Culeșa Valley, remains of machine gun nests (WW 2).  
Valea Culeșa, rămășițele unor cuiburi de mitralieră (din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial).



Forest in the Predeal area,  
visible trenches (WW 1).  
Pădure din zona Predeal, tranșee  
vizibile (din perioada Primului  
Război Mondial).

## **POST-FOTOGRAFIA**

---

VERSIUNEA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

**EDITORIAL: POST-FOTOGRAFIA**

Invitația de a fi co-editor al unui număr al acestei publicații dedicate practicilor fotografice contemporane a fost o provocare pentru găsirea unui concept sau a unei idei care să reflecte *zeitgeist*-ul fotografiei azi. Pornind de la premisa că lumea reală este hiper-populată cu dispozitive și aparate foto, iar cea virtuală este supra-saturată de imagini, am vrut să evidențiem, poate pentru prima dată într-un mod sistematic în contextul cultural din România, ce au specific practicile post-fotografice contemporane. Consider că Post-fotografia este răspunsul în plan artistic al recentelor dezvoltări din tehnologia digitală care permit realizarea facilă și partajarea imaginilor pe platformele de socializare sau mediile specifice online.

Întotdeauna concepte și metode de lucru din domeniul tehnologiei au migrat în domeniul cultural influențând producția și receptarea lucrărilor de artă. Astfel, hiper-inflația de imagini a schimbat și modul de producție al unui număr considerabil de artiști vizuali, care nu mai sunt autori care fotografiază (*image takers*), ci editori care reciclează, manipulează imagini deja existente (*image makers*). Pentru mine, ei devin astfel curatori care filtrează această imensă cantitate de imagini. Camera foto nu mai este elementul central în realizarea imaginilor fotografice, ea fiind înlocuită de laptop, tableta grafică, smartphone ori scanner.

Dacă pornim de la premisa că totul a fost deja realizat, atunci suntem oarecum într-o paradigmă culturală asemănătoare cu cea post-modernă de acum câteva decenii și care, printre altele, a dus la îndepărțarea de realitate, pe care o percepem mai ales prin reprezentările sale, mediatice în anii 80, respectiv virtuale în prezent. Într-un mod similar, în ceață sincretică de atunci și de acum, practicile post-fotografice au în comun faptul că nu își propun reprezentarea realității, ci metamorfozarea ei într-o formă autonomă vizuală, Internet-ul devenind laboratorul experimentelor cele mai novatoare.

În această publicație am invitat câțiva teoreticieni, curatori și artiști ale căror texte ori practici artistice sunt relevante în contextul post-fotografiei. Unii crează imagini pornind de la materialul vizual realizat de alții, *found footage*, alții pornesc de la imagini reale și le manipulează prin programe de editare ori construiesc realități pentru a fi fotografiate. Această cartografiere subiectivă are relevanța ei în momentul prezent, toamna anului 2015, ceea ce înseamnă că, în momentul în care scriu aceste rânduri, undeva alți artiști regăsesc pe raftul din atelier camera de fotografiat și își propun să reprezinte într-un mod novator realitatea...

---

**Matei Bejenaru** este artist vizual și profesor de fotografie și artă video la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Este fondator și director artistic al Bienalei de Artă Contemporană Periferic din Iași (între 1997 și 2008) și membru fondator al Asociației Vector din Iași, fiind și președintele instituției în perioada 2001-2011. În anul universitar 2011-2012 a fost profesor invitat la Université du Québec à Montréal (Canada). În proiectele sale artistice din ultimii ani, prin fotografie, video și performance-uri, el analizează felul în care modurile de producție economică, cunoașterea tehnologică, mentalitățile și stilurile de viață ale oamenilor s-au schimbat în timpul post-comuniste, în ultimele două decenii. Între 2012-2013, el a fost artist asociat la Centrul de artă Kettle's Yard din Cambridge, Marea Britanie. Printre ultimele sale expoziții se pot menționa: *Songs for a better future*, Laaktheater Haga (Olanda), 2014, și *De la artele plastice la artele vizuale* (împreună cu Dumitru Oboroc), Saloul de proiecte, București, 2013. De asemenea, a participat în numeroase expoziții de grup, dintre care se pot aminti *Pocket Revolutions*, Korea Foundation Seul (Coreea de Sud), în 2015, și *Power and Play*, Summer of Photography Bruxelles (Belgia), De Markten, în 2014.

## Cătălin Gheorghe

### ARGUMENT:

#### POLITICA ȘI COTIDIANITATEA IMAGINII POST-FOTOGRAFICE DUPĂ MUTAȚIA PERCEPTIVITĂȚII

În discursul actual despre ce anume este fotografia dincolo de ceea ce este imaginea înregistrată în mod analogic sau digital predomină referințele la practica navigării într-o lume a vizualității extinsă indefinitely în cyber-spațiu și simultaneitate, din ce în ce mai indeterminată estetic, indiferentă etic și dezinteresată financiar, într-un raport de neutralitate cu pretenția de instituționalizare a muzeelor și cu insistența de comercializare a pieței. În acest hiper-teritoriu și în această extra-durată se naturalizează social post-fotografia, ca un răspuns de adaptabilitate la resetarea realității prin intermediul realității imaginilor despre realitate.

Imaginea nu mai e aderentă la niciun medium; emancipată de restricții ea circulă în cicluri ale derivei până când ajunge să fie „găsită” și „utilizată” în cel mai indiferent sens al acceptării pierderii deja a semnificațiilor inițiale. Datorită unei obișnuințe cu multitudinea camerelor de fotografiat inserate într-un complex de tehnologii ale observării, supravegherii, voyeurismului, informării, în publicul-utilizator s-a produs o mutație de perceptie care l-a determinat să vadă aproape orice imagine ca fotografie. Facilitarea utilizării software-lor de editare a condiționat multiplicarea posibilităților de a uita sursa. În acest mod, accelerarea estetizării fie în scopurile de a obține placere prin divertisment, fie în scopurile de a comunica ideologic prin politicizarea cotidiană, a dus la o modificare a perceptiei, prin distrugerea mai curând intuitivă decât creativă a singularității mediului de producție, și la o remodelare a înțelegerii, prin subminarea instituției teoriei imaginii și recontextualizarea gândirii într-un raport de fugă față de reperele hegemonice ale autorităților discursivee.

În aceste condiții, nu se mai justifică încercarea de a urmări un răspuns la ridicarea unei [acum false] probleme generate de stabilirea vreunui grad de corectitudine în trasarea unei comparații între calitatea estetică a unei fotografii expuse în mediul solid al unei galerii de artă, într-un context specific și avansat convențional de experimentare a imaginii, și impactul perceptiv, afectiv, imaginativ, cognitiv, relațional pe care îl poate avea o imagine supusă prelucrărilor și reinterpretărilor în mediul fluid al liberei circulații a imaginii pe internet. Cele două contexte funcționează auto-regulativ, într-o autonomie tacticizată, creând istorii diferențiate ale imaginii, care ar putea produce în viitorul apropiat forme de acceptare ale unor noi genuri de exprimare liberă și democratică a artei.

Paradigmele fotografiei tablou, fotografiei index, fotografiei document se istoricizează într-un raport direct cu dublul statut al seductivității și argumentării noilor regimuri ale fotografiei ecran, fotografiei rizomatische, fotografiei proiective, fotografiei de tip *cluster*. Condiția post-fotografică resetează raporturile cu publicul, care produce consumând fluxuri ale producției imaginii într-un de-localizat complex, în mod simultan, industrial și furnizor de servicii experiențiale, navigând (mulți ar spune migrând nomadic) într-un determinism optic fără o auto-determinare scopică.

Dacă, din punct de vedere științific, pixelarea și obiectivitatea nu suportă o legătură atât de directă, din punct de vedere artistic, claritatea și autenticitatea devin o referință comună în contrast cu ambiguitatea și post-productivitatea inerente practicilor fotografice care prelucrează realitatea convențională în mediul creativ al noilor tehnologii. Mulți ar spune că o caracteristică fascinantă a postfotografiei ar fi dezinteresul auctorial al celui care pune în circulație o imagine (văzută, din reflex, ca fiind fotografică). Pe de altă parte, însă, în alte multe cazuri, chiar și deconstrucția auctorială poate lua forma unei declarații de intenție, situație în care imaginea postfotografică ce se poate forma printr-o agregare de fotografii devine o viziune asupra stărilor de lucruri. În privința stărilor de agregare a imaginilor, platformele pe care se asamblă reprezentările, la granița dintre matematic și poetic, devin dispozitive de măsurat, catalogat, inspectat și judecat raportările disputabile la rețelele ameliorate sau degradate ale realității.

Tocmai din acest motiv, într-un registru mai extins al postfotografiei, dincolo de definițiile tehnice care dispun acest fenomen în spațiul digitalizării, semiotizării și psihologizării imaginii, s-ar putea indica și o privire asupra acestei practici dintr-un spațiu, deopotrivă politic și existențial, al gândirii critice. Dincolo de ceea ce poate fi vizualizat în mediul imaterial al computerului, ca mediu multistratificat al datelor care se pot recombină, reformata și reutiliza, putem mereu conta pe dinamica speculativă a proceselor de vizualizare din mediul psihic și poststructural al imaginației în care codurile și sensurile pot produce intertempestiv schimbări de paradigmă a înțelegerii relațiilor noastre cu imaginile și realitatea. Dacă fotografia presupune un *snapshot* al unui moment de iluminare care înscrie ceva descoperit, fie prin observare angajată fie prin construcție informală, postfotografia ar putea presupune o modalitate de reutilizare a imaginii ca limbaj de deconstruire a estetizării și ideologizării realității indecise.

---

**Cătălin Gheorghe** este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de *Estetica artelor vizuale*, *Studii vizuale aplicative* și *Teorii și practici ale cercetării artistice* la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Este editor al seriei de publicații *Vector - cercetare critică în context* și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică *Vector - studio de practici și dezbateri artistice*.

#### CAMERA INUNDATĂ: POST-FOTOGRAFIE SAU ACCELERATIONISM 2.0?

„De fapt, post-fotografia nu este altceva decât fotografia adaptată la viața noastră on-line”<sup>1</sup>

##### Ce înțelegem prin post-fotografie?

Termenul de post-fotografie a fost popularizat îndeosebi de W. J. T. Mitchell în relație cu transformările sistemului contemporan al vizualității datorate tehnologiei, desemnând, în sens larg, ansamblul acestor transformări, iar în sens restrâns, producția digitală de imagini și sistemul circulației lor.<sup>2</sup> El se poate referi, pe de o parte, la o tendință în fotografie contemporană, exemplificată de artiști care utilizează atât resursele post-producției digitale cât și pe cele ale fotografiei analoge pentru a construi imagini noi, dar și de artiști care manipulează imagini găsite, deja confeționate (*readymade*), introducându-le în noi asamblaje sau pur și simplu explorând realitatea augmentată prin intermediul noilor tehnologii de vizualizare, de la drone și sateliți militari până la mai tradiționalele programe computerizate capabile să ofere informații și să producă realitate virtuală în timp real. În cel din urmă sens, termenul „post-fotografic” se aplică, asemenea unui calificativ, acelor imagini care nu sunt produse în mod intențional de un artist care manipulează un aparat de captare a imaginii analog sau digital, ci folosesc rezultatele altor aparate care înregistrează mecanic imagini – cum sunt, de pildă, aparatelor de supraveghere – pentru a expune fracturi, anomalii în generarea acestor realități sau expansiuni ale acesteia. De pildă, în lucrarea sa deja intens comentată, Robert Shore<sup>3</sup> discută cazul lui Clement Valla, *Postcards from Google Earth* care prezintă autostrăzi curbate în unghiuri lipsite de natură, expunând modul în care topografia bazată pe imagini captate din satelit funcționează de fapt. El amintește discuțiile aprinse ce s-au șters în anul 2011 în jurul mențiunii căștigătoare în cadrul premiilor World Press de Michael Wolf cu lucrarea *A Series of Unfortunate Events* care utilizează imagini captate de sistemul *Google Street View*. Ceea ce frappează sistemul comercial al artei contemporane în privința acestor practici vizuale înțelese în cel din urmă sens este tensiunea dintre revindicarea auctorială și automatismul specific aparatului tehnologic, aparținând unui mod de producție diferit, dar și unei forme de subiectivizare diferite.

Cred că lucrurile sunt însă mai complicate de atât în privința a ceea ce am putea desemna drept „post-fotografie” – și chiar în aceste situații artistice amintite, ceea ce este pus în joc, alături de auctoriat, este controlul asupra imaginilor și efectelor lor, care se extinde nu doar asupra paternității, ci mai ales asupra circulației lor în rețea globală. Potrivit lui Mitchell, în situația post-fotografiei, dincolo de specificul său eminentă codificat dacă o considerăm a fi produsă în întregime digital (rezultatul unor serii de 1 și 0), nou este în primul rând contextul în care imaginea fotografică este acum prezentată – cu alte cuvinte, mediul digital în care ea se inserează, și nu doar care o constituie la nivelul suportului fizic<sup>4</sup>. Chiar și la nivelul aparatului, „revoluția digitală” constă pentru Mitchell îndeosebi în faptul că ea reprezintă o parte a angrenajului *world wide web*. „Trebuie să ne gândim la camera digitală nu doar ca la o extensie a ochilor și memoriei unui individ, ci ca fiind intim conectată cu o rețea globală a memoriei și imaginarii prin

intermediul poștei electronice (e-mail) și a postărilor pe Internet”<sup>5</sup>. Acest lucru înseamnă că operațiile tehnice (decupaj, montaj, colaj) și semiotice (asociere prin contiguitate, metonimie, fractură a semnificației, alegorie) caracteristice culturii vizuale moderne, sunt multiplificate de acum într-un mediu de stocare și reproducere a imaginii care prezintă o flexibilitate sporită. Imaginea este acum relaționată nu doar cu textul (asemeni ilustrației de carte sau fotografiei de presă), sau cu sunetul, ci și cu alte imagini, deopotrivă statice și dinamice, artistice și non-artistice. Ceea ce se complexifică astfel este tocmai contextul care servește la determinarea înțelesului unei imagini, înțeleasă, potrivit lui Barthes, drept un semnificant flotant, polisemic, care dobândește o semnificație precisă doar atunci când este prezentată într-un context precis și în relație cu o anumită narativă sau enunț textual. În această nouă economie a imaginii, stocarea digitală permite reconfigurarea memoriei prin adaptarea fișierelor și a imaginilor descărcate on-line, ceea ce, în cele din urmă, conduce la construirea unei noi forme de subiectivitate descentrată. „O rețea mondială de sisteme de imagine digitale se constituie pe sine tăcut, pe nesimțite, în ochiul reconfigurat al subiectului descentrat”<sup>6</sup>.

În acord cu Mitchell, și spre deosebire de Shore, mă interesează aici mai mult transformarea radicală a acestui context social care face inteligibilă practica, altminteri, repetitivă și stilistic caducă a post-producției artistice ca post-fotografie decât consecințele sale asupra lumii artei în sens restrâns și posibila sa funcționare critică. Contra lui Mitchell, cred însă că imaginile post-fotografice nu sunt nici obiecte ce trebuie private, nici simple discursuri ce trebuie decodificate: sunt mai curând practici sociale care trebuie repuse în ansamblul circulației și interacțiunii lor, deopotrivă tehnologice și simbolice, și față de care se impune o anumită etică a acțiunii mai curând decât o anumită estetică a contemplației.

##### Indexicalitatea – o falsă problemă

În primul rând, post-fotografia nu este doar fotografie 2.0. Termenul post-fotografie este unul nefericit dacă îl raportăm la simpla distincție dintre suportul analog și cel digital – mai precis, dacă îl considerăm un simplu răspuns la o problemă a specificității mediului fotografic, așa cum am avea cel mai adesea tendință să o facem. Nu doar că o asemenea discuție privind „condiția post-medium” a imaginii artistice contemporane (care, potrivit lui Krauss există într-un haos discursiv și concomitent cu o mulțime de activități eterogene)<sup>7</sup> este deja revolută odată cu definirea mediului comunicării digitale ca rețea, dar se și înțemeiază pe câteva supozitii esențiale cu privire la natura indexicală a fotografiei analoge, înțemeiată pe dubla natură a imaginii fotografice ca semn: ea este, pe de o parte, index, deci o amprentă a realității, un efect al unei cauze exterioare aparatului, iar pe de altă parte, un semn iconic, care se asemănă cu realitatea descrisă. Astfel, fotografie analogă ar avea o funcție descriptivă și una ostensivă. Însă, oricăr de mult am dori, pe urmele lui Barthes, să îi oferim imaginii, imprimate prin contactul unei suprafețe sensibile cu lumina, capacitatea de a transmite urmele materiale ale trecutului dincolo de codurile culturale utilizate pentru a oferi semnificație elementelor ce apar imprimate în cadru, oricăr de mult am spune că aceste urme păstrează o relație specială cu timpul în calitate de martor al unei prezențe absente (a „ceea ce a fost aici”<sup>8</sup>), fotografie a fost, dintotdeauna, și un instrument discursiv, corespunzând unei forme de manipulare a realității. Mă refer la un sens elementar și totodată radical al manipulării: cel al (pre)fabricării realității prin intermediul efectelor semnelor vizuale, al puterii imaginii de a acționa asupra privitorilor într-un context cultural determinat, la producerea căruia contribuie imaginea însăși.

Pe de o parte, John Tagg sau Allan Sekula au descris deja implicarea fotografiei analoge ca tehnologie vizuală într-un discurs de ordin epistemologic care viza producerea adevărului și totodată normalizarea individului, identificarea, cuantificarea, clasificarea și arhivarea fizionomiei mergând mână în mână cu asanarea modernă a spațiului public occidental, gestiunea și controlul delincvenților și controlul corporilor<sup>9</sup>. Voi reveni asupra acestui aspect. Pe de altă parte, distincția dintre funcția veridică a imaginii captate cu mijloace analoge și manipulabilitatea inherentă modului de construcție a imaginii digitale din pixeli omite atât aparatul, deopotrivă represiv și productiv, specific discursului fotografiei analoge, cât și sursele pictoriale ale constructivismului de ordin digital. De pildă, Lev Manovich analizează această distincție drept una dintre diferențele tehnologii de vizualizare existente decât ca fiind una ontologică, cu o lungă tradiție în arta vizuală europeană<sup>10</sup>. Acest lucru este deja evident în manipulările imaginii construite din fragmente în cadrul avangardelor istorice (constructivism, dadaism și suprarealism), îndeosebi prin intermediul montajului și al colajului. Aceste practici, fundamentale pentru constituirea de sine a imaginii moderne au fost deja analizate în mod repetat și exemplar drept procedee a căror repetiție (și transformare) în contextul unei

modernități intensificate la jumătatea secolului trecut dă naștere culturii artistice post-moderne și sensibilității sale pentru reciclarea fragmentului ca fragment în absența unei sinteze totalizatoare (chiar și la nivelul unei imagini particulare), recodificarea tradiției, reconsiderarea discursului originalității și afirmarea pluralității culturale și a descentrării subiectului privitor<sup>11</sup>. Ceea ce diferențiază colajul și montajul primelor avangarde artistice de post-modernism, și pe acesta din urmă de post-fotografie (în sensul său actual) este, în general, atitudinea acestor trei tipuri de fragmentare și relaționare față de rolul semiotic al imaginii. În primul caz, fractura semnului este afirmată, iar unitatea rațională a imaginii sintetice, contestată; în cel de-al doilea caz, semnul devine element al discursului, și este redefinit drept simulacru; în cel de-al treilea caz, discursul însuși este fracturat iar simulacru este intensificat – dar ceea ce este pus în joc este aici *fluxul* imaginilor, și nu doar angrenajul lor discursiv, viteza lor de circulație și accesul/în rețea pe care o construiesc și o locuiesc. Voi explica acest lucru ceva mai târziu.

#### **Facebook ca arhivă post-fotografică**

Chiar dacă termenul îmi pare ușor inadecvat, problema care se ridică prin acest termen nu este, însă, mai puțin semnificativă sub raport cultural, iar obiectul pe care îl desemnează, mai puțin real. Aș spune chiar că el se referă la un tip de fotografie influențată de condiția digitală a existenței noastre sociale. „Post-“ nu poate însemna, aşadar, nici ieșirea din sfera proprie fotografiei (care nu se poate defini prin simpla opoziție cu pictura, sau cu imaginea dinamică), sau pur și simplu răsturnarea sa interioară, reîntoarcerea la pretinsele sale origini, ci mai curând, expansiunea sa fără precedent în cultura vizuală contemporană. Mai precis, problema post-fotografiei privește nu atât natura, cât *circulația* imaginii în mediasfera actuală. Multe dintre practicile care asumă stadiul 2.0 al fotografiei au de a face cu transformarea funcției fotografiei. Potrivit lui Sarvas și Frolich, chiar dacă relațiile noastre sociale s-au transformat radical odată cu dezvoltarea tehnologiei și a industriei serviciilor, fotografia ar fi rămas cantonată într-o funcție specifică societății industrializate: aceea de a crea legături sociale și comunicare, de a demonstra apartenența și identitatea culturală și de grup, și de a păstra și conserva amintirile<sup>12</sup>. Cu toate acestea, ca să ofer un singur exemplu, *selfie-urile* sunt forme accesibile de auto-memorializare, dar și de indexare a circulației personale, de cartografiere, de autenticare și de auto-legitimare și valorizare („am fost aici”, „m-am întâlnit cu X”, „am văzut”, „am mâncat” etc.). La acest nivel, ele nu sunt încă practici post-fotografice. Aranjarea unei asemenea arhive în Facebook (sau Instagram), juxtapunerea imaginilor pe *wall* și încărcarea unor imagini găsite pe alte site-uri, trierea și împărtășirea lor (*share*), comentarea imaginilor altora și auto-comentarea, încărcarea lor afectivă prin aprobare (și, în curând, dezaprobată) sunt deja elemente ale interacțiunii sociale generate de aceste imagini fotografice, care au la bază utilizarea imaginii ca element *ready-made*, precum și apropierea lor într-o comunitate, operarea colectivă cu imagini și crearea de efecte (prin simpla apăsare a unui buton, dar nu numai).

#### **Capitalism cognitiv, accelerationism și ecologie a imaginilor**

Întorcându-mă pentru moment la fotografia manipulată ca artă contemporană (fără a părăsi totuși câmpul social al culturii vizuale cu care aceasta dialoghează și cu care se întrepătrunde), precum și la potențiala sa utilizare critică, într-un text recent, Joan Fontcuberta desemnează o serie de mutații suferite de imaginea artistică în cadrul regimului post-fotografic. La nivelul agentiei autoriale, el observă faptul că, utilizând imagini existente și inserându-se în fluxul acestora, artistul se confundă cu curatorul, cu colecționarul, cu profesorul, istoricul de artă și teoreticianul. Acest lucru înseamnă, mai precis, că sistemul circulației și contextul în care imaginile sunt prezentate și inserate este mai important decât conținutul imaginii singulare și că artiștii se preocupă mai curând să prescrie efecte decât să producă opere<sup>13</sup>. O asemenea redefinire a sarcinii artistului vizual produce transformări la nivelul responsabilității artistice, care devine una ecologică: potrivit lui Fontcuberta, s-ar impune astfel o ecologie a vizualului care va penaliza saturarea informațională și va întârziu reciclajul. Cel mai probabil, el se gândește aici la sensul larg al ecologiei utilizat de Felix Guattari pentru a desemna angrenajul dintre gândire și ambientul social, cultural și natural în care aceasta se exercită și în raport cu care se modeleză (reciproc)<sup>14</sup>. Potrivit lui Guattari, răspunsul la acest ecosistem nu poate fi decât unul la nivel global, conștiuent de paradigma holistică în care operăm, producând o revoluție culturală autentică prin redefinirea obiectivelor producției, atât ale celei materiale cât și ale celei imateriale<sup>15</sup>. Ecologia desemnează aici o epistemologie a sistemelor bazate pe o cauzalitate non-liniară. În cadrul unei asemenea epistemologii, Guattari este interesat îndeosebi de ecosistemul mediatic, și sugerează că acesta poate fi reappropriat de grupuri care colaborează pentru a produce noi configurații cognitive și noi forme de împărtășire a resurselor. *Indie media* este un posibil exemplu actual, *wikipedia* un altul.

Mai precis, în situația noastră, proliferarea post-fotografiei în mediul virtual nu poate fi analizată separat de excesul specific productivității capitaliste, care s-a mutat, de acum, în teritoriul comunicării virtuale, inclusiv din ce în ce mai mult, un *stil de viață on-line*. Aceasta permite nu doar flexibilitatea producției de subiectivitate, ci și modelarea afectelor prin construirea de noduri, intensități, forme de angrenare temporară și de aglutinare simbolică care încapsulează muncă, traversează corpuri și „dematerializează” practici concrete de supunere și exploatare a vieții. Desigur că, într-un asemenea ambient, nu mai putem vorbi de control și disciplinare a individului în paradigmă foucauldiană specifică modernității cu care autori precum Tagg sau Sekula operează; iar producția de adevăr nu mai are, desigur, aceeași însemnatate. Dacă asumăm însă paradigmă deleuziană a „societății controlului”, în care amânarea infinită și modularea constantă devin strategii fundamentale ale gestiunii și guvernării populației, atunci are sens să vorbim despre funcția fotografiei contemporane de a produce dorințe și efecte și, prin urmare, de a produce subiectivitate, exercitând controlul populației în maniera efectelor temporare care traversează și angrenează corpuri și limbaje, mai curând decât în maniera practicilor individualizante<sup>16</sup>. Mai mult, prin specificul său digital, imaginea post-fotografică devine una metaforică, mobilă, potrivit clasificării realizate de Jacques Rancière, care împarte imaginile în trei mari categorii: imagini „nude” (indexicale), documentare și criminalistice, imagini „ostensive”, recognoscibile prin caracterul lor iconic, datorită similitudinii imaginii reprezentate cu obiectele denotate, și imagini „metaforice”, mobile, capabile să traverseze diverse ambienturi mediatice și să își genereze astfel, prin mobilitate și recontextualizare, înțeleasurile temporare<sup>17</sup>.

Aici cred că atingem un punct nodal al condiției post-mediaticе și post-fotografice, care nu este atât de îndepărtat de discursul adevărului amintit mai sus, numai că acesta trebuie recuperat cu discursul dorinței: odată ce reintră în logica discursului dominant care controlează canalele și frecvența distribuției imaginilor, mobilitatea specifică imaginilor care își recunosc fățuș statutul de simulacru (precum cele publicitare, care intensifică supra-realismul și supra-licitatea omirnicul) este permisă și încurajată tocmai pentru a putea afirma existența unei categorii de imagini „nude”, documentare. „Nuditatea” privirii este astfel o funcție atribuită unei imagini într-un sistem, căreia îi corespunde o „afectivitate plană” (*deadpan*), o indiferență pretins obiectivă, susținută prin opozitie față de categoria imaginii „metaforice”. Crucială devine, aşadar, reafirmarea faptului că toate aceste trei categorii de imagini sunt astăzi efecte, rezultatul unor funcții discursivee și nu proprietăți inerente imaginilor. Odată ce începe să circule, ea devine automat „metaforică”. Într-o asemenea clasificare, relevantă redevine utilizarea montajului vizual în manieră critică, în sensul auto-reflexiv acordat acestui termen – adică exhibarea propriilor urme produse de o imagine-fragment prin traversarea mediilor și sistemelor de reprezentare prin care o imagine este transmisă către un anumit grup de privitori și utilizatori potențiali, precum și a mecanismelor de ordin semiotic și material prin intermediul căror imaginea este produsă și distribuită.

Textul lui Fontcuberta ridică astfel o problemă crucială care privește accesul general la informația vizuală și, totodată, circulația sa în rețea virtuală globală. Autorul spaniol folosește chiar termenul de „estetică a accesului” pentru a desemna miza și dificultățile unei asemenea abordări. Căci el indică în mod explicit caracterul democratic al acestei răsturnări a ierarhiilor între imaginea artistică și cea *home-made*, precum și liberul acces nu doar la resurse, ci și la utilizarea lor, în consonanță cu idealurile colaborative susținute de Guattari; însă *do-it-yourself* nu înseamnă întotdeauna politica accesului liber și egal; instrumentalizată de discursul corporatist, ea poate oglindii strategiile neoliberalismului privind aruncarea totală a responsabilității colective către individ<sup>18</sup>. Totodată, Fontcuberta afirmă răspicat faptul că sarcina fotografilor contemporani este aceea de a „prescrie efecte” (sentimente, pentru a fi mai precisi cu traducerea, dar nu și cu limbajul conceptual al psihologiei). În această privință, textul său intersectează (voluntar sau involuntar) teoriile lui Hardt și Negri despre „munca afectivă” – adică activitatea orientată către producerea sau manipularea afectelor<sup>19</sup>, și inevitabil, ridică întrebarea conexă privind modul în care „ochiul reconfigurat de cultura digitală” al actualiei „subiectivități descentrate” este încorporat. Cu alte cuvinte, căror angrenaje conceptuale și afective care ne traversează corpurile le corespund acestei imagini, preponderent întâlnite în publicitate, și ce efecte au ele? În ce fel prezența lor, ea însăși efectul unor operații similare de recompunere a unor imagini sau fragmente care circulă liber în cultura vizuală care le generează existența, corespund, în același timp, operațiilor culturale specifice, de acum, nu doar culturii vizuale postmoderne, ci și producției capitaliste imateriale: a transporta, a delocaliza, a relocaliza, a intensifica, a multiplică, a abstrage, a controla, a distribui, a conecta? și ce altceva devin ele în acest câmp al culturii digitale decât efecte sociale, odată ce

pretenția de a indexa o realitate durabilă este înlăturată, iar natura lor este acceptată a fi cea a simulacrului intensificat?

Este, aşadar, vremea să discutăm rolul post-fotografiei nu doar în raport cu imaginea statică și cu modalitățile sale de producție sau de articulare semantică, ci și în raport cu fluxul cultural al imaginilor, cu dinamica reproducerei lor on-line, mai precis, în contextul tezelor politice privind acceleracionismul – contra-utopii în cadrul cărora raționalitatea productivă este supusă unei implozii<sup>20</sup>. Recent însă, Franco Berardi Bifo a observat faptul că ideea potrivit căreia, de la Deleuze și Guattari încoace, capitalismul va sucomba sub propria sa greutate, este ineficientă; capitalismul înflorește în hiper-producție și nu poate fi contracarat câtă vreme proliferarea haotică accelerată pună în pericol autonomia subiectivității<sup>21</sup>. În această privință, cred că funcția critică a post-fotografiei ca montaj nu este doar aceea de a reconfigura practicile rememorării colective, de a re-affirma apropiationismul ca bun comun, aliniat unei politici tip *copy/left*, de a sfida originalitatea (re-affirmând-o totuși, la nevoie, prin asumarea autorială a imaginilor rezultante); ca practică ecologică, dacă vreți, ea are și sarcina de a încetini repetiția care însosetează fluxul de cunoaștere excesiv, paralel celui al capitalului, și de a expune modul de propagare al afectelor în cadrul acestui mecanism. Întorcându-mă la lucrările lui Valla și Wolf, comentate de Shore, acestea expun faptul că vizualitatea contemporană, digitală, este eminamente o construcție post-umană: rezultatul unor serii de coduri și procese materiale de transformare care *imită nu realitatea, ci modul în care privirea umană este obișnuită să vadă*. Aceste lucrări pun în joc incontrolabilitatea potențială a rețelei digitale globale (*world wide web*) care susține cunoașterea comună, dar și flexibilitatea și capacitatea sa constitutive de adaptare, capabilă să moduleze și să modeleze afecte pre-existente mai curând decât să le producă de la zero. Este remarcabil faptul că, în această nouă ecologie culturală, artistul post-fotografic nu își mai poate asuma sarcina de a controla, de pe poziții autoritare, fluxul imaginilor, separând ceea ce este relevant de ceea ce este irrelevant, falsul de adevar, valoarea de non-valoare etc. Poate că sarcina sa mai modestă este aceea de a întări acumularea de capital simbolic și afectiv prin reterritorializarea asupra unor noi semnificații și de a fixa temporar semnificațiile unor ansambluri care sunt deja pe cale să se dezagregheze în timp ce vorbim pentru a fi utilizate în comun. Însă putem spera că suspendarea temporară a rutelor tradiționale de circulație a semnelor (și reproducerei cunoașterii) și reorganizarea, prin intermediul montajului critic, a acestor elemente care, în mod tradițional, separă narațunea de sens, fracturează semnul, întrerupe discursul, poate totuși scăpa acumulării capitaliste, pe care Jacques Rancière o privește drept inevitabilă<sup>22</sup>, odată ce ironia și decupajul au fost internalizate de mașinăria publicitară, iar forța lor disruptivă a fost deja anihilată prin recalculare. Ceea ce ne lipsește, aşadar, într-un ambient social care prosperă prin multiplicarea diferenței culturale și reproducerea sa este un moment contemplativ colectiv, o arestare temporară a mobilității imaginii, înțeleasă însă ca o formă de acțiune socială responsabilă, o „estetică a gratuității” înțeleasă ca ineficiență necesară<sup>23</sup>, care nu este același lucru cu hedonismul individualist. Acestea sunt mai eficiente critic decât comuna practică critică demisificatoare, vizând să expună caracterul temporar și provincial al construcțiilor noastre culturale asemenea practicilor culturale postmoderne. În același timp, este nevoie să denaturalizăm nu semnificațiile particulare ale unei imagini, ci însăși modalitatea prin care mecanismele de control specifice capitalismului global naturalizează moduri de a privi și reproduc perspectiva umană asupra unui ambient post-uman. Dacă post-fotografia ca artă contemporană critică are o Miză diferită de simpla post-producție post-modernă (cu toate că, potrivit anumitor voci, nu am experimentat de fapt nimic altceva decât intensificarea post-modernismului<sup>24</sup>) ea revine, aşadar, la a fractura dinamica producerii adevărului și reproducerei afectelor în rețea mediatică on-line – plurivocală și interactivă, dar și fragmentată prin hyperlink-uri și meta-tag-uri, prin rearanjarea constantă a informației și, totodată, prin întărirea reacției imediate a privitorului. Dacă este însă utilizată doar pentru a intensifica configurațiile afective și cunoașterea existentă, fără a expune fracturile acestui mod de producție, dacă nu pune în criză producția actuală de semne, dezagregând univocitatea codurilor culturale comune și angrenajul corp-ochi-limbaj format de aceste imagini, ea riscă automat să devină kitsch, în accepținea celui care a militat cel mai acerb pentru „puritatea mediului” – Clement Greenberg: o imagine propagandistică, ilustrând mecanica mașinăriei publicitare globalizate, adică un „aparat” care prescrie reacții (afective) asemenea unui limbaj de programare, scris de o mână de angajați într-o corporație delocalizată undeva în lumea a treia și (re)aplicat cetățenilor statelor celor mai înstărite...

---

Note:

- [1] Joan Fontcuberta, "Por un manifiesto posfotográfico", *La Vanguardia*, 11.05.2015, <http://www.lavanguardia.com/cultural/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>, accesat pe 10.10.2015
- [2] William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Fotographic Era*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001
- [3] Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Laurence King, 2014
- [4] *Ibidem*, p. 85
- [5] W. J. T. Mitchell, "The Abu Ghraib Archive", în *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, ed. Michael Ann Holly și Marquard Smith, The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, 2008, p. 178
- [6] William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, p. 85
- [7] Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, 1999, pp. 31-32
- [8] Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981
- [9] John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1988; Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, 39, 1986, pp. 3-64
- [10] Lev Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography", în Amelunxen H., Iglihaut S. și Rötzer F.(editori), *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, 1996, pp. 57-65
- [11] O bună parte din activitatea revistei *October* și a autorilor asociați ei s-a ocupat de aceste chestiuni. Printre altele, pot fi consultate Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, 1998 și *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996; Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Faktography", *October* 30, Fall, 1984, pp. 82-119
- [12] Risto Sarvas, David M. Frolich, *From Snapshots to Social Media: The Changing Picture of Domestic Photography*, Springer, London, 2011, p. 147
- [13] Joan Fontcuberta, *op. cit.*
- [14] Felix Guattari, *The three ecologies*, Continuum, London, 2000
- [15] *Ibidem*, p. 28
- [16] Gilles Deleuze, "Postscript to the Societies of Control", *L'Autre Journal*, May, 1990. Accesibil on-line la adresa: <http://www.infopeace.org/vy2k/deleuze-societies.cfm>.
- [17] Jacques Rancière, *The Future of the Image*, New York, Verso, 2007, p. 28.
- [18] Renata Salecl, *On Anxiety*, Routledge, London & New York, 2004.
- [19] Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004, p. 108
- [20] Benjamin Noys. *Malign Velocities: Accelerationism and Capitalism*, Zero Books, 2013
- [21] Franco Berardi Bifo, "Accelerationism Questioned from the point of View of the Body", *e-flux journal*, vol. 46, no. 6, 2013, disponibil on-line la adresa <http://www.e-flux.com/journal/accelerationism-questioned-from-the-point-of-view-of-the-body/> Accesat pe 7.10.2013
- [22] Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 28
- [23] Steven Shaviro, "Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption", *e-flux journal*, vol. 46, no. 6, 2013, disponibil on-line la adresa <http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/> Accesat pe 7.10.2013
- [24] Jeffrey Nealon, *Post-Postmodernism, or the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*, Stanford University Press, 2012

---

Cristian Nae este conferențiar universitar la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, unde predă cursuri de estetică, studii vizuale și teoria artei moderne și contemporane. Este membru al AICA, al College Arts Association (CAA) din SUA și al Societății Europene de Estetică. A beneficiat de granturi și burse de cercetare finanțate de Erste Stiftung, The Getty Foundation, Institutul de Studii Avansate „Colegiul Nouă Europa” din București și UEFISCDI. Este membru al colectivului de redacție al revistelor *Artmargins* și *Meta* etc. și al consiliului consultativ al revistei *ARTA* și a publicat articole de critică de artă în revistele *IDEA* și *ARTA*. Este autorul cărții *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane* (Polirom, 2015) și a numeroase studii publicate în reviste internaționale de specialitate (*Studies in Eastern European Cinema, Estetika, Zivot Umjetnosti*), precum și în volume colective sau monografii publicate la edituri precum Peter Lang, Hatje Cantz, Verlag fur Moderne Kunst, Archive Books etc.

## Alfredo Cramerotti

Această cercetare este sprijinită de eCPR – European Centre for Photography Research, University of South Wales, UK

diversele funcții ale fotografiei (artistică, personală, științifică, militară etc.); și nu mai implică în mod exclusiv camera, căci astăzi ea este hibridizată cu alte dispozitive de informație și comunicare (telefoane mobile, tablete, ochelari, console de jocuri, scannere 3D). *Prosumatori* (din engl. *producers + consumers*, „consumatori producători”) – adică acei utilizatori care lucrează cu imaginea și produc conținut prin punerea în circulație și recontextualizarea materialului primit, în primul rând prin internet – devin participanți în procesul de filtrare, curatoriere și interpretare care are loc în fiecare zi. Ei participă la crearea de imagini și devin parte a lanțului de informație, un segment din înșiruirea de cunoștințe și date care la rândul său produce efecte în domeniul economic și social.

## HIPERIMAGINEA

*Vin doi pești tineri înotând și dă peste ei un pește mai în vîrstă care vine din față, dă din cap și zice „Neață, băieți, e bună apa?” Cei doi pești merg mai departe puțin și pe urmă unul se întoarce la celălalt și zice „Ce naiba o fi apa?”*

(David Foster Wallace, discursul de deschidere ținut în fața unui an terminal la Kenyon College, Ohio, 2006).

Ideea scurtei povestiri de mai sus este aceea că realitățile cele mai evidente și ubicui – și importante – sunt adesea cel mai greu de văzut și discutat. În câte imagini suntem și noi, câte imagini am declanșat sau generat astăzi? Suntem cu toții implicați în fotografie fie că vrem sau nu și indiferent dacă asociem acest limbaj vizual cu o funcție precisă sau îl folosim pentru a ne defini ca indivizi și comunități, atunci când ne negociem existența prin imagini. Ne bazăm pe imagini și crearea de imagini pentru a acționa în plan social, politic și cultural.

Acest text își propune să exploreze faptul că fotografia este un vocabular, un limbaj care nu este nici scris, nici verbal, ci doar vizual și digital. Folosind drept metodă curatorierea artei și extinzând cercetarea mea anterioară despre interacțiunea și influențele reciproce dintre artă și jurnalism (*Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*, Intellect, 2009), voi încerca să explic felul în care fotografia își revelează maturitatea și cum ne putem folosi de ea pentru a înțelege și soluționa unele aspecte care țin de epoca informației vizuale.

### Contextul

Hiperimaginea este o încercare de a da un sens fotografiei în exces, de a explica modul în care își transcende definiția. Voi folosi termenul hiperimagine în aceeași relație față de imagine ca relația dintre hipertext și text. Termenul existent deja se referă la un instrument tehnic (software) care oferă posibilitatea de a conecta obiecte vizuale, texte și documente de diverse facturi mediatice prin sau în cadrul unei imagini, rezultând un alfabet vizual online/offline care este disponibil sub o licență de tip Open Source (adică întreținut și dezvoltat de compania bitGilde IT Solutions UG cu sediul la Berlin)<sup>1</sup>. Mai există și alte accepții în literatura academică și curatorială, dintre care menționăm definiția termenului „hiperfotografie” formulată de Fred Ritchin. Însă în cazul lui Fred Ritchin aceasta este mai degrabă o caracteristică tehnică decât o specie culturală; definiția pe care o propun eu pentru hiperimagine depășește sfera strict fotografică.

Articolul de față are la bază o serie de studii de caz privitoare la teoretizări și practici artistice contemporane, pe care le-am abordat în manieră curatorială. Având o experiență directă în organizarea cunoștințelor, am ajuns să-mi dau seama că fotografia contemporană funcționează ca un macro-gen în care nu mai există o linie de demarcare între

### Expansiunea fotografiei

Dacă acceptăm ideea de fotografie ca vocabular extins, ca un limbaj vizual care trăiește în noi prin folosirea mijloacelor digitale de creare de imagini și de comunicare, la fel de eficient ca oricare alt limbaj scris sau vorbit, cu avantajul că este universal, este clar că răspândirea fotografiei s-a întâmplat atât ca practică, prin producerea, distribuirea și accesibilitatea ei, cât și ca format (de la imagini statice la cele dinamice și până la cele care funcționează ca un link vizual interactiv, de exemplu). Fotografia era deja răspândită în toate domeniile majore ale vieții culturale cu mult înaintea erei digitale, însoțită de text chiar de la început. În cartea *Aesthetic Journalism*, de exemplu, am studiat în detaliu interacțiunea puternică dintre figura vizuală și referința textuală, precum și utilizarea unor asemenea mecanisme atât în jurnalism și mass media cât și în artele vizuale. Aici discut fotografia nu numai ca un set de activități sau practici, ci și ca un tip de limbaj care traversează granițe și idiomuri și devine ea însăși un agent de traducere, cu alte cuvinte, un mod de transfer al informației și ideilor dintr-un context în altul (din industrie către artă, către știință, către economie, către sfera personală, către sfera militară).

Hiperimaginea în zona digitală este echivalentul unui cuvânt din dicționar care poate fi folosit pentru liste de cumpărături, romane, rapoarte financiare, sau pentru a te înscrie la o sală de sport. Imaginele au fost dintotdeauna folosite din diverse motive și au preluat multiple înțeleasuri în funcție de contextul în care erau prezentate. Aceasta nu este în mod necesar o trăsătură a fotografiei în era digitală. Cu toate acestea, imaginile digitale au devenit din ce în ce mai mult semnificatori volatili, un bun care poate fi oferit la schimb pentru alte obiecte sau servicii. Ceea ce produce hiperimaginea se apropie de o fotografie extinsă, o situație în care nu alegem de fapt să folosim fotografie, ci suntem prinși în ea. Eu încerc să cartografiez această zonă printr-o abordare curatorială, adică acea activitate de a crea o poveste prin munca altor oameni, într-o încercare de a da un sens acestui flux printr-o selecție între informația păstrată și cea care trebuie transmisă mai departe.

În munca mea de curator nu încerc să impun o anume teorie pe o anumită temă pe care să o investighez într-o expoziție, ci construiesc de fiecare dată o teorie de bază plecând de la lucrările artistice. Această teorie dictează apoi criteriile de selecție pentru expoziție, formatul și direcțiile de cercetare ulterioare. Utilizând aceeași metodologie și aici, voi selecta anumite informații pe care le voi plasa în anumite secvențe și voi aborda subiectul din mai multe perspective. Din această poziție voi putea evalua impactul hiperimaginii asupra procesului creator în arta contemporană, asupra activității curatoriale și expoziționale, precum și asupra capacitații noastre de a asambla istorii din fluxul continuu de date. De aceea, întrebările privesc două aspecte complementare ale conceptelor de hiperimagine și fotografie extinsă:

Cum contribuie hiperimaginea la reconfigurarea investigațiilor artistice și culturale, a valorilor și argumentărilor? Cum operează artiștii contemporani asemenea investigații prin translatărea de la un context la altul, în loc să le reprezinte într-un singur context?

Invers, cum contribuie era mediatică – din moment ce ea nu distinge între diferitele practici și abordări vizuale – la producția culturală, inclusiv la activitatea curatorială și expozițională? Mă voi baza pe analiza lui Fred Ritchin din cartea *After Photography* și pe cercetările mele anterioare despre expansiunea reciprocă și convergentă a fotografiei cu alte domenii în încercarea de a descrie felul cum acest moment fotografic din istoria imaginii – din punctul de vedere al producerii, distribuirii, regizării și consumului – schimbă abordarea curatorială față de producția culturală vizuală.

Între timp, categoriile consacrate în care se subîmparte fotografia au suferit deja modificări în practică, accepțiuni și interpretări. Ce este important despre fotografia însăși este că acum își atinge maturitatea. E ca și cum societatea noastră s-a eliberat de normele anterioare de producere a imaginii și a șters liniile de demarcație dintre genurile și funcțiile imaginii făcând din fotografie un subiect independent delimitat de orice funcție sau legătură specifică originii sale.

Era digitală a permis fotografiei un grad mare de reconfigurare și recombinare – cât de ușor este să izolăm părți ale obiectului și să le combinăm cu alte obiecte! Când ne întrebăm cum funcționează imaginea, nu privim doar la felul cum sunt create imaginile, cum sunt distribuite, reciclate sau găsite; ci luăm și diferențele contexte – de exemplu, o colecție Instagram de fotografii despre oameni, imagini istorice de propagandă, fotografie comercială, artefacte culturale și aşa mai departe, pe care le așezăm într-o secvență pentru a vedea cum generează un nou înțeles și chiar noi efecte asupra vieții noastre. Ceea ce este din ce în ce mai important acum nu este ce informație livrăm, ci cum anume și în ce context.

#### Către o teorie a fotografiei extinse

Analizând teoriile despre artă care se ocupă de zona digitală din fotografie și cultura vizuală, atât cei care anticipatează era digitală (critici pre-digitaliști) cât și cei care actualmente înțeleg fotografia ca un vocabular și limbaj universal, am încercat să ofer câteva puncte de bază asupra cărora să revin, sau de la care să inițiez alte ipoteze.

În mod special, am extras câteva noțiuni despre imaginea circulantă în rețea și m-am folosit de teoria lui Fred Ritchin din *After Photography* (W. W. Norton, 2009) ca o piatră de temelie pentru cadrul teoretic. Prin intermediul activității mele curatoare, expoziții, mese rotunde și prelegeri, am selectat câțiva artiști digitali de diverse фактури și care aparțin unor generații diferite active acum. O primă ipoteză a fost dacă artiștii și curatorii au vreun mesaj important de transmis despre felul cum publicul larg navighează în mod critic prin sferele digitale și înțelege schimbările materiale din comunicare și producere a imaginii.

#### Studii de caz: gânditorii

Încercând să văd cum s-ar aplica astăzi ideile gânditorilor din era predigitală și cu ce consecințe, m-am aplecat asupra unor teoretizări începând cu anii șaizeci și am realizat un studiu comparativ diacronic și tematic.

1. *The Double Headed Monster: After Photography / Ubiquitous Photography*. O lectură comparativă a două texte de referință despre fotografie în era digitală, cu concluzii interesante.

Teza cărții lui Fred Ritchin *After Photography* este că, dacă lumea este mediată în mod diferit, atunci lumea este diferită. Schimbările din spațiul media, la fel de omniprezente ca și în cel digital, presupun ca noi să trăim diferit cu perceptii și aşteptări schimbătoare în ceea ce privește gândirea, discuțiile, lectura, ascultarea, scrierea sau crearea lumii vizuale. Fiecare mediu filtreașă lumea în funcție de propriile lui caracteristici, de unde rezultă dispariția unor ambiguități esențiale în vortexul mesajelor. Tot ce putem noi face este să privim frenetic în toate direcțiile deodată în speranță că, odată deschise mai multe perspective simultan, ca într-o pictură cubistă, vom putea obține un ansamblu aproximativ al esenței.

Pe altă parte, cartea *Ubiquitous Photography* (Politi Press, 2012) de Martin Hand este o prezentare sociotehnică a fotografiei. Ea pleacă de la premisa că digitalul a modificat o serie întreagă de practici sociale și le-a făcut mai vizuale. Ubicuitatea se referă la faptul că fotografia este acum un set de tehnologii ale informației care produc, distribuie și consumă imagini în formă digitală; fotografia a pus stăpânire pe toate domeniile societății contemporane. Unele componente ale fotografiei au împrumutat forme tehnologice, economice, sociale, politice și culturale. Fotografia nu apare peste tot în același fel.

Tind să subscriu la ideile pe care le propune Ritchin cu privire la schimbarea care are loc în industria imaginii din era digitală. Că dacă mediem lucrurile într-un mod diferit, atunci acele lucruri sunt diferite (inclusiv noi însine). Această

poziție confirmă faptul că noi, ca indivizi, tindem din ce în ce mai mult să ne curatoriem propria *persona* și cunoaștere prin intermediul informației vizuale. Așezăm unele lângă altele cunoștințe din diverse contexte pentru a construi narări personale și colective în loc să ne adaptăm la tipurile comunitare și individuale deja existente. Aceasta confirmă că mutația digitală nu privește doar sfera socială și/sau tehnologică ci merge mult mai profund, în zona culturală și chiar artistică.

2. *Photography's Status in a Digital World*. Un studiu comparativ între *Towards a Philosophy of Photography* de Vilem Flusser (Reaktion Books, 1983), *The Medium is the Message* de Marshall McLuhan și Quentin Fiore (prima ediție în 1967) și *Fotografia e Inconscio Tecnologico [Photography and Technological Unconscious]* de Franco Vaccari (prima dată apărută în limba italiană în 1979) relevă trăsăturile erei digitale pe baza unei vizuni moderne (adică felul în care era percepții viitorul atunci). Aceste trei studii prevedea digitalitatea ca subiect și diseminare.

Speculația lui McLuhan despre „electromagnetism” și funcția artei ca „sistem timpuriu de avertizare” se află la baza ideii de hiperimaginare. Un aspect important la McLuhan este că nu există un cadru fix de producție și distribuire la care să ne referim, ceea ce ne permite să controlăm și să ținem sub cheie conținutul generat. Vaccari, cu teoria și practica lui despre producerea imaginii în funcție de public, propune o distribuire a cunoașterii via așa-numitului „subconștient tehnologic”. Aceasta presupune o decizie nu numai de a te ocupa de subiect ca artă, ci și de a oferi publicului mijloacele și alegerea de a produce, distribui și recontextualiza imaginea la infinit. În lucrarea lui Flusser, informația este prezentată ca un bun: teoria lui critică se ocupă de felul cum corporatizarea cunoașterii dictează formatul. Dintro perspectivă în care fotografie a trecut într-o două vîrstă în existență ei, Flusser pledează pentru o decizie fermă din partea individului de a pune el însuși în aplicare cultura contemporană în loc să își exprime doar părerea asupra ei prin reprezentare.

Studiul comparativ nu s-a bazat doar pe cărțile celor trei autori, ci și pe expoziția lui Vaccari pe care am organizat-o, și pe evenimentele pe care le-am organizat pornind de la conceptul lui McLuhan de „artă ca sistem de avertizare” și poziția lui Flusser față de individ ca actor cultural. Este dificil de contextualizat opera lui Vaccari în acest cadru deoarece: a) cărțile lui nu sunt traduse în engleză și b) lucrările sale sunt interpretate mai mult ca un concept artistic și mai puțin ca valoare academică. Însă Vaccari este important pentru conceptul de hiperimaginare prin „subconștientul tehnologic” al zilelor noastre, adică felul cum vizualul funcționează și se transformă în alte contexte nu neapărat intenționate de autor.

Două aspecte ale erei noastre de „translație vizuală” se reflectă în aceste studii: comercializarea datelor personale la schimb cu un profil personal curatoriat prin intermediul rețelelor sociale online, și descentralizarea conținutului și atitudinea de învățare prin acțiune din partea cetățenilor erei digitale. Ambele ilustrează inovația disruptivă a hiperimaginii sub forma unei culturi umane care a încremat să mai fie fixată. Mai jos voi reveni la discuția despre impact pentru detaliu suplimentare.

#### Studii de caz: artiștii

Într-o tendință de întoarcere la modul tradițional de a produce artă, mulți artiști acum nu folosesc internetul sau biblioteca pentru documentare; acum căutarea și agregarea digitală este ceea ce generează ideile artistice și permite realizarea lor prin interacțiune constantă și dialog cu publicul. Studiind conceptul de hiperimaginare printr-o serie de practici artistice începând cu anul 2000, propun acum o ipoteză despre digital și impactul lui asupra conceperii operei de artă, nu a execuției sau producerii.

Prin procesul de colecționare, selectare și curatoriere, tema sau subiectul devine tangibil; raționalizarea și conceptualizarea vine mai târziu. Narativizarea materialului digital devine din ce în ce mai importantă; definirea unui teritoriu digital de discuție presupune niște etape de agregare, editare și curatoriere.

Artiștii se folosesc de hiperimagini și astfel conturează aria fotografiei extinse forțând granițele discursului și practicii fotografice. De exemplu, folosirea mijloacelor sociale media care măresc exponential vizibilitatea spațiului nostru privat implică în același timp o re-evaluare radicală a agentului fotografic și a noțiunii noastre de vizibilitate. În calitate de curator, am avut posibilitatea să trec în revistă câteva asemenea practici.

3. Clare Strand, *The Seven Basic Propositions*, 2008. De-a lungul carierei sale fotografice, proiectele realizate de Strand s-au axat pe actul de cercetare. Strand a început să colecționeze imagini autohtone și funcționale de la o vârstă fragedă și, de-a lungul a două decenii, și-a făcut propria arhivă (analogică) de imagini utilizare. Ea își descrie metoda „ca și cum ai purta o haină magnetică și te uiți să vezi ce s-a prins de ea, sau ca și cum te-ai tăvăli prin iarbă și pe urmă te uiți să vezi ce s-a luat pe pulover”. Ea se situează undeva între intenția de a crea și realizare.

*The Seven Basic Propositions* folosește titluri dintr-o serie de imagini publicitare pentru Kodak din anii cincizeci, anume: „Fiindcă fotografia dă valoare...”; „Fiindcă fotografia este plină de culoare...”; „Fiindcă fotografia se vede până în cel mai mic detaliu...”; „Fiindcă fotografia poate fi și ieftină...”; „Fiindcă fotografia durează în timp...”; „Fiindcă fotografia este rapidă...”; „Fiindcă fotografia exprimă...”. Aceste propoziții sugerează interesul, foarte devreme, pentru posibilitățile fotografiei analoge ca mediu de participare în masă. Dar când sunt scoase din context și folosite pentru a genera căutări de imagini pe Google, imaginile capătă un alt sens făcând trimitere la proliferarea permanentă a fotografiei în toate domeniile vieții noastre, în principal cu ajutorul mijloacelor digitale. Cu toate că sloganurile originale par să aibă un sens clar și definit, proiectul *The Seven Basic Propositions* revelează și se joacă cu limitele acestei promisiuni de odinoară. Proiectul a fost conceput ca o lucrare independentă care poate fi folosită de oricine dorește să îl folosească – atâtă vreme cât dispune de un spațiu, un ecran interactiv și un proiectoare. Prezentarea conține imagini Google proiectate către privitor.

4. Hito Steyerl, *November*, 2004 și *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013. Deși la o distanță de un deceniu, preocuparea lui Steyerl în ambele lucrări se referă la schimbările de aparență și sens la care este supusă imaginea pe măsură ce călătoresc în spațiu și timp. *November* vorbește despre prietena ei din adolescentă, Andrea Wolf, care a plecat din țara natală, Germania, pentru a se alătura Partidului Muncitoresc din Kurdistan (PMK) și a sfârșit ucisă într-un schimb de focuri cu poliția turcă. Dar filmul își propune să arate cum imaginea lui Wolf, ca martir al PMK, a circulat prin lume prin emisiuni transmise prin satelit, prezentări online, postere și pancarte folosite în proteste de stradă. Această imagine este târâtă dintr-un „regim semiotic”<sup>2</sup> într-altul într-o perpetuă recontextualizare și reposiționare. O hiperimagine care trece prin diverse scenarii, din care nici unul nu poate fi considerat exclusiv sau original.

În a doua lucrare, Steyerl face o analiză precisă și adesea comică a vitezei amețitoare cu care se reconfigurează imaginile și informațiile de tot felul, alternate, dispersate și apoi din nou accelerate spre infinit sau sparte și descompuse. În acest film, prezentat la ediția a 55-a a Bienalei de la Veneția în 2013, ea implementează metodele și mijloacele digitale după bunul plac, montând și împrumutând o multitudine de imagini digitale, sugerând noi modalități de a interveni asupra lor.

5. Carlo Zanni, *The Fifth Day*, 2009. Din anul 2000, Carlo Zanni folosește feedback-ul online pentru a crea experiențe temporale de conștientizare socială sub forma unor jocuri, fotografii, filme și aplicații. Zanni continuă să investigheze o nouă abordare radicală a producției de artă – anume, folosirea materialului live adunat de pe internet pentru a contura forme și mesaje vizuale despre aspecte concrete din viața noastră. Aceste date pot fi grafice de pe piața de acțiuni de pe eBay.com ca în *eBay Landscape* (2004), sau un set de imagini adunate din presă ca în *Average Shoveler* (premiat de Rhizome.org în 2004-05), sau chiar buleteine meteo în *Time-In* (2005), sau indicatori despre dezvoltarea mondială (eng. World Development Indicators - WDI) în *The 5th Day* (2009). Utilizarea datelor live despre starea societății noastre permite privitorului să devină o parte integrantă chiar dacă el nu are o interacțiune directă cu ea.

*The Fifth Day* este o secvență de zece fotografii care arată o cursă cu taxiul, editată ca o prezentare în diapositive pe muzica lui Kazimir Boyle. Aceste fotografii, făcute în Alexandria, Egipt, sunt cadre statice puse în rețea și schimbate mereu în relație cu date vitale care descriu statutul politic și cultural al Egiptului. Aici, Egiptul este o metaforă pentru investigarea unor subiecte de interes pentru aşa-numitul Orient Mijlociu, cu scopul de a lansa o comparație cu țara de origine a privitorului. Datele care influențează estetica fotografiilor, recoltate de pe internet, pot fi: proporția de locuri în parlament ocupate de femei (imaginea nr. 2), perceptiile despre corupție (imaginea nr. 4), rata alfabetismului la femei și bărbați cu vîrste peste 15 ani (imaginea nr. 7) și altele.

6. Erica Scourti, *Life in AdWords*, 2012-13. Lucrarea lansează următoarea întrebare: Cum reacționează artiștii și cum își redefinesc rolul în relația cu structurile și instituțiile care definesc formele lor de reprezentare? Scourtia a ținut

un jurnal timp de un an în care a inclus postări zilnice către ea însăși printr-un cont de Gmail. De vreme ce conținutul scris printr-un cont de Gmail este cercetat și folosit de baza de date a rețelei Google, ea primea în fiecare zi publicitate înțintă în funcție de conținutul jurnalului. Apoi ea a inclus cuvintele cheie din aceste reclame în webcam și zilnic încarcă clipuri video pe YouTube și pagina ei web.

Avem aici un exemplu extrem de „fotografie computațională” în care nu doar tehnologia de luat vederi o ajută pe autoare să compună, preia și distribuie imagini, ci o rețea întreagă de tehnologii care îi permite o astfel de prezentare. Efortul zilnic al lui Scourtia extins pe o perioadă îndelungată susține o rețea în care vizibilitatea nu este o alegere, ci o formă de mărturie. După cum spune curatorul și scriitorul George Vasey, „dacă nu este documentat, înseamnă că nu s-a întâmplat”.<sup>3</sup> Algoritmii Google nu doar oglindesc ci, în timp, influențează și definesc sensul subiectivității artistului prin felul în care îi prelucrează datele până le golește de sens și nu mai rămâne nimic decât datele. Ce face artistul aici, în mod prozaic, este să introducă din nou în rețea corpul și imaginea lui; agentul de reprezentare este repus în funcție prin sarcasm și repetiție. Subiectivitatea și autoreprezentarea ei sunt permanent în stare de fluiditate și provizoriat. Limitele tehnologiei sunt împinse până în afara logicii, iar rezultatul îi trădează mecanismele.

7. Jeff Guess, *Addressability*, 2011. Pe un mare ecran suspendat în spațiu se vede un proces vizual continuu. Un val brusc de energie sparge coerenta vizuală a unei imagini, iar fragmente din ea zboară către granițele unei matrice virtuale tridimensionale. Pixelul – unitate de bază a culorii programabile – este pentru o clipă eliberat de povara reprezentățională și traversează spațiul, devenind o valoare cromatică pură și un set de coordonate geometrice, prinț într-un moment turbulent și expansiv. Treptat, anumite puncte din această aglomerare plutesc înapoi încet, atrase încă o dată către centrul ecranului. Pixelii se reposiționează în relație cu ceilalți refăcând treptat suprafațe coerente de culoare. Încetul cu încetul, o nouă imagine ia naștere. Când ultimul pixel își reia locul, întreaga operație se repetă.

Pentru teoreticianul media Friedrich Kittler proprietățile pixelului permit ceea ce el numește virtualizarea opticii. Acolo unde obiectivul camerei analoge întruchipa legile opticii pentru a imita și extinde capacitatea ochiului uman, acum elementele de software au luat locul camerei și al tuturor celorlalte forme de echipamente optice hardware. Grila carteziană bidimensională a pixelului acționează ca un indicator invizibil, un principiu organizator care dă indicii despre relațiile de proximitate și care guvernează diverse moduri de filtrare, procesare și recunoaștere a imaginii specifice grafică computerizată, de analiză și sinteză a imaginii tehnice. Ceea ce vedem sunt cele mai recente fotografii din buletinele de știri actualizate în timp real – transcrierile și transmisiiile acestor evenimente de la agentiile de știri – care ocupă fundalul.

Lista de mai sus nu este deloc exhaustivă. Mulți alți artiști merită o privire atentă în relație cu conceptul de hiperimagine și fotografie extinsă. Artiști precum Trevor Paglen (în *The Last Pictures*, 2012), Michal Takeo Magruder (în *Fallujah. Iraq. 31/03/2004*, 2004), Thomas Hirschhorn (în *Touching Reality*, 2012), Victoria Binschtok (în *Cluster Series*, 2014), precum și Nikolaus Schletterer, Thomas Ruff, Steve Dietz, George Legrady și Olia Lialina, a căror artă este o reflecție asupra formei (digitale) și conținutului. Sau artiștii mai tineri cum sunt Trisha Baga, Lucas Blalock, Simon Denny, Aleksandra Domanović, Yngve Holen, Keller/Kosmas (AIDS 3D), Oliver Laric, Katja Novitskova, Jon Rafman, Timur Si-Qin și Kate Steciw, care își găsesc subiecte în condiția socială ca rezultat al revoluției digitale. O asemenea incursiune amplă depășește obiectivele lucrării de față, dar nu putem trece cu vederea posibilitatea explorării amănunte a acestor practici.

#### Hiperimaginea ca practică

Expansiunea bruscă a *social media* a făcut rapid din fotografie un mod în adevăratul sens al cuvântului – mai degrabă decât un mediu. Curatorii și artiștii trebuie să caute acum să exploreze alte forme de vizibilitate și vizibilitate exploatajând faptul că proiectele bazate pe artele vizuale presupun o perioadă mai lungă de vizualizare. În era digitală fotografia a devenit leneșă; cu alte cuvinte, se fac milioane de fotografii în fiecare zi dar mult mai puțini oameni se uită la ele.<sup>4</sup> Fotografia digitală ca formă vizuală de comunicare cunoaște azi o imensă popularitate și, cu toate acestea, fotografia este înghijită în alte forme de activitate care o integreză complet. Se pare chiar că există efectul numit „deficiență de fotografiere”, inventat de psihologi pentru situația când ne amintim mai greu ceva ce

fotografiem decât ceva ce privim cu ochii noștri.<sup>5</sup> Așadar, dispozitivele ubicui care ne permit să facem poze în realitate nu ne mai lasă să ne trăim viața în mod direct, dar ne fac și să uităm lucrurile pe care le-am fotografiat.

Și totuși, conexiunea vizuală este experiența noastră primordială indiferent de adăugirile editoriale, de calitatea imaginilor sau impulsivitatea în fotografie. De cele mai multe ori habar nu avem cum funcționează și totuși ne fascinează din cauza conexiunii cu alte sisteme de vizualizare și economie a vieții – adică „translațiile vizuale” menționate la început. Discut fotografia în formele ei curente ca un dublu model; mai întâi prin relația ei cu digitalul, ca model de investigație pentru practicile curatoriale și artistice. În al doilea rând, folosesc aceste practici ca metodologie de cercetare pentru conceptul de hiperimaginare și zona fotografiei extinse.

#### **Impact: asupra practicilor curatoriale**

Ceea ce facilitează curatorul este conturarea unui subiect tematic într-un fel care păstrează integritatea subiectului și îl prezintă unui public. Se poate face o paralelă între munca unui curator de arte vizuale și abordarea privitorului din era digitală cu propria lui re-prezentare a vizualului. Mai jos ofer trei argumente principale.

Pentru început, alfabetismul vizual este o forță puternică în cadrul unei economii digitale; oamenii navighează printre propriile lor identități – fotografie ca act social pe rețelele online ilustrează clar acest lucru. Pentru generația anilor nouăzeci, capitalul social preluat de furnizorii multinaționali de platforme online este o monedă de schimb pentru curatoriera vieților și intereselor lor – adesea în scop profesional. Schimbul de informații despre muncă, interes și prietenii (plus o doză mare de autopromovare), cu posibilitatea de a construi o narativă curatorială despre viață prin selectarea informației vizuale, trebuie să fie evaluat și consimțit. Cetățenii erei digitale nu se uită, ei caută. Ei salvează rezultatele în compilații și liste de preferințe pe care apoi le împart cu prietenii, contribuind astfel la percepția altora despre ei. Arta și curatoriera ei urmăresc felul cum aceste povești de viață prind contur și impactul pe care îl au asupra societății prin mijloace transversale de investigație; de exemplu, felul cum se îmbină într-un proiect artistic estetică jocurilor video, inițiativele de participare și activismul politic.

În al doilea rând, printr-un input colectiv (*share și pool* pentru internauți), digitalizarea fotografiei și a imaginii în multe cazuri descentralizează subiectul narativului. În acest caz, feedback-ul constant și distribuirea mai departe conferă un fel de textualitate prin care subiectul se fixează în conștiința colectivă – care acum nu mai este în centrul unui fir narativ central. Aceasta descentralizează poziția artistului și pe cea a producătorului deopotrivă. Mai sunt și alte strategii de a trata un subiect, iar valoarea lui oscilează între noi forme de comunicare. Abordarea curatorială nu mai este o chestiune de selecție cât o agregare de semnificații. E ca și cum producătorul cultural poate să producă semnificații și are un oarecare drept de proprietate nu asupra conținutului, ci asupra spațiului dintre individ și sferă socială.

În al treilea rând, există și un aspect social al zonei digitale, anume că producătorii (curatorii și artiștii deopotrivă) sunt convinși că unul dintre avantajele digitalului este atitudinea de învățare prin acțiune. Aceasta sprijină cercetarea și inovarea din moment ce cunoașterea nu mai este apanajul unei instituții care o păstrează ci, în cultura digitală, ea derivă din accesul liber al membrilor rețelei și dorința de a experimenta. Mai trimite și la ideea de incluziune, de a schimba felul în care percepem profesionalismul și cum definim valoarea unei lucrări prin istorie și relevanța subiectului. Fotografia este un teren bun pentru a testa schimbările de atitudine: de la a stăpâni mediul la a-l folosi ca un vocabular vizual, un instrument pentru a compune mesaje cu conținut și semnificație, de data aceasta pornind de la o abordare de recunoaștere a structurii care apoi generează ideea, un proiect sau o narativă, și nu pornind de la idee pentru a continua cu cercetarea.

#### **Impact: asupra practicilor artistice**

Sunt multe aspecte ale fotografiei extinse care afectează munca artistului în era digitală și care transformă numai agentul artistic și modul de realizare, ci și conceperea lucrării.

Artistul este și el receptiv la utilitatea platformelor web comerciale pentru a crea și a-și distribui operele. La un moment dat apare nevoie de a rămâne la suprafața digitalului fără să apeleze la potențialul lui profund pentru a nu se abate de la procesul de creație și pentru a nu se risipi în efortul de a fi mereu la curent cu actualizările din sistemul de operare. Timpul dedicat creației este foarte prețios și este mereu subiectul unei priorități, ceea ce presupune să renunță parțial la rolul de agent/actor artistic în favoarea productivității. Artiștii se folosesc de rețelele colegilor (alți artiști, galerii, curatori, profesori, producători, colecționari) pentru a obține cunoștințe specializate (de exemplu, codare, redare în 3D) și a-și îmbunătăți arta fără să trebuiască neapărat să stăpânească elemente de bază.

Hiperimaginare este și un exemplu interesant de inovație disruptivă. Spre deosebire de științele care lucrează mereu cu caracteristicile digitalului imprimate în mecanisme (contextul cercetării, abordarea în echipă, principiul de recenzare „peer review”, elementele de bază care guvernează motoarele de căutare), în artă acest lucru aproape că nu este valabil. Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să măsurăm valoarea procesului. Dinamica distribuirii este extrinsecă ideii însăși. Unitatea – produsul artistic – rămâne în continuare preocuparea centrală și obiectul măsurabil. De fapt, chiar dacă practica artistică și curatorială a început acum să includă proiecte de participare și rezultate utile (lucrări de paisagistică urbană, repararea bicicletelor, reciclare sau lecții colective de dans), asta nu înseamnă că s-au schimbat și structurile artistice. Aceste structuri de producere, distribuire și prezentare formează cultura umană și se schimbă greu. Este important să încercăm să identificăm abordările care cumva reușesc să transforme cadrul prin mecanisme de feedback implicit sau asemănătoare.

Dacă noi contextualizăm hiperimaginare din perspectiva formelor culturale (muzica, dansul, istoria orală sau gastronomia) de-a lungul secolelor, vedem că, în cazul erei digitale, nu există o schimbare reală de paradigmă. Nu există un hiatus în cultura umană în ceea ce privește temporaritatea produsului cultural deoarece ne aflăm la capătul unei scurte etape din istoria umană care s-a axat pe ideea de fixitate. Opera de artă ca produs analog itemizat (fotografia pe hârtie, filmul de celuloïd, discul de vinil, cartea tipărită) a evitat temporaritatea care era normă mai înainte. După Iluminism și Revoluția Industrială, anxietatea „operei de artă definitive” începe să scadă cu și prin digital; ne realiniem la ceea ce se întâmplă înainte. Cu ajutorul experiențelor de genul hiperimaginii începem să acceptăm implicațiile continuității sensului mai larg pe care îl au arta, istoria și cultura umană.

Statul fotografiei, așadar, nu stă neapărat în producerea unui anumit rezultat și asumarea unei anumite poziții în cultură, ci în pregătirea cadrului și întruchiparea dezvoltării. El înseamnă facilitarea unei anumite reciprocități. E ca și cum fotografie în era digitală se preocupă mai puțin de operă și mai mult de crearea operei. Ceea ce rezultă la final s-ar putea să nu fie deloc un produs fotografic, ci mai degrabă implicit fotografic.

---

#### **Note:**

[1] Pagina companiei: <http://bitgilde.de/en/>

[2] Paul Pieroni, Hito Steyerl în *Art Review*, Summer 2014, pp. 08-102

[3] George Vasey, 'Self 2 Selfie' în *Art Monthly*, November 2013, pp. 7-8

[4] Stuart Jeffries, 'Snap out of it' în *The Guardian*, Saturday 14 December 2013, p. 50-51. În articol, Jeffries îi citează pe fotografi Antonio Olmos, Nick Knight, Magda Rakita și Eamonn McCabe.

[5] Studiu elaborat de Linda Henkel de la Fairfield University, Connecticut, USA

---

#### Bibliografie

- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill & Wang, 1982
- Barthes, Roland, 'The Photographic Message' în Barthes, R., *Music Image Text: Selected Essays*, New York: Hill & Wang, 1977
- Berners-Lee, Tim și Fischetti, Mark, *Weaving the Web: The Past, Present and Future of the World Wide Web by its Inventor*, Textere, 2000
- Boot, Chris și Meiselas, Susan, 'Documentary, Expanded. Speaking the Language of Photography' în *Aperture* 214, Spring 2014
- Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, MacMillan Press, 1982
- Burgin, Victor, *The Remembered Film: Essays on Film*, Reaktion Books, 2004
- Carrillo Canan, Alberto JL, 'McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind' pe platforma online *Flusser Studies* <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Chuang, Joshua; Fay, Brendan; Miller, Sarah [editori], 'Open Space' blogul simpozionului Muzeului de Artă Modernă din San Francisco *Is Photography Over?*, 22-23 April 2010, Phyllis Wattis Theater, San Francisco [http://www.sfmoma.org/about/research\\_projects/research\\_projects\\_photography\\_over\\_si\\_http://openspace.sfmoma.org/tag/is-photography-over/](http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over_si_http://openspace.sfmoma.org/tag/is-photography-over/). Accesat la 17 august 2015.
- Cook, Sarah și Graham, Beryl. *Rethinking Curating: Art After New Media*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2010. <http://www.mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?itype=2&tid=12071>
- Cotton, Charlotte, *Photography in Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2009
- Cramerotti, Alfredo. *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*. Bristol și Chicago: Intellect, 2009.
- Flusser, Vilem, 'Photo-Production', 'Photo-Translation', 'Photo-Reception' în platforma online *Flusser Studies* <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Flusser, Vilem. *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, 1983
- Frosh, P., *The Image Factory*, Oxford: Berg, 2003
- Fuller, Matthew, 'The Camera That Ate Itself' în platforma online *Flusser Studies*. <http://www.flusserstudies.net/pag/archive.htm>
- Hand, Martin. *Ubiquitous Photography*, Cambridge: Politi Press, 2012
- Latour, Bruno, 'Beware: Your Imagination Leaves Digital Traces' în *The Times Higher Education Supplement*, 6 aprilie 2007
- Link Center for the Arts of the Information Age <http://www.linkartcenter.eu>
- Lister, Martin, 'Sack in the Sand' în *Convergence*, 13(3): 251-74, 2007
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2001
- Manovich, Lev, *Software Takes Command*, sub licență CC licence, 2008
- McLuhan, Marshall și Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, 1967
- Mitchell, J William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1992
- Mulder, Arjen, *From Image to Interaction*, V2\_Publishing and NAI, 2010
- Murray, Susan, 'Digital Images, Photo Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics' în *Journal of Visual Culture*, 7(2): 147-63, 2008
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
- Ritchin, Fred. *After Photography*, W W Norton, 2009
- platforma online Rhizome <http://www.rhizome.org>
- Robins, Kevin, 'Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures' în P. Wombell (ed.), *Photo Video*, London: Rivers Oram Press, 1991. Republicat ca *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, Taylor & Francis, 1996
- Rubenstein, D. și Sluis, K., 'A Life More Photographic' în *Photographies*, 1(1): 9-28, 2008
- Shinkle Eugenie, 'Technological Sublime' în ziarul online *Tate Etc*
- Shove, E., Watson, M., Hand, M. și Ingram, J., *The Design of Everyday Life*, Oxford: Berg, 2007
- Silverstone, R., *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Politi Press, 2007
- Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Books, London, 1977
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador, 2003.
- Steyerl, Hito, 'A Thing Like You and Me' în *E-flux Journal*, April 2010. Pagină web accesată la 06 iulie 2014.
- Steyerl, Hito, 'Documentary Uncertainty' în *A Prior Magazine* Issue #15, June 2007. Pagină web accesată la 14 august 2014.
- Steyerl, Hito. *In Defense of the Poor Image* <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>
- Still Searching*, blog și platformă de dialog a Museum Winterthur <http://blog.fotomuseum.ch>
- Tagg, John, *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*, London: MacMillan, 1993
- Thrift, N., *Knowing Capitalism*, London: Sage, 2005
- Thompson, J., 'The New Visibility' în *Theory, Culture and Society*, 22(6): 31-51, 2005
- Vaccari, Franco și Valtorta, Roberta (ed.) *Fotografia e Inconscio Tecnologico*, Torino: Einaudi, 2011
- What's Next, blog și platformă de dialog a FOAM Fotomuseum Amsterdam. <http://www.foam.org/whatsnext>

---

#### Lucrări citate:

- Binschtok, Victoria *Cluster Series*, 2014, URL Documentation <http://viktoriabinschtok.wordpress.com/work-3/cluster-series/>
- Guess, Jeff, *Addressability*, 2011, URL Documentation <http://www.guess.fr/en/works/addressability>
- Hirshorn, Thomas, *Touching Reality*, în Bishop, Claire, răspuns la comentariul lui Lauren Cornell despre articolul ei 'Digital Divide' publicat în *Artforum*, September 2012, pp. 434-441. Răspuns publicat în *Artforum*, January 2013, p. 38
- Paglen, Trevor, *The Last Pictures* <http://photomediationsmachine.net/2013/12/10/the-last-pictures/>. Accesat la 20 august 2015.
- Scourtis, Erica *Life in AdWords* în Vasey, George, 'Self 2 Selfie', publicat în *Art Monthly*, November 2013, pp. 5-8
- Steyerl, Hito, *November*, 2004 în Altman, Anna, 'Hito Steyerl', publicat în *Frieze Magazine RSS*. *Frieze Magazine*, Nov-Dec 2009. Pagină accesată la 06 iunie 2014; Lafuente, Pablo, 'For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea', publicat în *Afterall Journal*, Autumn 2008. Pagină accesată la 06 iunie 2014.
- Steyerl, Hito, *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .mov File*, 2013 în Thatcher, Jennifer, 'No Solution', publicat în *Art Monthly*, April 2014, pp. 1-4
- Strand, Clare, *The Seven Basic Propositions* (lucrare bazată pe resurse web) pe platforma Photo Mediations Machine <http://photomediationsmachine.net/2013/06/11/clare-strand-the-seven-basic-propositions/> și <http://interact.com.pt/laboratorio/seven-propositions/>. Ambele accesate la 20 august 2015.
- Takeo Magruder, Michael, *Fallujah. Iraq. 31/03/2004*, 2004. Lucrare comandană de Norwich Gallery, UK pentru EAST International 2005 curatoriă de Gustav Metzger. Documentație URL [www.takeo.org/nspace/ns011](http://www.takeo.org/nspace/ns011). Accesat la 20 septembrie 2014.
- Zanni, Carlo, *The Fifth Day* Documentație URL <http://zanni.org/wp/index.php/portfolio/5thday/> Link direct la lucrare [the5fifthday.com](http://the5fifthday.com)

---

**Alfredo Cramerotti** este scriitor, curator, editor și artist. Este director al Galeriei MOSTYN, principala galerie de artă contemporană finanțată public din Țara Galilor (Marea Britanie), co-director al AGM Culture, o agenție curatorială călătoare (2003-) și al CPS Chamber of Public Secrets (Camera de Secrete Publice), de producție artistică și media (2004-) și editor al seriei *Critical Photography* (Fotografie critică) a Editurii Intellect Books din Bristol și Chicago. Este profesor invitat la o serie de universități din Europa, printre care Goldsmiths (University of London), Università Cattolica Milano, Liverpool John Moores University, Oslo National Academy of the Arts, University of Westminster, HEAD University of Art & Design Geneva și DAI Dutch Arts Institute. Începând cu 2012 este cercetător, în calitate de doctorand, la eCPR European Centre for Photography Research, University of South Wales (Marea Britanie).

## Corina Ilea

29 SEPTEMBRIE 2015

### SAU MILIOANELE DE FOTOGRAFII PE CARE NU LE VOI VEDEA

Facebook, Flickr, Snapchat, Pinterest, Instagram, Twitter, Youtube, Vimeo.

Facebook<sup>1</sup> (iulie 2015)

- 968 de milioane de utilizatori activi zilnic
- 1.49 miliarde de utilizatori activi în fiecare lună
- În 24 August 2015 mai mult de un milliard de utilizatori au folosit Facebook într-o singură zi
- aproximativ 3 miliarde de vizionări video pe zi

Flickr<sup>2</sup> (iunie 2015)

- 112 milioane de utilizatori
- 63 de țări care folosesc această platformă
- 1 milion de fotografii postate în fiecare zi
- 10 miliarde de fotografii care circulă via Flickr
- 2 milioane de grupuri active

În iunie 2015, Facebook a creat un profil de tip curcubeu – „rainbow” – care să răspundă la nivel vizual deciziei Curții Supreme a Statelor Unite ale Americii de a legaliza căsătoria cuplurilor de același sex. În primele ore de la apariția filtrului de culoare, mai mult de un milion de utilizatori l-au aplicat peste fotografia de profil deja existentă. Un moment similar a fost înregistrat în 2013, când mai mult de trei milioane de utilizatori Facebook și-au schimbat imaginea de profil, înlăturând-o cu logo-ul campaniei pentru drepturile omului. Oricât de „inocente” ar părea astfel de gesturi, ca modalități de implicare activă în mediul social, ele presupun în același timp activarea unor procese colaterale legate de statisticile de marketing și observare care urmăresc să monitoreze activitatea celor care folosesc rețelele sociale, determinate de prezența masivă a imaginii, atât statice cât și în mișcare. Care sunt factorii care influențează alegerea unor astfel de imagini de profil, care sunt caracteristicile manifestărilor de grup, modul în care ele pot fi manipulate, și, în cele din urmă, care este raportul cu realitatea al numărului impresionant de imagini care circulă în cyber-spațiu?

Criza umanitară a refugiaților din Siria, o situație dramatică care durează de ani de zile, a avut o profundă turără scopică în septembrie 2015, când imaginea unui copil sirian de trei ani – Aylan Kurdi – mort înecat pe plajă de lângă Bodrum în încercarea de a traversa Marea Mediterană spre Grecia a fost publicată atât în presa scrisă cât și online. Hashtag-ul #KiyiyaVuranInsanlik („humanity washed ashore /umanitatea în derivă”) a însoțit difuzarea imaginii pe Twitter și Facebook, făcând înconjurul lumii virtuale. O imagine devine astfel simbolul iconic al unei crize umanitare care, potrivit Națiunilor Unite, doar în anul 2014 număra mai mult de 13.9 milioane de refugiați<sup>3</sup>. Statistica în acest

caz, atunci când este invocată, pare a fi una indecență: imaginea a fost transmisă abundant, ridicând în același timp semne de întrebare legate de modul în care ea a fost folosită în spațiu public: este într-adevăr etic să fie arătate imagini atât de violente, este fotografia în măsură să producă o schimbare la nivel social? Semne de avertizare au însoțit difuzarea acestei fotografii, ca o modalitate de derogare de la violența pe care ea o presupunea: „atenție, imagini şocante!” Ce rămâne însă este ineluctabilul morții care s-a produs, una din miile care au loc în condiții similare, dar care, chiar dacă sunt înregistrate de aparatul fotografic sau pe suport video, nu au aceeași semnificație iconică. Schimbarea majoră a fost în acest caz mecanismul de „contaminare” vizuală globală pe care rețelele de socializare îl presupun și care a făcut posibilă transmiterea aproape instantanee a imaginii, dincolo de frontierele biopolitice. Fenomenul contemporan de deteritorializare a refugiaților nu implică doar o dislocare dinspre o țară însprijinită, ci și o formă de exil interior, o pierdere originară a sentimentului de apartenență, sau „deposesie” în termenii lui Judith Butler<sup>4</sup>, care reprezintă de fapt primul pas însprijinită deteritorializare. O formă echivalentă de ne-apartență, de exil, se manifestă și la nivelul imaginilor transmise virtual, care migrează în exil semantic.

Ce înseamnă în acest context statisticele invocate, care fac referire la milioane de utilizatori, la miliarde de imagini care circulă în rețelele de socializare sau platformele online sau care sunt realizate în fiecare zi în cantități greu de cuantificat prin intermediul telefoanelor inteligente, „imaginile în cascădă,”<sup>5</sup> așa cum le definește Suzanne Paquet? Care sunt dilemele pe care o astfel de masificare a informației vizuale le ridică la nivelul capacitatii de asimilare a informației vizuale și, în cele din urmă, la nivel cognitiv? În ce măsură realitatea își pierde capacitatea de sugestie în procesul abundant de înregistrare, documentare și creare pe care fotografia îl face posibil?

În ceea ce privește imaginea și canalele de transmitere a informației, abundența și ubicuitatea ocupă un spațiu privilegiat. Ne întrebăm atunci care sunt consecințele cu care se confruntă arta în raport cu excesul, lipsa de ierarhie și hipervizibilitatea, care înregistrează și determină realul într-o distopie „transparentă” bazată pe principiile accesului global?

Termenul de post-fotografie a fost utilizat încă de la începutul anilor 1990<sup>6</sup>, determinând un nou set de criterii de producere și mobilitate a imaginii bazat pe ideea de informație. Având o evoluție progresivă până în 2008, această transformare cunoaște o mutație radicală în ultimii ani, fluiditatea și instantaneitatea diseminării imaginii jucând un rol fundamental. În 2015 ne aflăm în mijlocul unei adevărate revoluții digitale, generate de folosirea platformelor sociale și a telefoanelor inteligente dotate cu aparate fotografice digitale, ca mediu ce determină cadrul unui nou regim de legitimare a realității, a paradigmelor de comunicare aproape instantanee la nivel global și a unui nou tip de contract social-vizual care presupune transgresarea spațiului privat, grefat pe domeniul hibrid al celui public: un „voyeurism universal”<sup>7</sup>. În termenii lui André Gunther, putem vorbi despre „imagină conversațională” sau „fotografia conectată” care operează o mutație de fond la nivelul vizualului: „vizibilitatea conferă de rețelele sociale acelerează difuzarea (imaginilor) și dă naștere unor forme de auto-producere. Aproprierea limbajului vizual determină reinventarea cotidianului”<sup>8</sup>. Fotografia vernaculară, de amator, dobândește astfel o semnificație diferită: dacă înainte ea apărea unui spațiu aproape în exclusivitate privat și intim, accesat în recluziune, prin intermediul narațiunilor personale, în care fotografii înregistrau spațiu, timp și personaje exemplare la nivelul memoriei afective subiective, platformele sociale produc transformarea noțiunii de arhivă personală. Imaginile nu mai fac referire la momente decisive, ci la mundaneitate, la insignifiant; dintr-o manifestare a realului reprezentat în manieră vizuală pentru a reactiva memoria, fotografia primește o nouă viață, care scapă controlului și hegemoniei subiective. Ea este aruncată într-o lume virtuală, în care delimitarea dintre privat și public este potențial eludată prin înșuși actul incipient al postării online. Se activează astfel o „paradigmă nomadică”<sup>10</sup> în termenii lui Rosi Braidotti, generată de mobilitatea gândirii, a comunităților și a imaginilor în structura globală contemporană, care determină spații intersticijale, liminale, transgresând funcția reprezentatională tradițională a fotografiei. Un public global presupus se află în așteptare încă din momentul producării imaginii, el există ca potențial martor, fie în prezentul instantaneității transmiterii imaginilor prin platforme online, fie în potențiala lor vizualizare într-o temporalitate ulterioară, într-un spațiu diferit, într-un context geo-politic schimbător. Interacțiunea participativă este circumscrisă actului post-fotografic, care contestă ideea de stabilitate, fie ea temporală, spațială sau la nivelul semnificației. Se creează astfel noi paradigmă de colaborare care dau naștere unor determinante globale, publice, ale vizibilității.

Conecțivitatea extinsă a rețelelor de comunicare, noile tehnologii de informație, împreună cu utilizarea platformelor sociale, generează o proliferare accelerată a imaginilor. Aceasta abundență a vizualului reinterroghează înțelegerea esteticii migraționale; însă, la un nivel fundamental, repune în discuție însuși statutul fotografiei. De la un mediu care articulează temporalitatea la nivelul a „ceea ce a fost/ that – has-been” (Roland Barthes), aceasta devine un simptom a „ceea ce are loc/ ceea ce se întâmplă”<sup>11</sup> (Mette Sandbye), „un mediu al schimbului, cât și un mediu al documentării”<sup>12</sup> (Geoffrey Batchen). Artiștii folosesc acest enorm rezervor de imagini care există în spațiul public virtual, în care noțiunea de autor se dizolvă, apropiindu-l împreună cu estetica vernaculară: „toate fotografiile existente online sunt orfane, gata de a fi refolosite.”<sup>13</sup> (Charlotte Cotton). Joachim Schmid folosește și recontextualizează acest tip de imagini „orfane” care există în spațiul online în arhive digitale – meta-albume virtuale – greu de quantificat; le cataloghează pornind de la criterii aleatorii, structurând instalații fotografice care iau forma a zeci de cărți clasificate alfabetic în teme de tipul: aeroplani, sex, picioare, etc. Traекторii contradictorii de interpretare sunt astfel stabilite, în care fotografiile vernacularare, de amator, care se regăsesc în cantități impresionante pe internet, sunt refolosite în scopuri artistice, în aceeași măsură în care gestul artistic este ulterior re-apropiat de către vernacularul virtual. Imagini ale instalatiilor sale fotografice sunt re-puse în circulație, de multe ori fără a fi atribuite unui nume autor. În termenii lui Suzanne Paquet, avem de-a face cu o formă de „reciprocitate” care scapă controlului, în vreme ce internetul configerează un tip de imagine care „dublează, reflectă, reproduce și produce lumea.”<sup>14</sup>

Un nou atlas enciclopedic ia naștere, care, deși activează o informație vizuală prezumтив infinită, nu are pretenția de a oferi accesul la o cunoaștere exhaustivă, refăcând sensul invers dinspre dematerializarea informativă, așa cum există ea în spațiul virtual, înspre forma tipărită a cărții. O manifestare radicală a paradigmelor cunoaștere enciclopedică este proiectul artistic Library of the Printed Web<sup>15</sup> care folosește imagini existente online, pentru a le recartografia în varianta tipărită, investigând raportul dintre fluiditatea imaginii virtuale și algoritmii de selecție ai motoarelor automate de căutare, reconfigurând astfel noțiunea de autor, de creativitate, de originalitate și, în cele din urmă, punând sub semnul îndoelii certitudinea noțiunii de artisticitate. Care sunt criteriile creației artistice atunci când un motor de căutare automat de tipul Google Image Search sau Reverse Image Search generează conținutul artistic? Paul Soulellis, Michael Wolf, Joachim Schmid, Andreas Schmidt sau Penelope Umbrico, artiști care fac parte din acest grup, împing limitele noțiunii de „auctoritate culturală” (Virginia Rutledge, 2013) aplicată la nivelul vastei arhive a internetului – world wide web – care aparțin astfel unor reguli și interacțiuni lichide, negocindu-și transversal interferențele în lumea artei și în cea a culturii vizuale.

Reinterpretarea reperelor culturale și a istoriei fotografiei în cheie digitală stă la baza recentului proiect al artistei Penelope Umbrico, *Range* (2014). Istoria fotografică a peisajului este recontextualizată sub forma unei cărți de autor în care paginile sunt structurate după paradigma *loop*, în buclă, aparent fără început sau final. Fotografiile iconice având ca temă principală peisajul, și mai specific reprezentări ale muntelui, sunt re-fotografiate prin intermediul telefonului intelligent, apoi prelucrate cu aplicații de tipul Afterlight, Plastic Bullet Camera și Pixlr-o-matic, rezultatul rezultând pe efectul Instagram și fotografie *low-res*. Fotografia analogă și cea digitală dobândesc o reinterpretare ironică unde efectul de *glitch*, eroarea, imperfecțiunea ca simptom al mobilității paradigmelor post-fotografice este juxtapusă peste stabilitatea pe care o presupune peisajul muntos. Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams sau Edward Weston devin repere într-un circuit care își pierde originea, noțiunea de autor se dizolvă, imaginile cad în anonimat, fiind supuse procesului de erodare care caracterizează refotografierea repetitivă specifică culturii virtuale, ce ignoră calitatea. Contextualizarea și re-atribuirea sensului instaurează o ecologie a imaginii nomadică, aflată în flux continuu, în care transmiterea și circulația imaginii prevalează asupra conținutului.

Dacă imaginile vernacularare virtuale repun în discuție conceptul autorial, contrapartea lor în spațiul „oficial” instituțional generează o cultură a observației ubicuă. Cartografirea, camerele de supraveghere, sistemele de monitorizare, imageria de tip Google satellite, hărțile virtuale, Google Street View, CCTV, localizarea GPS, senzorii și bazele de date virtuale reconfigurează societatea contemporană. În timp ce aceste mecanisme acționează ca index pentru a localiza subiecți și teritorii, ele dau în același timp măsura unei „localizări sociale” extinse, care nu face referire doar la anumiți indivizi sau anumite coordonate spațiale, ci mai degrabă la „subiectul-în-devenire”, nomadic (Rosi Braidot), care configerează un teritoriu social și vizual fluctuant. Coordonatele închiderii sunt

preluate de determinante modulatorii, care la rândul lor generează forme de control exhaustive, bazate pe supravegherea datelor. Fotografiile lui Trevor Paglen fac apel la o astfel de paradigmă a supravegherii, demisificând arhitectura operațională a sistemelor contemporane ce caracterizează societatea de control, în care distincția dintre colectiv și individual a fost înlocuită de coduri și informații generative care afectează modalitatea în care relațiile sociale sunt continuu reconfigurate. Seria sa fotografică *Limit Telephotography* (2007-2012) folosește obiectivul telescopic pentru a fotografia situri guvernamentale și locații militare secrete, investigând confluența dintre estetic, vizual și politic prin intermediul reprezentărilor vizuale ale structurilor, instituțiilor și tehnologiilor de supraveghere. În *Untitled Drones* (2010) artistul face apel la drone și sateliți de supraveghere securiți. El cartografiază astfel o „geografie experimentală” în care producerea spațiului migrează înspre datele vizuale care configurează noi teritorii geo-politice. În mod similar, prin seria de fotografii *Dutch Landscapes* (2011), Mishka Henner (Marea Britanie) folosește imagini generate de Google Earth, concentrându-se asupra reprezentărilor aeriene ale locațiilor guvernamentale olandeze, care au fost pixelizate din motive de securitate. În acest context, accesibilitatea la informație este cenzurată prin distorsionarea imaginii, care însă, în pofida intenției de camuflare, lasă urme vizibile – abstracțiuni colore care amintesc de tradiția peisajului olandez – asupra peisajului virtual. Granițele cartografierii vizuale sunt astfel în continuă mutație, transformând nu doar modul în care imaginile sunt produse, percepute sau văzute, însă și modul în care biopolitica se configerează.

Reprezentările vizuale ale mecanismelor de supraveghere sunt supuse regulilor mobilității. Semnificația migrează contextual în funcție de vecinătățile textuale și imagistice în care imaginea este localizată, generând noi traectorii participative și creând noi spații publice globale ale vizualului. În acest context, reprezentarea vizuală a conflictelor cunoaște o recontextualizare radicală, caracterizată de paradigme de interpretare potențial infinite, bazate pe procese de selecție a imaginilor aflate în vastele arhive vizuale virtuale sau tradiționale. Proiectul *Divine Violence* (2013) și echivalentul său – carte de autor – *Holy Bible* (2013) al artiștilor Adam Broomberg și Oliver Chanarin – inspirat de Biblia lui Bertolt Brecht, care avea lipită pe copertă o fotografie reprezentând o mașină de curse – investighează raportul și disjuncția dintre imagine, text și reprezentarea fotografică a conflictelor. Artiștii suprapun imagini preluate din *Archive of Modern Conflict* peste paginile Bibliei, al cărei text este fragmentat prin pasaje subliniate în roșu. *Archive of Modern Conflict* este o colecție eclectică ce conține mai mult de patru milioane de imagini legate de conflictele care au avut loc în societatea modernă și contemporană, așa cum au fost ele reflectate în spațiul tipărit sau online. Catalogarea tradițională lipsește, lăsând locul clasificărilor bazate pe analogii, similarități, discontinuități și rupturi de semnificație. Broomberg și Chanarin pornesc de la reinterpretarea Bibliei în cheie vizuală, având ca precept comun noțiunea de catastrofă, așa cum a fost elaborată de către filosoful Adi Ophir, care identifică manifestările divine ca fiind determinante de dezastru și violență. Această interpretare controversată este dublată în proiectul lor de selecția materialului vizual care pune sub semnul întrebării modalitatea și criteriile prin care conflictele au fost reprezentate în media, însă și capacitatea de reacție sau chiar amnezia care survine dintr-o expunere excesivă la astfel de fotografii: se regăsesc aici fotografii asociate în mentalul colectiv, prin medierea canalelor media, cu ideea de conflict, arătând în detaliu grafice, explicite, consecințele războaielor, deportărilor și genocidului: fotografii în care membrele sunt dislocate, sângele curge, răniile sunt vizibile, craniul este despăgubit, rigiditatea morții este instaurată pe cadavre în descompunere, groapa comună în care corpurile sunt aruncate, procesiuni funerare; imagini ale puterii: soldați în uniforme militare, dar și ofițeri care instruiesc grupuri de studenți, sau demonstrații în care civili sunt violenți. Însă conflictele se desfășoară pe multiple planuri, de cele mai multe ori ceea ce survine în vizibil fiind dictat de considerante legate de impactul șocant. Cum ajunge să fie reprezentată suferința (alțora)<sup>16</sup>, cine dictează imaginile care urmează să fie publicate, care este contractul fotografic și civic care se stabilește în procesul de interpretare a realității printr-o selecție de imagini? Ideologia este strâns legată de reprezentarea vizuală a conflictelor, iar imaginea este departe de a fi inocentă. Reprezentările banale, anodine își fac apariția. Broomberg și Chanarin introduc un virus radical în câmpul vizual iconic. Este vorba de o destabilizare a memoriei colective, intergenerațională pe care o forțează să se reconfigureze, să-și interogheze propria structură. Care este legătura dintre conflict și un clovn, o casă tip suburbie cu peluza în față, o femeie care zâmbește sau un televizor din anii 1970, un aparat de fotografiat, bărbați făcând baie într-un lac, o nuntă, o expoziție într-un muzeu, o sală de spectacol, sau imagini erotice? Narațunea care se construiește prin juxtapunerea imaginilor tradițional asociate noțiunii de conflict cu cele care aparțin spațiului mundan este profund subiectivă, determinată de lipsuri, de incertitudine, de confuzie, și, în cele din urmă de lipsa de coerentă. Memoria traumatică se manifestă în absența evenimentului produs, prin amânarea sensului, prin repetiție, prin detaliu ce irup în banal sau

care survin pe neașteptate. Fotografia urmează aceeași trajectorie: abundă, se repetă, reia temele predominante, cu variații, divaghează, juxtapune umorul peste tragic. Însă, în cele din urmă se supune unei ordini aleatorii, în care haosul, incertitudinea și ubicuitatea imaginilor care invadează câmpul scopic sunt predominante. O abundență care presupune promisiunea transparentei, a cunoașterii, dar care în schimb trimite semnale de avertisment legate de ieșirea în afara comprehensibilului. Versiunea artiștilor Bloomberg și Chanarin este doar una dintre multiplele narațiuni și reprezentări vizuale posibile, scoțând la iveală scheletul structural care determină meta-narațiunea: unul dintre posibilele adevăruri, una dintre posibilele analogii vizuale, una dintre posibilele selecții de fotografii din repertoriul aproape inepuizabil al reprezentării conflictelor, așa cum este el configurat în societatea actuală, în care imaginile nu reprezintă „realitatea”, ci o produc, în care spațiul virtual se autogeneră la nivel vizual. În aceeași măsură în care post-fotografia oferă promisiunea cunoașterii și a transparentei prezumtiv nelimitate, ea este circumscrisă și procesului de uitare. Cantități enorme de imagini sunt captate pentru a cădea aproape instantaneu în uitare, pentru a nu fi văzute niciodată sau în momente furtive, locul lor fiind reluat de noi imagini care se succed cu rapiditate. Artiștii preiau aceste imagini orfane, care ulterior își reiau circuitul în abundență și excesul caracteristic post-fotografiei. Chiar în momentul terminării acestui articol, 29 septembrie 2015, milioane de noi imagini continuă să fie produse și să invadeze spațiul virtual. Dintre ele, care vor ajunge să ocupe un loc în memoria culturală?

.....

#### Note:

[1] <http://www.socialmedianewz.com/facebook-shares-stats-about-its-video-growth>. Accesat 25 septembrie 2015

[2] <http://expandedramblings.com/index.php/flickr-stats>. Accesat 25 septembrie 2015

[3] <http://news.nationalgeographic.com/2015/09/150903-drowned-syrian-boy-photo-child-war-pictures-world>. Accesat 29 septembrie 2015

[4] Judith Butler și Athena Athanasiou. *Dispossession. The Performative in the Political* (Cambridge, UK: Polity Press, 2013)

[5] Suzanne Paquet. « Trafics numériques: le web en cascades d'images (photographiques) », în Joan Fontcuberta (ed). *La condition post-photographique*. Le Mois de la photo à Montréal, (Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015)

[6] Fred Ritchin. *In our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, (New York: Aperture, 1990)

[7] Joan Fontcuberta (ed). *La condition post-photographique*. Le Mois de la photo à Montréal, (Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015)

[8] André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, 31/ Printemps 2014 [En ligne], URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. Accesat 02 septembrie 2015: « La visibilité conférée par les réseaux sociaux accélère leur diffusion et donne naissance à des normes autoproduites. L'appropriation du langage visuel fait assister à une réinvention du quotidien »

[9] *Idem*.

[10] Rosi Braidotti. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. (New York: Columbia University Press, 2011)

[11] Mette Sandbye. "It Has Not Been – It Is. The Signaletic Transformation of Photography." *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol 4, 2012

[12] Geoffrey Batchen. "Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange." *Aperture*, No. 210 (Spring 2013): 46-50

[13] Charlotte Cotton. "Nine Years, A million Conceptual Miles." *Aperture*, No. 210 (Spring 2013): 34-40

[14] Suzanne Paquet, « Trafics numériques », p. 154

[15] <http://libraryoftheprintedweb.tumblr.com>

[16] Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003)

.....

**Corina Ilea** este curator asociat la *Le Mois de la Photo à Montréal*, International Biennial of the Contemporary Image. Cea de-a 14 ediție, *The Post-Photographic Condition*, a avut loc în septembrie 2015, avându-l ca curator invitat pe Joan Fontcuberta. Ea a făcut parte din comitetul științific al conferinței internaționale *À partir d'aujourd'hui... Reconsidering Postphotography*, care a inclus prezentări făcute de Quentin Bajac, Vanessa Schwartz și Joanna Sasso. Corina Ilea a fost Faculty Member la Concordia University, unde a predat cursuri de istoria artei (fotografie, artă video și instalăție contemporană). Ea detine un doctorat în istoria artei obținut în cadrul Interuniversity Doctoral Program, Concordia University, Montréal și a susținut conferințe în Canada, Europa și Statele Unite ale Americii (Leeds, Boston, Montréal, Guelph, Kingston) pe teme legate de practicile fotografice contemporane, în special în ceea ce privește Estul Europei.

## Adam Bloomberg & Oliver Chanarin



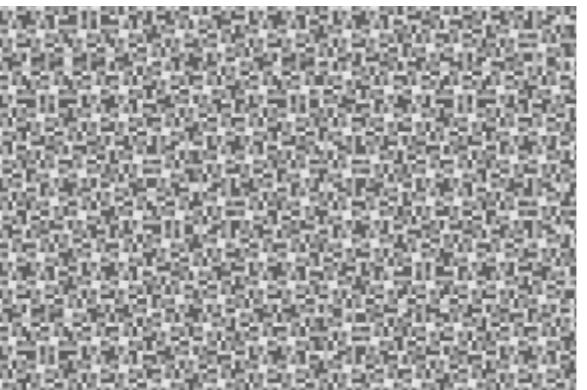
### DIVINE VIOLENCE/HOLY BIBLE (VIOLENȚĂ DIVINĂ/SFÂNTA BIBLIE)

O descriere a proiectului se află la pagina 139, în textul semnat de Corina Ilea.

.....

Adam Bloomberg (născut 1970, Johannesburg, Africa de Sud) și Oliver Chanarin (născut 1971, Londra, Marea Britanie) sunt artiști care trăiesc și lucrează la Londra. Ei au realizat împreună numeroase expoziții personale la Lisson Gallery, Londra, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varșovia (2015); Jumex Foundation, Mexico City (2014); FotoMuseum, Antwerp (2014); Mostyn, Llandudno, Marea Britanie (2014); Townhouse, Cairo (2010); Musée de l'Elysée, Lausanne (2009) și Stedelijk Museum, Amsterdam (2006). De asemenea, au participat la o serie de expoziții de grup internaționale incluzând British Art Show 8 (2015-2017), *Conflict, Time, Photography* la Tate Modern, Londra și Museum Folkwang, Essen (2015); Shanghai Biennale (2014); Museum of Modern Art, New York (2014); Tate Britain (2014), Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha (2013); Gwanju Biennale (2012) și KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2011). Opera lor este inclusă în importante colecții publice și private dintre care se pot menționa: Tate, MoMA, Stedelijk, V&A, International Center of Photography, Musée de l'Élysée, Art Gallery of Ontario și Cleveland Museum of Art. Dintre premiile obținute se pot menționa: ICP Infinity Award (2014) pentru *Holy Bible*, și Deutsche Börse Photography Prize (2013) pentru *War Primer 2*.

## Nikolaus Schletterer



### SUSPENDED (SUSPENDAT), 2009

text: Andrei Siclodi

Creația fotografică a lui Nikolaus Schletterer este o continuă confruntare cu ontologia percepției ajutate de tehnologie. În același timp, investigațiile sale nu privesc în primul și în primul rând tehnologia în sine sau construcția tehnică a unui dispozitiv și capacitatea lui de a ne influența percepția, ci modul în care trăim ceea ce vedem. În acest scop, artistul se folosește de fotografie și de diferitele ei procese de producere a imaginii ca mijloace pentru înțelegerea acestor procese în sine. Pentru Schletterer, fotografia nu este un mod de a surprinde și a înregistra realitatea, ci o chestionare mereu mai radicală a acesteia în timp.

Procesul artistic al lui Schletterer se aseamănă cu cercetarea empirică. Punctul de plecare este întotdeauna observația, „vederea cu ochii proprii”. Vizibilul, sau ceea ce vedem, este evaluat, filtrat, și în final surprins într-o fotografie – o colecție de informații vizuale care sunt categorisite și care reapar ca entitate în rezervorul mediului fotografic. Pentru Schletterer, acest parcurs treptat către esența fotografiei își are originea într-un interes pentru peisaje, pentru structuri geologice și arhitectonice, și pentru modul în care acestea sunt fotografiate și arhivate. Multe din fotografii din această serie dezvăluie o înclinație către tranzitii, traекторii și fracturile din locurile în care natura întâlnește urmele ființelor umane. În același timp, subiectul a fost și este lumina: acea energie fundamentală care face vizibilul posibil și care este surprinsă în fotografii.

Dematerializarea imaginilor prin intermediul procedurilor digitalizate de înregistrare, procesare și arhivare joacă un rol central în reflecțiile lui Schletterer. Artistul este foarte preocupat de structurile inerente acestor imagini și creează lucrări ce fac referire la „adevărul” imaginilor, la construcția lor și la constituirea propriei noastre percepții cognitive.

In *Suspended*, toate imaginile au fost culese exclusiv de pe internet. Ca și în cazul înregistrărilor fotografice online, aceste imagini au fost reeditate post-factum. Și totuși, atunci când privim fotografii ne sare imediat în ochi o diferență esențială: imaginile lui Schletterer nu oferă o realitate recognoscibilă în sensul obișnuit al cuvântului. Cu toate acestea, ele au pretenția că reprezintă trăsăturile esențiale ale realității. Întrebarea este „ce vedem atunci când privim aceste imagini?”. Niciuna din fotografii prezentate nu a fost realizată cu un aparat de fotografiat. Găsim aici doar fotografii pre-existente care reprezintă ideea noastră vizuală despre lume, redusă și explorată în esență ei. Luate individual, acestea își revelă propria condiție de arhivă sistematică a ideilor pe care ni le facem despre realitate: sunt condensări digitale reduse la informația de culoare dintr-un grup de 3x3 pixeli, condensări

care, deși amintesc de imaginea inițială, nu ne mai permit să tragem concluzii cu privire la forma ei inițială. „Recaptate” și „îmbrăcate” mai apoi în cadrul seriei, ele sunt de asemenea mutații ale modulelor de bază, multiplicări ale căror formă se potrivește constructelor propriei noastre percepții și memorii. Mai mult, ele sunt rezultatul unor măsurători executate și al unor algoritmuri de transformare conform cu cele ale arhivei de date binare. Pornind de la premisa că viața nu este posibilă fără percepție, și că atât percepția noastră cât și cunoștințele noastre despre lume – mai precis cunoștințele despre lumea pe care ne-o generăm – pot fi detectate numai în meta-date, Nikolaus Schletterer trece aceste imagini găsite printr-un filtru de informație pur atmosferică sub forma unor procese radicale de reducție.

Nikolaus Schletterer s-a născut 1960 în Kufstein, Austria, unde continuă să locuiască și să lucreze. A studiat arta grafică la Mozarteum în Salzburg (1983–1990). Nikolaus Schletterer expune din 1987. Dintre expozițiile și proiectele sale amintim: *Lichten*, Galerie Widauer, Innsbruck; *Daylight* (curatori Andrei Siclodi și Florin Tudor), MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană, București (2006–07); *Before Architecture*, eseu fotografic despre arhitectura lui Josef Lackner, a XI-a Bienală de Arhitectură din Veneția (2008); *Suspended*, Galerie Widauer, Innsbruck (2009); *Manifesta 8*, Murcia & Cartagena, Spania (2010–11); *Ground Control on Haunted Grounds*, RLB-Kunstbrücke Innsbruck; Galerie Johann Widauer, Innsbruck (2013). Lucrările publicate includ cărțile de artist *Orte Blicken Landschaft – Places Gaze Landscape*, cu scrisori de la Arno Ritter (ediție fotohof 2003), *Lichten*, cu un text de Andrei Siclodi (ediție fotohof 2007), *Suspended*, cu texte de Andrei Siclodi, Alfredo Cramerotti și Lauren Mele (ediție fotohof 2013).

Andrei Siclodi este curator, autor și lucrător cultural; locuiește la Innsbruck, în Austria. Este director al instituției Künstlerhaus Büchsenhausen din Innsbruck și director fondator al Programului internațional de burse pentru artă și teoria artei organizat de această instituție începând cu 2003. Editor al seriei de publicații *BÜCHS'N'BOOKS – Art and Knowledge Production in Context*. Printre publicațiile sale recente se regăsesc: *Franz Kapfer – For God, Kaiser and Fatherland și Private Investigations – Paths of Critical Knowledge Production in Contemporary Art* (ambele din 2011).

## Matei Bejenaru



### ZONE SYSTEM (SISTEMUL ZONELOR)

Zone System (Sistemul zonelor) este o metodă fotografică pentru determinarea expunerii optime dezvoltată de Ansel Adams și Fred Archer la sfîrșitul anilor 30 ai secolului trecut. Pornind de la definirea relației dintre modul în care vizualizăm subiectul fotografic și imaginea finală rezultată, această metodă oferă fotografilor o metodă sistematică pentru expunerea peliculelor foto, precum și pentru tratarea negativelor fotografice în *darkroom*.

În fotografia modernistă din prima jumătate a secolului al XX-lea, Ansel Adams, alături de alți membri ai grupului f.64, folosind principiile Zone System, au dezvoltat viziuni despre peisaj ce presupuneau obiectivizarea acestuia. Peisajul a devenit pentru aceștia subiectul pentru a analiza sublimul, monumentalul și frumosul.

Am aplicat aceleași principii unor utilaje de prelucrare mecanică produse în perioada comunistă în România și pe care le-am găsit pierdute în mici ateliere aflate la periferia orașului Iași. Demnitatea și frumusețea acestor mașini amintește de efortul de dezvoltare industrială din trecut, abandonat într-o mare măsură în prezent, când cunoașterea tehnologică nu mai are importanță.

## Cemil Batur Gökçeer



### CAVE ALBINO (PEȘTERA ALBINO)

Atmosfera unei peșteri, cu întunericul și tăcerea ei și cu formele și texturile modelate de-a lungul a milioane de ani, ne poate transporta cu ușurință în altă dimensiune a timpului și spațiului. Cave Albino (Peștera Albino) este o narăjune ficțională despre o peșteră și despre o experiență legată de ea, transformată acum în atracție turistică. E în continuare conectată la adâncimile ei redutabile, dar nu este izolată de stricarea bunelor obiceiuri cauzată de o cultură bazată pe capital și consum.

Fotografiile alb-negru sunt fie autoportrete făcute într-o peșteră părăsită (fost obiectiv turistic) sau imagini ale locurilor, animalelor și oamenilor ce locuiesc în zone geografice unde se găsesc peșteri. Imaginile sunt dezvoltate cu praf și cu mici picături de revelator pentru a imita textura peșterii, intenția fiind de a le privi printr-un strat de timp și deformare. Fotografiile color sunt făcute în locuri turistice, folosind lumină artificială deja instalată sau folosind blițul.

Din combinația acestor două limbaje fotografice se dezvoltă serii care încearcă să dezvăluie contradicțiile ce apar atunci când artificialitatea se mută în peșteră, prin prisma proprietăților mele experiențe.

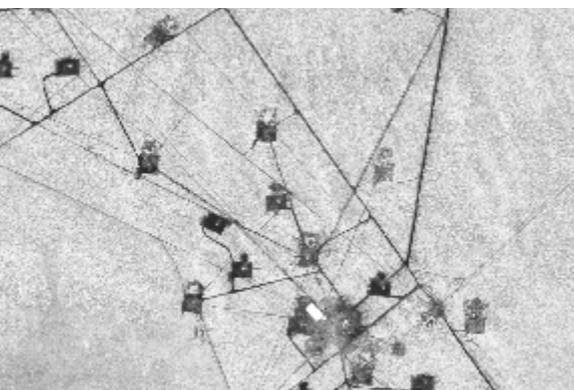
.....

**Matei Bejenaru** este un artist vizual care trăiește și activează la Iași, unde predă fotografie și video art la Universitatea de Arte „George Enescu”. Este membru fondator al Asociației Vector din Iași și director al Biennalei de artă contemporană Periferic. În proiectele sale din ultimii ani, prin fotografie, video și performance-uri, el analizează felul în care modurile de producție economică, cunoașterea tehnologică, mentalitățile și stilurile de viață ale oamenilor s-au schimbat în țările post-comuniste în ultimele două decenii. Imigrația muncitorilor români în Vest a fost analizată în proiectele artistice *Ghid de călătorie și Maersk Dubai*, prezentate în diferite expoziții internaționale precum cele de la Tate Modern, Level 2 Gallery din Londra în 2007 sau în Bienniala de la Taipei în 2008. Proiectul său experimental de muzică corală, *Cântece pentru un viitor mai bun*, a fost prezentat la The Drawing Room și Tate Modern la Londra, Western Front la Vancouver, Kunstlerhaus Buchsenhausen Innsbruck între noiembrie 2010 și iulie 2011. Matei Bejenaru a fost profesor invitat la Université du Québec à Montréal în anul universitar 2011-2012. Între 2012-2013, el a fost artist asociat la Centrul de artă Kettle's Yard din Cambridge, Marea Britanie.

.....

**Cemil Batur Gökçeer** (n. 1981) este unul din fondatorii spațiului artistic TORUN, 2012, Ankara ([www.torun-web.com](http://www.torun-web.com)). Creăția sa artistică este reprezentată de galeria Empire Project din Istanbul ([www.theempireproject.com](http://www.theempireproject.com)). Expoziții personale: *Parazit* (Torun, Ankara, 2015), *Closest Possibility* (Empire Project, İstanbul, 2014), *Tangle* (Torun, Ankara, 2012). Dintre expozițiile de grup amintim: *Unseen FotoFest*, Amsterdam, 2013 și 2014, *Cave Albino*, *Close Quarters* fotografii ale tinerilor artiști contemporani din Turcia, İstanbul Modern, 2013, *Island*, expoziția European Borderlines Project, *Encontros de Imagem*, Braga, Portugalia, 2012, *Tangle*, al VIII-lea Festival de Fotografie UFAT, Bursa, Turcia, 2012, *Scratching numbers in the soil*, prima fază a European Borderlines Project, expoziție de grup ISSP, Kuldiga, Latvia, 2011, *Like an Unredeemed Promise*, manifestare de artă publică în Çankaya, Ankara, 2011. Printre altele, lucrările lui au fost publicate în: *British Journal of Photography* (2014), *Yet Magazine* (2013), *Next 02*, 19th Joop Swart Masterclass Book (2012), *European Borderlines Project Book* (2012), *Fotograf Notları*, (2010 și 2011). Selectii și nominalizări: nominalizat la premiul pentru fotografie Deutsche Börse pentru expoziția *The Closest Possibility* la Empire Project (2015), selectat în lista Ones to Watch a *British Journal of Photography* (2014), nominalizat la premiul Paul Huf, Foam Photography Museum (2014). Grant: Fundația Culturală Turcă, Grant de schimb cultural (2012). Rezidență și Masterclass: rezidență artistică la Kuldiga (Latvia, 2015), Masterclass Reflexions, (Italia, France, 2012-2013), World Press Photo, Masterclass Joop Swart (Olanda, 2012), European Borderlines Project (Letonia, Portugalia, Islanda, Turcia, 2011-2012). Portofoliu personal: [www.cemilbaturgokceer.com](http://www.cemilbaturgokceer.com)

## Marcela Magno



### LAND (PĂMÂNT)

*Land* este un proiect fotografic ce intenționează să prezinte hărți ale resurselor de petrol și ale reziduurilor lui, dezvăluind evoluția istorică a peisajului, împărțirea politică a teritoriului și identitatea noastră geopolitică.

Imaginiile ce formează proiectul au fost asamblate cu ajutorul hărților luate de pe Google Earth, tipărite la scară mare și la înaltă definiție.

Este vorba despre hărți din satelit ce dezvăluie topografia câmpurilor petrolifere din Argentina.

Mă interesează să văd modul în care utopiile modernității se transformă într-o antiutopie.

ACESTE HÂRȚI PAR SĂ NE PUNĂ ÎN FAȚĂ ACEASTĂ ALTERITATE: DISTORSIUNE SOCIALĂ ȘI ECONOMICĂ, DEZASTRU ECOCOLOGIC, FRONTIERE TERRITORIALE RÂU PLASATE ȘI VIITOR NESIGUR PENTRU CONTINENTUL NOSTRU.

.....

**Marcela Magno** (n. 1966, La Plata, Buenos Aires, Argentina). Trăiește și lucrează în Buenos Aires. A locuit în sudul Patagoniei între 2003 și 2012. Absolventă de Pedagogie a Universității Autonome din Barcelona, 1993. Lucrează ca fotograf și ca designer grafic independent din 1996. Fotografile ei au fost incluse în expoziții individuale și de grup din Argentina, Brazilia, SUA, China, Germania și Italia. În 2007 a primit din partea guvernului provinciei Santa Cruz premiul I al concursului pentru patrimoniul cultural al provinciei. A câștigat premiul I „Expotrastieras” 2008, la Buenos Aires, Argentina. În 2014 a primit o mențiune pentru seria *Land* la Salón Nacional de Artes Visuales, în Buenos Aires, Argentina. De asemenea, în 2014 creația ei a fost inclusă de juriu între cele trei cele mai apreciate portofolii la Festivalul Luminii de la Buenos Aires, Argentina.

Adresa: 3075, Deheza Street, ZIP code: 1429, CABA, Argentina.  
M: marcela.magno@gmail.com  
W: www.marcelamagno.com

## Bogdan Gîrbovan și Michele Bressan



### R.A.P.I. (Romanian Archaeological Photography Index) / "UNDERGROUND"

R.A.P.I. propune episodul pilot al proiectului *Underground*, urmând ca acesta să se consolideze în următorul an, în baza unor ulterioare ieșiri în teren. Binomul Bogdan Gîrbovan / Michele Bressan preia mitul „magneților” (așa cum sunt numiți localnicii din satele românești aflate lângă câmpurile de luptă din al doilea război mondial, care recuperau resturile metalice pentru a le valorifica la fier vechi) în vederea structurării unei indexări fotografice ce va oferi noi informații istorice.

Intenția este aceea de a genera noi *landmark*-uri, de a stabili o conexiune între spațiul natural și cel istoric. Această relație va fi explorată prin studierea modului în care „rămășițe ale civilizației” sunt ciclic absorbite și reintegrate în natură. Utilizarea detectorului de metale are menirea de a crea o punte vizuală între peisaje și obiectele descoperite în perimetru acestora. Zonele selectate pentru studiu sunt spații în prezent nepopulate, dar în care a existat activitate umană, fie că aceasta este sau nu confirmată istoric. Raportul direct cu pământul și memoria locului asociază proiectul de tip *land art*, marcând o trecere de la o abordare științifică la una artistică și performativă.

Proiectul se desfășoară pe trei straturi. Pentru început este prezentat peisajul, înțeles ca perimetru de lucru. Apoi, obiectele sunt localizate, dezgropate și fotografiate în sit. În cele din urmă, acestea sunt separate de mediul în care au fost găsite, decontextualizate, astfel, și fotografiate într-un *setup* controlat. Prin această ultimă reprezentare, obiectivă, a formei, ele capătă o evidență abstractă, ce sugerează și alte forme de citire. Cele trei straturi construiesc o serie de episoade arheologice în care fotografia este utilizată ca mijloc de indexare și instrument de studiu.

R.A.P.I. își propune să realizeze o arhivă de explorări, structurată sub forma unor rapoarte atribuite zone și având atașat un index fotografic al obiectelor găsite. Proiectul intenționează astfel recuperarea unor artefacte ce definesc identitatea istorică a locurilor vizate. Demersul prevede valorificarea istorică a resturilor rămase în teren, stabilind o legătură între peisaj și episoadele desfășurate în acesta, folosind piesele metalice cu valoare de martor. Deplasarea în teren, dar mai ales actul deshumării, contruiesc structura performativă a demersului.

Voaierismul inherent actului de a reduce la suprafață obiecte scufundate în pământ și timp propune un nou *mapping* istoric sau completarea celui existent.

\*Prima deplasare vizează evenimentele din zonele de conflict românesc: Primul Război Mondial prin explorarea zonei Carpaților de Curbură (bătălia de la Predeal și Brașov), Al Doilea Război Mondial prin Valea Culeșa în „Borta Dracului” din zona Târgu Neamț, acesta fiind un perimetru cu importanță incărcătură istorică, dar insuficient documentată, unde, în 1944, au murit 14.000 de soldați ai trupelor române, germane și sovietice.

\*\*Folosirea detectorului de metale se efectuează în normele legilor în vigoare și pe baza unei autorizații eliberate în acest sens.

Mulțumim domnului Ovidiu Popescu și Daniel Apostol pentru tot sprijinul și încrederea acordate, precum și Asociației Pro Detectie și Romanian Military Archeology - R.M.A..

.....

**Bogdan Gîrbovan** (n. 1981, Drobeta Turnu Severin), trăiește și lucrează la București. În 2008 a absolvit cursurile Universității Naționale de Arte din București, Departamentul Fotografie. A avut 5 expoziții personale în București, Timișoara și Paris. A participat într-o serie de expoziții de grup în București, Madrid, Praga, Paris, Istanbul, Swansea. Fotografiile sale au fost publicate în câteva reviste de artă contemporană, precum *The Postbox*, *Punctum*, *NYArts Magazine*, *Fotografija*, *IDEA*.

**Michele Bressan** (n. 1980) a expus în numeroase expoziții personale și de grup, printre care: *Inventing the Truth*, în cadrul participării României la cea de-a 56-a ediție a Bienalei de la Venetia (2015), *Life is Beautiful*, Atelier Am Eck, Dusseldorf (2015), *The Source Collage Open Call*, Tate Britain, Londra, UK (2014), *Les Rencontres Internationales*, Gaite Lyrique și Palais de Tokyo, Paris (2014), Museum für Photographie Braunschweig (2013), Centre Wallon d'Art Contemporain (2012), *ViennaFair The New Contemporary* (2012), *Les Rencontres d'Arles Photo Festival* (2011), Musée d'Art Moderne Saint Etienne (2011), *Gate 11-international departures*, Fondazione Fotografia Modena (2011), Biennale di Venezia, Padiglione Italia nel Mondo (2011), *Mois de la Photo*, Paris (2010), National Museum of Contemporary Art Bucharest (2009/2010), Performance Art Institute San Francisco (2010), ESSL Museum Wien (2009), Neuen Museum Bauhaus Universität Weimar (2009). În 2010 primește bursa Constantin Brâncusi/Cité Internationale des Arts, Paris. În 2009 câștigă premiul ESSL Award, iar în același an este nominalizat la Henkel Award.

We would like to express acknowledgements to the authors, to Iulian Boia, Lavinia German, Sorana Lupu, Vlad Nedelcu, Oana Petrovici, Mihai Pricop, Gabriela Smeu, Margareta Vasluianu, and to our colleagues at the "George Enescu" University of Arts in Iași, who supported the production of this publication.

Mulțumim autorilor, lui Iulian Boia, Lavinia German, Sorana Lupu, Vlad Nedelcu, Oana Petrovici, Mihai Pricop, Gabriela Smeu, Margareta Vasluianu și colegilor din Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași care și-au acordat sprijinul pentru realizarea acestei publicații.

