

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

Artikel: Balkon : Photographie im erweiterten Feld : "Situations" im Fotomuseum Winterthur = photography in the expanded field : "Situations" at Fotomuseum Winterthur

Autor: Welzel, Mark / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680655>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Photographie im erweiterten Feld

«Situations» im
Fotomuseum Winterthur

MARK WELZEL

Jeder Mensch ein wandelnder Hyperlink.
Lyon/Bauman.¹⁾

«Is Photography Over?», so lautete im Jahr 2010 der Titel eines Symposiums im Museum of Modern Art in San Francisco. Die Antwort auf die Frage ist nicht: Ja, denn sie ist ein alter Zopf, sondern eine Art Gegenfrage: Wir wissen nicht, was die Omnipräsenz der photographierenden Gerätschaften und die ungeheure Anzahl der produzierten Bilder mit der Photographie – wie wir sie bis anhin kannten – anstellen werden. Diese Totalität der

MARK WELZEL ist Redaktor bei *Parkett*. Er lebt in Zürich.

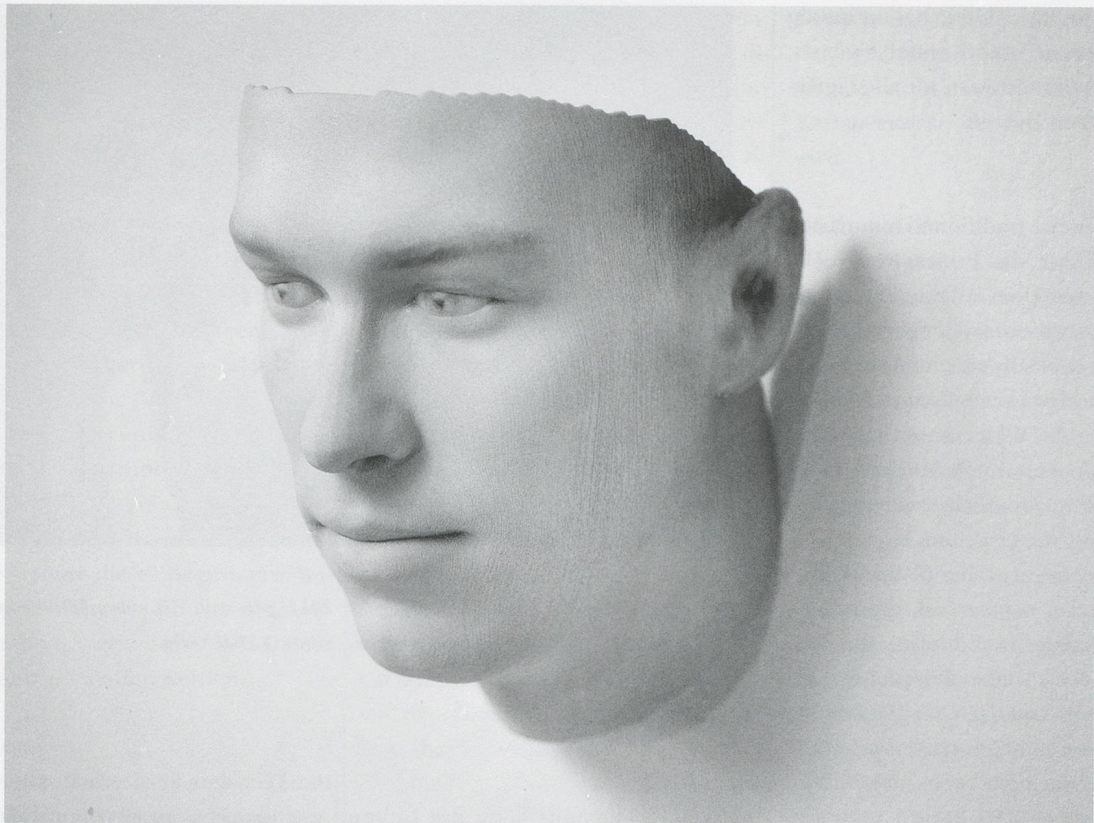
photobasierten Bilder ist eine Folge ihrer digitalen Immaterialität und der Möglichkeiten des unbegrenzten Teilens und Verbreitens. Die Photographie als kunsthandwerkliche, individualisierte Praxis indes scheint tatsächlich marginalisiert.

Durch diese Entwicklung ist das photographische Bild zu einem idealen Indikator avanciert, anhand dessen sich wesentliche Fragestellungen unserer Gegenwart erörtern lassen: Wie gehen wir mit den sich verändernden Bedingungen von Privatheit, Öffentlichkeit und Exhibitionismus um, welche Rolle spielen Bilder bei den aktuellen Überwachungsszenarien, wie steht es um das Verhältnis der Bilder zu ihren Kontexten, wem gehören sie, wer benutzt sie und zu welchem Zweck?

Diese Beobachtungen mögen für den Benutzer eines bildermachenden

Geräts eine Nebensache sein, doch für ein Fotomuseum, das im Jahr 2015 den Status seines Forschungsgegenstandes – der bis anhin in Form von Abzügen, Negativen, Büchern et cetera ein materieller war – ernsthaft befragt, ergibt sich ein äusserst disparater Kontext, den es zu erörtern gilt.

Im Frühling dieses Jahres hat das Fotomuseum Winterthur mit «Situations» eine neue, essayistisch-flexible Ausstellungsserie lanciert, die sich der erwähnten Fragestellungen annimmt. «Situations» können in den Ausstellungensräumen des Museums stattfinden oder als weltweite Satelliten-Ereignisse; zudem sind sie auf einer Website dokumentiert, die das Gezeigte gegebenenfalls mit Texten und Filmmaterial ergänzt. Dieser multiplen Strategie folgend, ist die Materialität des Ausgestellten sekundär, das Gezeigte kann



HEATHER DEWEY-HAGBORG, *STRANGER VISIONS*, 2012–2013, *Sample 1*, East Hampton, *MTDNA HAPLOGROUP: H2a2a1 (Likely ancestry 25% Eastern European)*, *SRY Gene: present*, *Gender: Male*, *rs12913832: GG Eye Color: Blue rs4648379: CC Typical nose size rs6548238: TT lower odds for obesity / VISIONEN VON FREMDEN, Probe 1, Geschlecht: männlich, Augenfarbe: blau. (ALL IMAGES COURTESY OF FOTOMUSEUM WINTERTHUR)*

Zitat, Screenshot, Webseite, Text, Bibliographie, Film, Objekt, Performance oder eben Photographie sein. Die einzelnen Positionen sind Teil von thematischen «Clustern», wie etwa «Beziehungen», «Sehende Maschinen» und «Formate»; ihnen sind «Tags» zugeordnet – die titelgebend für die folgenden Abschnitte sind –, anhand dieser lassen sich die rasch anwachsenden Positionen auf der Website themenspezifisch gliedern. Entsprechend weit gefasst ist der Begriff des Photographischen:

Genetische Überwachung

Situations #1 bis #8 waren dem Thema «Beziehungen» gewidmet, «eine[r] Erkundung der sich wandelnden sozialen Gestalt der Fotografie innerhalb der digitalen Kultur». ²⁾ Bereits in dieser ersten Staffel sorgte die Arbeit *STRANGER VISIONS* (2012/2013) der amerikanischen Künstlerin Heather Dewey-Hagborg für einen «Glitch» der herkömmlichen Kategorien. Dewey-Hagborg entnimmt Gegenständen, wie sie von uns allen täglich berührt

werden, DNA-Proben. Diese Daten lässt sie in einem Labor aufbereiten, dabei beschränkt sie sich auf den Bauplan der Gesichter. Diese wurden als regelrechte Repliken von einem 3-D-Drucker produziert und zusammen mit einem kurzen genetischen Profil der unfreiwilligen Spender in der Ausstellung gezeigt. Der Ausstellungsbesucher fühlt sich eingespannt in eine doppelte Entlarvung: jener der Personen, die sich anhand der Masken womöglich identifizieren liessen (und sich einer

Art genetischen Litterings schuldig gemacht haben), und seiner eigenen, schliesslich hinterlassen wir alle tagtäglich dieselben Spuren.

Generation

Vergleichsweise traditionell nimmt sich demgegenüber das Projekt von Joëlle Lehmann aus: Über längere Zeit hat sie den Lebensstil einer «jüngeren Generation» in der Schweiz photographiert. Anlässlich der Ausstellungseröffnung erschienen die Bilder unter dem Titel «Wie wir leben, Home Stories» in *Friday*, einem wöchentlich erscheinenden kostenlosen Ausgeh- und Mode-Magazin für Teenager. Obwohl das Zielpublikum *digital natives* sind, grenzt sich die Redaktion im Editorial von den Inhalten der sozialen Bildplattformen ab und fragt etwa nach der Darstellung des «wahren Lebens» beziehungsweise nach dem, was auch Teens nicht öffentlich preisgeben. Das Projekt reiht sich ein in eine der tradiertesten Aufgaben der Photographie: das Dokumentieren der menschlichen Lebenswelt. Traditionellerweise schliessen diese Dokumente immer auch die Ahnung der Vergänglichkeit des Dargestellten mit ein.



JÔELLE LEHMANN, from / aus "Home Stories," 2015, inkjet print. (© JÔELLE LEHMANN)



RYAN TRECARTIN, JUNIOR WAR, 2013, film still, HD video, 24:08 min / KINDERKRIEG, Filmstill, HD-Video.

Jugendkultur

Während Lehmanns Serie das Intime als das Vertrauenerweckende wiedergibt, kippt die Perspektive in Ryan Trecartins Film JUNIOR WAR (Kinderkrieg, 2013): Die Teens werden zu Zombies. Die mit einer Handkamera gefilmten nächtlichen Szenen zeigen

US-Teenager an der Schwelle zum Erwachsensein. In ihrem ruhelosen Ritual des «to fuck shit up» kommt die Zerstörungswut in Suburbia indessen an ihre wohldefinierten Grenzen. Was die in einer taumelnden Nicht-Choreographie gezeigten Szenen so beunruhigend wie vertraut macht, ist die Optik des Nachtsichtgeräts. Im Kino steht sie, man denke etwa an *Zero Dark Thirty* (2012), für den Blick auf den Feind. Das Auge ist gefangen in einem künstlichen Tunnelblick, der «dasjenige als eindeutig [zeigt], was eben nicht eindeutig ist».³⁾ Darüber hinaus illustriert JUNIOR WAR auch den Fakt, dass das Abbild einer gesellschaftlichen Normalität niemals so klar hervortritt wie in der Figur des Aussenseiters. Dass hier ausgerechnet eine jüngere Generation mit dem Repertoire einer gesellschaftlichen Grenzsituation inszeniert wird, scheint einem verbreiteten Unbehagen Vorschub zu leisten.

Posthuman

Eine eigentliche diskursive Zuspitzung erfahren die «Situations» in einer dem Themenkomplex der «Seing Machines» gewidmeten Folge. Mit den «Sehenden Maschinen» hat der Künstler und Geograph Trevor Paglen eine aktualisierte Theorie der Photographie vorgeschlagen, die den veränderten gesellschaftspolitischen Kontexten gerecht werden will. Paglens Ansatz, den er im Blog *Still Searching* des Fotomuseums entwickelte, umfasst alle optischen (photobasierten) Gerätschaften – Handy(-Kamera), Tablet, Satellit, Google-Street-View-Kamera, Drohne – sowie die zu Beginn erwähnten Fragestellungen, die von den zeitgenössischen, vernetzten Bild-Daten-Maschinen geschaffen werden.

Luftaufnahmen

Seit sich also Nadar 1863 an Bord eines Ballons erstmals mit einer Kamera in die Luft erhob, sind die sehenden Maschinen in den Luftraum und das All vorgestossen. Waren es – wie die Ausstellung (#12 bis #14) zeigt – in den 1930er-Jahren noch Brieftauben, die, mit von Adrien Michel entwickelten automatisierten Miniaturkameras ausgerüstet, zu Aufklärungszwecken eingesetzt wurden, so sendete 1959 der Satellit Explorer VI aus 17 000 Meter Höhe das erste Bild des Planeten zurück auf die Erde. Und 1982 erreichte gar die russische Sonde Venera 13 die Venus; deren Kamera nahm eine Handvoll Bilder auf, bevor das Gefährt und der optische Apparat in der 500 °C Grad heissen Atmosphäre verglühten.

Drohne

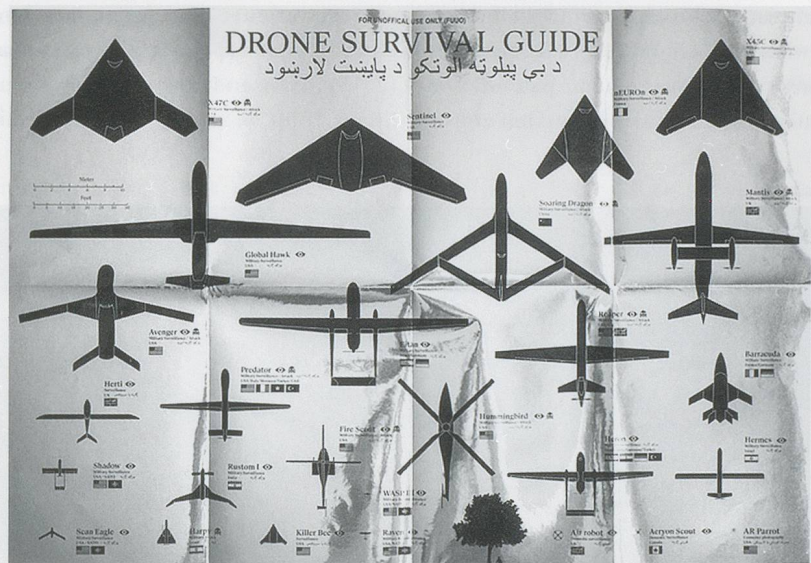
Doch die die zeitgenössischen Diskussionen bestimmende «seeing machine» ist natürlich die Drohne. Wie Trevor

Paglen nicht müde wird auszuführen, steht ihr Einfluss in einem merkwürdigen Missverhältnis zu ihrer Unsichtbarkeit. Seine künstlerische Arbeit basiert gerade darauf, dass er auch dem Geheimen, spricht den unzugänglichen Kommandozentralen und den Flugkörpern am Himmel, eine visuelle Komponente abringt. Denn wie Paglen sagt: Selbst geheime Flugkörper werden nicht in unsichtbaren Fabriken gebaut. Die Ausstellung wagt hier unter dem Titel «The Drone Queen» eine pseudodokumentarische Position; gezeigt werden zwei Screenshots aus einer Folge der Serie «Home Land» (2015): Am Tag nach der Bombardierung einer Hochzeitsgesellschaft in Pakistan überfliegt eine Drohne den Ort der Verwüstung, ein überlebender Pakistani steht inmitten der Toten und blickt auf zu dem über ihm kreisenden Kameraauge. Der

Betrachter sieht seinen Blick ins Leere, der zumindest in der Ausstellung vom fassungslosen Gesichtsausdruck der Einsatzleiterin in den USA erwidert wird.

Bibliographie

Trevor Paglens Texte sind auch Teil einer kleinen Ausstellungs-Bibliographie zum Thema «Sehende Maschinen». Neben Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* oder Dave Eggers *Der Circle* findet sich auf der Liste auch ein Gespräch zwischen den Soziologen David Lyon und Zygmunt Bauman wieder. In *Daten, Drohnen, Disziplin* (2014) fragen sie nach «der den Überwachungsphänomenen zugrunde liegenden Geisteshaltung»⁴⁾, sie bringen ein Konzept ins Spiel, das sie «Flüchtige Moderne» nennen, mit dem Ziel, zu



RUBEN PATER, 2013, DRONE SURVIVAL GUIDE, offset print on Chromolux ALU-E mirrored paper, detail / DROHNEN-ÜBERLEBENS RATGEBER, Offsetdruck auf reflektierendem Papier, Detail.

analysieren, «was in der Welt des Monitorings und Trackings, des Sichtens, Klassifizierens, Überprüfens und systematischen Beobachtens vor sich geht». Die Absicht der Autoren ist, einen Kontext zu schaffen, durch den sich die verändernden Bedingungen verstehen lassen.

Die Parallele zur Ausstellung wird hier evident: «Situations» will der quecksilbrigen Vielfalt der zeitgenössischen photographischen Aspekte eine Kontur verleihen. Die angedeutete Pluralität des Mediums wird mit der Absicht befragt, einen neuen photographischen Schauplatz zu eröffnen.

Algorithmus, Experimentell

Dass diese Auseinandersetzung nicht ausschliesslich in einem analytischen Diskurs geschieht, darauf verweist auch die Arbeit des japanischen Künstlers Ryoichi Kurokawa. Der audiovisuelle Film SIRENS (Sirenen, 2013) überführt die von der Ausstellung aufgeworfenen technisch-politischen Fragestellungen gewissermassen in eine künstlerische Umsetzung. Aus einem pausenlosen Zittern von Linien und Punkten entste-

hen auf der Leinwand für kurze Zeit erkennbare Dinge, die sich sogleich wieder auflösen. Hat der Betrachter die Perspektive eines künstlichen Auges eingenommen und sieht ihm dabei zu, wie es in rasanten Zickzackbewegungen Gegenstände entweder abtastet oder entwirft? So verführerisch die Bilder sein mögen, dieses «Meister-Auge» ist von einer algorithmischen Indifferenz: Menschen(massen), Tiere und Landschaften, sie sind nur potenzielle Aggregatzustände des Sichtbaren.

Wohin?

Ist die technische Entwicklung angetrieben von der Sehnsucht nach der Verschmelzung des menschlichen Auges mit der Kamera? Ich und mein Auge werden zum ultimativen optischen Gerät, zur «Sehenden Maschine» par excellence, die übergangslos Teil aller Netzwerke ist, in denen die Bilder ausgewertet und vertrieben werden. Zu einem Comic-haften Anschauungsunterricht verleitet eine Szene aus dem Film *Mission: Impossible – Rogue Nation* (2015). Während der ruhelose Agent Ethan Hunt in der Wiener Oper mit

einem unnachgiebigen Gegner um sein Leben kämpft, erkennt er in dessen Auge eine zoomende Kameralinse; dieses blitzschnell geschnittene Bild erhöht die Ambivalenz des Gegenübers, ist er ein Roboter, ein Cyborg? Nein, es ist das künstliche Kameraauge, durch das der abwesende Mastermind den Kampf verfolgt.

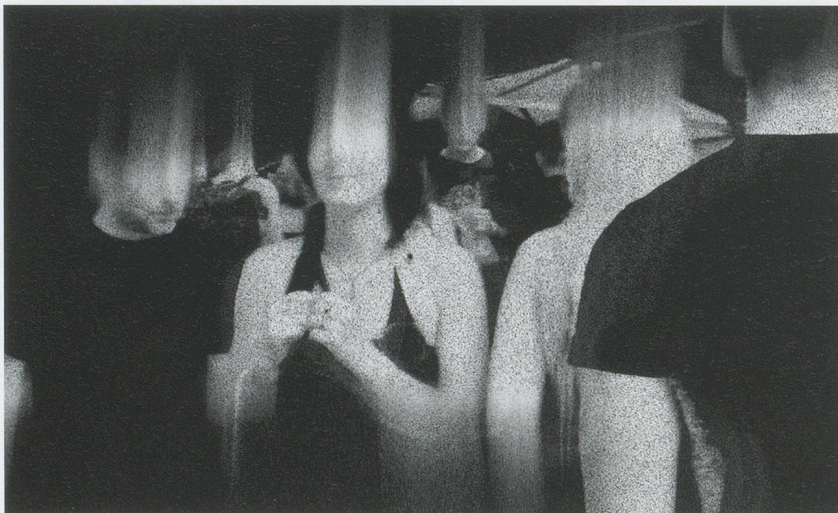
In den «Situations» werden Fragen gestellt, die sich nur thesenhaft und niemals ausschliesslich für die photographischen Medien beantworten lassen. Die Ausstellungsserie nimmt die sich rasch verändernden «Situationen» der Gegenwart auf, nicht nur mit dem Zweck, diese zu verstehen, sondern auch um ein subversives Verständnis dafür zu entwickeln, was wir durch den technischen Wandel gewinnen oder dabei sind zu verlieren.

1) Zygmunt Bauman, David Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2013, S. 21.

2) Siehe die «Situations»-Website www.situations.fotomuseum.ch

3) Dietmar Dath, «Freedom in a bad light», als Download auf der Website des Fotomuseums.

4) Bauman, Lyon, S. 20.

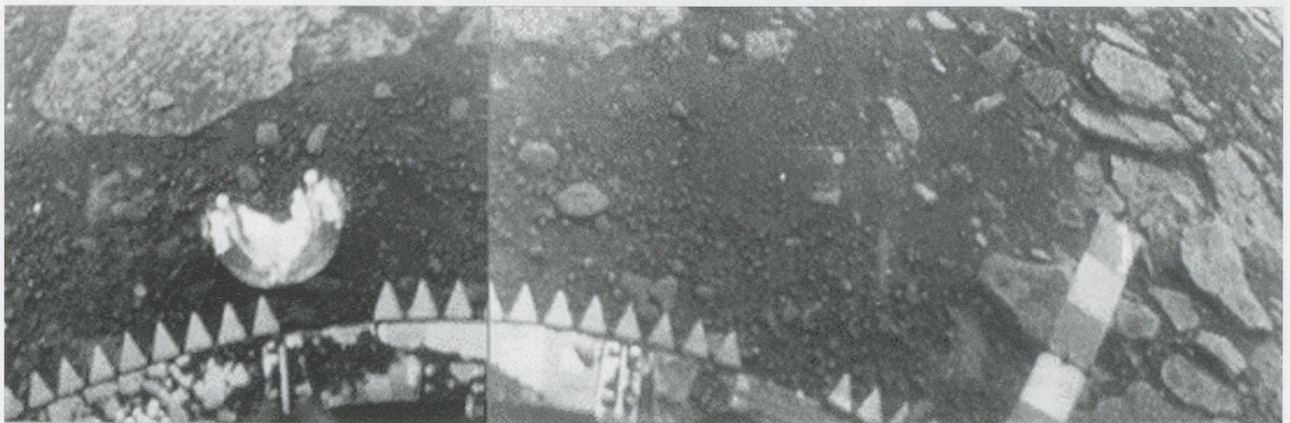


RYOICHI KUROKAWA, SIRENS, 2013, HD video, stereo sound, film still, 52:50 min. / SIRENEN, HD-Video, Stereoton, Filmstill.

(© RYOICHI KUROKAWA / NOVI_SAD)

Photography in the Expanded Field

“Situations” at Fotomuseum Winterthur



Venera 13 on Venus, 1982, 170 degree panorama digital image / Venera 13 auf der Venus, 170 Grad Panorama-Digitalbild.

(© NASA HISTORY OFFICE)

MARK WELZEL

You are a human hyperlink.

—David Lyon¹⁾

A few years ago, a symposium at the San Francisco Museum of Modern Art asked “Is Photography Over?” The question might have been rhetorical, but the ubiquity of new digital devices and the endless quantity of pictures produced

MARK WELZEL is an editor at *Parkett*. He lives in Zürich.

and distributed today has substantially affected the discipline. While the dissemination of images has increased exponentially, the photograph as a precious, handcrafted physical object has been marginalized. As photography grows ever more intertwined with everyday life, it has become an indicator of contemporary society, and central to how we deal with the changing parameters of private and public. What role do images play in current methods of surveillance? How do pictures relate to the context of their making? To whom do they belong, who uses them, and to what end?

Such concerns may be of secondary interest to users of picture-making devices, but they are fundamental to a museum dedicated to photography. While its subject of research has hitherto consisted of materials such as prints, negatives, and books, Fotomuseum Winterthur, in Switzerland, now finds itself confronted with the task of inquiring into an extremely disparate array of formats and platforms. In April of this year, the museum launched “Situations,” a series of flexible, essayistic exhibitions designed to address the impact and potential repercussions of these rapidly changing technologies.



JÖELLE LEHMANN, from /
 aus "Home Stories," 2015, inkjet print.
 (© JÖELLE LEHMANN)

Heather Dewey-Hagborg's *STRANGER VISIONS* (2012–13), a work that scrambles traditional medium categories. The American artist sampled DNA left behind on everyday objects and, after processing the data in the laboratory, reconstructed the matching faces. Replicas, produced via a 3-D printer, were exhibited along with brief genetic profiles of the unwitting donors. Exposure occurs on two levels: We see people guilty of "genetic littering," who can now be identified on the basis of their 3-D masks, and we become aware of the multitudinous traces of our own ge-

netic littering. Visitors leave the gallery discomfited by the workings of a contemporary surveillance procedure.

Generation

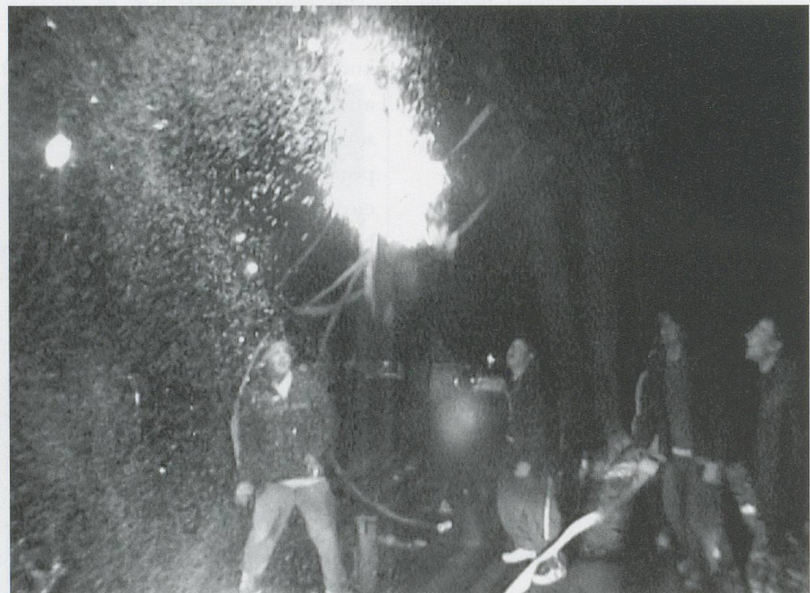
Joëlle Lehmann's project is more conventional by comparison. For "Home Stories," (2014–15), the artist spent half a year photographing people of her generation (mid-thirties) and younger in Switzerland. The series was on display in the Fotomuseum, while select photos were published in *Friday*, a free lifestyle weekly for teenagers. Although so-called "digital natives" are Lehmann's target audience, the magazine's editorial distinguishes her images from those found on social media because they appear to capture "real life," meaning those aspects that teenagers do not ordinarily reveal in

Clustered into themes—thus far, "Relations," "Seeing Machines," and "Formats"—the program is not only housed in the galleries but also exists on a website, where it can take the form of text and video. As a result of this multiple strategy, the materiality of the works themselves becomes secondary; an exhibit may be a quotation, screenshot, webpage, text, bibliography, film, object, performance, or, of course, photograph. Online, the thematic groups are broken down into further categories as individual contributions are assigned tags, such as activism, drone, gender, youth culture, or genetic surveillance, providing multiple methods of organizing the rapidly growing number of contributions. The project clearly expands the concept of photography.

Genetic Surveillance

Situations #1 to #8 took place under the banner of "Relations," focusing on the "changing social ontology of photography in relation to digital culture."² The first exhibition featured

RYAN TRECARTIN, *JUNIOR WAR*, 2013, film still, HD video, 24:08 min /
KINDERKRIEG, Filmstill, HD-Video.



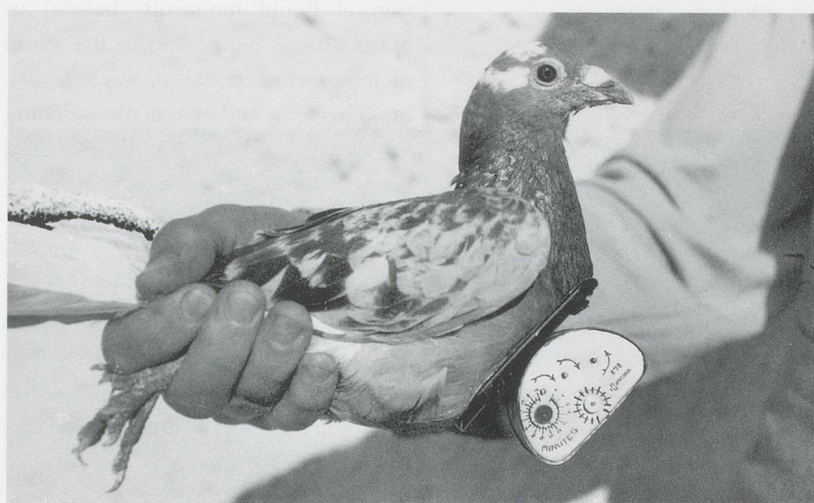
public. Lehmann's work engages one of photography's time-honored tasks: keeping a record of human life. Traditionally, such documents are associated with a sense of the subject's transience.

Youth Culture

While intimacy generates a feeling of familiarity in Lehmann's series, Ryan Trecartin takes a different tack in *JUNIOR WAR* (2013): His teens have turned into zombies. Filmed with a handheld camera in night-vision mode, the video shows teenagers on the threshold of adulthood in Ameri-

First Picture from Explorer VI Satellite, digital image, 1959 / Erstes Bild des Satelliten Explorer VI, digitales Bild (© NASA)

situation, in which vision is confined to watching the enemy through an artificial tunnel that "shows quite clearly what is not at all clear."³ *JUNIOR WAR* also illustrates the fact that so-called social normality is invariably reinforced when it is pitted against the figure of the outsider. In fact, the artist's focus



ADRIEN MICHEL, homing pigeon with camera, late 1930s / Taube mit Kamera, Ende 1930er-Jahre. (© ESTATE MICHEL/SWISS CAMERA MUSEUM, VEVEY)

can suburbia, where well-defined limits temper the destructive rage of their edgy, restless ritual of "fucking shit up." The infrared photography makes the unchoreographed delirium of these scenes disturbing and yet familiar. As seen in *Zero Dark Thirty* (2012), this optical effect usually indicates a military

on his own generation to exemplify a social borderline situation seems to be abetted by a widespread uncertainty.

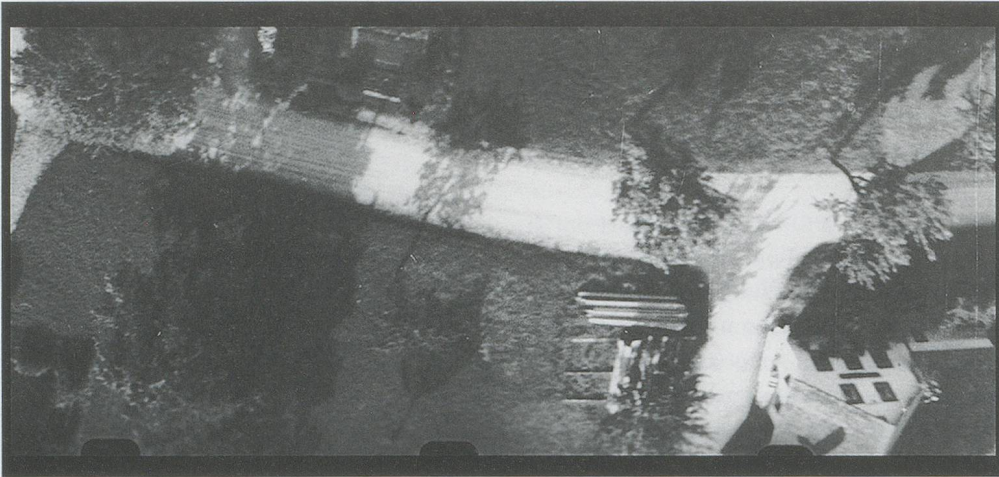
Post-Human

"Situations" came to a discursive head in the cluster devoted to "Seeing Machines" (Situations #9 to #19), a term

borrowed from artist and geographer Trevor Paglen. In a series of posts on *Still Searching*, the Fotomuseum's blog, Paglen proposed an updated theory of photography to include contextual changes in the social and political fabric. His definition embraces all optical devices—smartphone, tablet, satellite, Google street view, drone—as he tackles the political questions raised by contemporary, networked visual-data machines.

Aerial View, Space Camera

Nadar was the first to shoot pictures of the world from above when, in 1863, he climbed into a hot-air balloon with his camera; since then, seeing machines have gone on to conquer outer space. Situations #12 to #14 offered more recent views of the earth and other planets. In the 1930s, Swiss mechanic Adrien Michel developed miniature automatized cameras to be worn by homing pigeons for military reconnaissance and in 1959, the American satellite Explorer 6 took the first image of the earth from outer space, at a distance of 17,000 miles. In 1982, Russia's Venera 13 probe reached Venus, where it



ADRIEN MICHEL, *contact images of 16 mm films, late 1930s / Kontaktbilder von 16-mm-Filmen, Ende 1930er-Jahre.*

(© ESTATE MICHEL/SWISS CAMERA MUSEUM, VEVEY)

managed to record a handful of images before burning up in the 850°F atmosphere.

Drone

The seeing machine that dominates contemporary debate is the drone. As Paglen never tires of pointing out, its influence is curiously disproportionate to its invisibility. Paglen's own work attempts to wrest a visual component from secret locations and objects that are intended to be invisible, such as CIA black sites and surveillance satellites. But, as he says, even secret aircraft are not built in invisible factories. Here the exhibition, titled "The Drone Queen," ventures into pseudo-documentary terrain showing two screenshots from a sequence in the "Home Land" series (2015): the day after the wedding party was bombed in Pakistan, a drone flew over the scene of devastation. A surviv-

ing Pakistani standing in the midst of the dead bodies looks up at the camera circling the site overhead. The viewer sees him gazing into nothingness, a gaze that is answered—at least in the exhibition—by the stunned facial expression of the commanding officer in the United States.

Bibliography

A text by Paglen is listed in a short bibliography for "further reading," which closes the "Seeing Machines" series. Other titles include Walter Benjamin's 1936 essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* and Dave Eggers's recent novel *The Circle* (2013), as well as a conversation between David Lyon and Zygmunt Bauman, published as *Liquid Surveillance: A Conversation* (2012). The two sociologists inquire into "the spirit that animates surveillance," asking to what extent "the no-

tion of liquid modernity help[s] us grasp what is happening in the world of monitoring, tracking, tracing, sorting, checking and systematic watching that is called surveillance."⁴) Their aim is to establish a context that fosters an understanding of our changing conditions. Similarly, "Situations" attempts to lend contour to the mercurial multiplicity that characterizes the workings of contemporary photography. The plurality of the medium is explored with the intention of opening up a new photographic arena.

Algorithm

This debate is not restricted to analytical discourse, as demonstrated by the work Japanese artist Ryoichi Kurokawa presented in the museum. In the film *SIRENS* (2013), it might be said that the artist has made an art form out of the technical and political issues addressed by the exhibition. On screen, incessantly quivering lines and dots form split-second flashes of recognizable things—people, animals, architecture. Have we gained the perspective of an artificial eye, watching objects being probed or designed in zigzag move-

ments at breakneck speed? As seductive as these images may be, this “master eye” is algorithmically indifferent: A crowd of people, a giraffe, and a landscape are merely potential aggregate states of the visible.

Where To?

Are advances in technology driven by a yearning to fuse the human eye with the camera lens, by a desire to transform our eyes into the ultimate optical device, the seeing machine par excellence that seamlessly becomes part of all the many networks that process and distribute images? A scene from the

film *Mission: Impossible – Rogue Nation* (2015) offers a comic lesson. Restless agent Ethan Hunt (Tom Cruise) is backstage at the Vienna State Opera, fighting for his life against a merciless opponent, when he suddenly notices a zooming camera lens in his enemy’s eye, in a lightning-fast cut that heightens the ambivalence of his partner in combat. Is this thug a robot, a cyborg? What Hunt actually sees is the camera eye through which the absent mastermind is watching the fight.

“Situations” addresses issues that apply not only to photographic media. The

series investigates rapidly changing situations in contemporary life, not just to understand them but also to suggest a subversive appreciation of what is gained—and what is lost—by technological transformation.

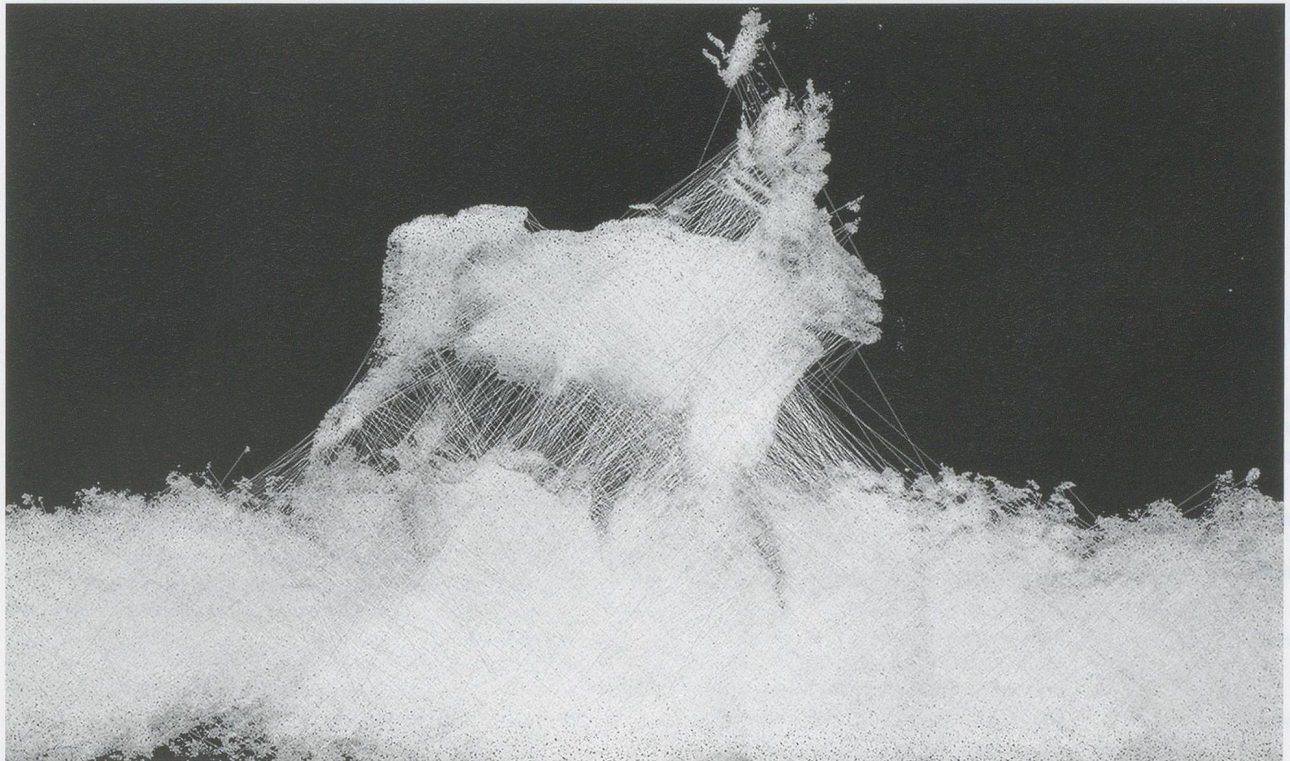
(Translation: Catherine Schelbert)

1) Zygmunt Bauman and David Lyon, *Liquid Surveillance: A Conversation* (Cambridge, UK: Polity Press, 2012), 9.

2) See the “Situations” website, www.situations.fotomuseum.ch

3) Dietmar Dath, “Freedom in a Bad Light,” available as a download on the Fotomuseum Winterthur website: situations.fotomuseum.ch/dath/e.pdf, 5.

4) Bauman and Lyon, 8.



RYOICHI KUROKAWA, *SIRENS*, 2013, HD video, stereo sound, film still, 52:50 min. / *SIRENEN*, HD-Video, Stereoton, Filmstill.

(© RYOICHI KUROKAWA / NOVI_SAD)