

Glashaus - Reinhard Braun

Das erste, kleinformatische und ungerahmte Bild der Ausstellung zeigt den Blick auf ein Meer durch die Scheibe eines Schiffes (Benjamin Jones, »Ship Window«, 2019). Durch die Verwendung und Justierung eines Polarisationsfilters werden Verformungen in der offenbar aus Kunststoff bestehenden Scheibe sichtbar, deren ungleichmäßige Brechung des Lichts. Von den Farben dieser Brechung sehen wir nichts, da es sich um eine Schwarz-Weiß-Fotografie handelt. Oder aber entstand das Muster ganz zufällig auf dieser schnappschussartigen Fotografie? Der zu belichtende Film jedenfalls kann nicht zwischen einem gewollten und einem ungewollten Effekt unterscheiden. Die Entscheidung, ob etwas als Motiv oder Störung im Bild erscheint, wird später getroffen – oder es wird versucht, eine solche bewusst herbeizuführen, doch auch über das Gelingen einer intendierten Störung des Bildfeldes kann erst nach der Entwicklung des Films entschieden werden. Allerdings soll sich daraus keine Debatte darüber entspinnen, was ein gelungenes Bild sein könnte, sondern eher darüber, was in fotografischen Bildern überhaupt erscheinen kann, zumal in analog hergestellten.

Wir haben uns an die Flüchtigkeit der (digitalen) fotografischen Bilder gewöhnt, sie entstehen überall, ohne groß geplant oder entworfen zu sein, sie zirkulieren, verschwinden wieder, oder sie werden auf unabsehbare Zeit in diversen Clouds irgendwo auf der Welt gespeichert. Ihre Manipulierbarkeit scheint unbegrenzt und diese Bilder scheinen nicht viel mehr beanspruchen zu wollen, als unsere Tagesabläufe oder das eine oder andere Ereignis zu markieren, um diese »teilen« zu können. Es haftet ihnen keine bemerkbare Bedeutung oder auch Widerständigkeit an und sie erscheinen ähnlich banal wie andere Dinge, die wir in unseren Taschen mit uns tragen, um sie zu benutzen, wenn die Situation es verlangt. Obwohl wir uns der Tatsache bewusst sind, dass ihre Herstellung und Verbreitung mit

The first photograph in the exhibition, in small format and unframed, shows the view of an ocean through the windowpane of a ship (Benjamin Jones, "Ship Window," 2019). The use and adjustment of a polarizing filter reveals distortions in the pane, which is apparently made of a synthetic material, and an uneven refraction of light. We see no color in this light refraction, for it is a black-and-white photograph. Or did the pattern show up merely by chance in this snapshot-like photo? The film being exposed, at any rate, cannot differentiate between a desired and an undesired effect. The decision of whether something appears in the image as motif or as disruption is made later—or the artist tries to purposely provoke such a decision, but even then the success of an intended disruption of the field of view cannot be determined until after the film has been developed. Yet instead of sparking discussion about what might make up a successful picture, the idea is to explore what might even appear in photographic images, especially in those created using analogue methods.



Ship Window, 2019

We have become accustomed to the fleeting nature of (digital) photographic images. They are made all over the place, without really being planned or conceptualized. They circulate, disappear again, or they are saved in

erheblichem technologischen Aufwand verbunden ist und sich auf eine ganze Reihe von Konventionen stützen, die sich zudem laufend ändern, erscheint uns ihre Gegenwart unaufdringlich und geradezu »natürlich«. Was müsste getan werden, um die überwältigende Künstlichkeit und Fremdheit dieser Bilder und des Umgangs mit ihnen wieder ins Blickfeld zu rücken? Was wäre mit einer derartigen Anstrengung gewonnen?

Die Geschichte der analogen Fotografie reicht natürlich weiter zurück und auch ihre Herstellung und Handhabung haben in den mehr als 150 Jahren seit der Einführung des Mediums die Künstlichkeit einer Kulturtechnik verloren und sind zu einem quasi naturalisierten Bestandteil unseres Alltags geworden, wovon die unzählbar gewordenen privaten Fotografien zeugen, die bis vor 20 Jahren noch Alben und Schachteln unserer Kästen füllten. Gerade mit dem alltagskulturellen Primat der digitalen Fotografie aber hat sich die Bedeutung analoger Fotografie ein weiteres Mal verändert. Einerseits unterliegt sie nostalgischen Revivals (wie die Schallplatte oder der Super-8-Film) und die Familienarchive werden plötzlich wieder nach diesen vermeintlich unwiederbringlichen Spuren und Dokumenten einer anderen Zeit durchforstet. Andererseits – und dies steht hier im Vordergrund – ermöglicht die gegenwärtige analoge fotografische Praxis eine nicht nur archäologisch relevante Analyse der Konflikte und Widersprüche innerhalb der visuellen Kultur der Fotografie selbst, wie sie auch deren digitale Ausprägungen durchziehen.

Die zufälligen oder auch bewusst herbeigeführten Verformungsspuren in der Kunststoffscheibe der eingangs erwähnten Aufnahme von Benjamin Jones machen auf sehr einfache Weise deutlich, was damit gemeint ist. Sie lassen das Bild als etwas erscheinen, das nicht nur zeigt oder etwas zu sehen gibt, sondern sie weisen als Spur im Bild auch darauf, dass die fotografische Apparatur (auch und gerade, wenn es sich um softwareoptimierte digitale Bilder handeln sollte) immer schon Teil des Bildes selbst ist, sich dem Bild immer auch schon

diverse clouds somewhere in the world for an indefinite length of time. Their capacity for manipulation seems unlimited, and these images appear to have no greater claim than to capture our daily routine, or an event here and there, in order to be able to "share" it. They have no inherent perceptible meaning or even sense of resistance, and they seem just as banal as other things carried around in our pockets waiting to be used when a situation calls for it. Although we are well aware of the fact that their production and dissemination involve considerable technological resources, supported by a whole host of conventions that are constantly changing, the presence of these images seems inconspicuous and virtually "natural." What would need to be done in order to once again call attention to the staggering artificiality and otherness of these images and of their treatment? And what would be gained from such an effort?

The history of analogue photography goes back even further, of course. And, in the over 150 years since this medium was introduced, its production and handling have become divested of the artificial nature of a cultural technology, having effectively become a naturalized part of our everyday life, a fact that is attested to by private photos of countless number, which until twenty years ago were still filling albums and boxes in our cabinets. Then, the meaning of analogue photography shifted yet again, especially due to the primacy of digital photography in everyday culture. On the one hand, it is experiencing a nostalgic revival (like vinyl records and Super 8 film), with family archives suddenly being combed through again on a quest for such presumably irretrievable traces and documents of another time. On the other hand—and this is the focus here—current analogue photographic practice enables an analysis of the conflicts and contradictions within the visual culture of photography itself, as found in the related digital manifestations, an analysis that holds relevance beyond an archaeological context.

The random or even purposely created "recording" of traces—derived from its

einschreibt. Was muss zusammenkommen, damit ein Bild entsteht? Wahrnehmung, Apparat, Dunkelkammer, Papier, Chemie, Handwerk, Körper, Zeit – Fotografie ist eine komplexe und umfangreiche »diskursive Ordnung«, ein *Dispositiv*, aus dem die Bilder hervorgehen und an das sie gebunden bleiben. Die Verformungen des Kunststoffs weisen Fotografie als hergestellt, als künstlich aus, als etwas, das der Wirklichkeit, das dem Blick, der Situation, dem Ereignis, dem Umstand etc. hinzugefügt wird oder das diese Wirklichkeit überhaupt erst erzeugt. Wie sonst ließen sich beispielsweise die optimierten Nachtaufnahmen der jüngeren Smartphone-Generationen verstehen? Sie sind ganz buchstäblich aus Daten herausgerechnet. Dabei geht es nicht nur um ein Verständnis des jeweiligen Bildes selbst, es dreht sich auch um das Verständnis einer materiellen Praxis, die mit seiner Herstellung einhergeht oder in dieser Herstellung vorausgesetzt wird, eine Handhabung von Materialien, Optiken, Chemie, oder von blackbox-artigen Gadgets, die entweder eine komplexe Bedienung ermöglichen oder viele Entscheidungen anhand von vorausgesetzten Konventionen bereits »intern« treffen. In beiden Fällen dreht es sich um Interventionen in das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen »Ressourcen«. Am Ende dieser verschiedenen Praktiken erscheint das Bild – und zwar in beiden Fällen – als etwas, das auch Objekteigenschaften trägt und nicht nur aus einer Oberfläche besteht. Doch geht es hier auch nicht um Fragen der Unterschiede zwischen analogen und digitalen fotografischen Praktiken; es geht um die Frage, wie die Praktiken und mit ihnen die Bilder ihrer Selbstverständlichkeit beraubt werden können, um Fotografie als jeweils unterschiedliches Dispositiv in anderer Weise mit den Bildern zu verknüpfen und den Praktiken also wieder einen Kontext zu verleihen, aus dem heraus sie einen Teil ihrer Bedeutungen erzeugen. Im vorliegenden Fall finden diese Interventionen und Verschiebungen im Feld der analogen Fotografie statt.

thermoforming—in the windowpane of the aforementioned photograph by Benjamin Jones illustrate, in a very simple way, what is meant by this. They allow the image to appear as something that is not only shown or shows something, simultaneously referencing as a trace in the image how the photographic apparatus (even, or especially, when dealing with software-optimized digital imagery) has always been part of the image itself, has always been inscribing itself in the image. What must come together in order for an image to be created? Perception, apparatus, darkroom, paper, chemicals, skills of the craft, body, time—photography is a complex and comprehensive “discursive order,” a *dispositif* from which images emerge and to which they remain tied. The thermoforming traces in the windowpane reveal photography’s fabricated, artificial nature, as something that is added to reality, to the gaze, the situation, the event, the circumstance, et cetera, or that engenders it in the first place. How else might, for instance, the optimized night photos taken on newer generations of smartphones be interpreted? They are very literally calculated on the basis of data. Important here is to develop an understanding not only of each respective image, but also of a material practice that goes hand in hand with its production or that is a precondition for this production—a handling of materials, optics, and chemicals, or of black-box-like gadgets that either facilitate complex operation or already “internally” make lots of decision based on predetermined conventions. Both cases involve interventions in the interplay among these different “resources.” At the end of these different practices is the image itself—in both cases—as something that also carries object properties and is not composed of a surface only. But the point here is not to detail the differences between analogue and digital photographic practices, but instead to explore the question of how these practices—and, with them, the images—can be divested of their self-evidence. And also to link photography as a respectively different *dispositif* in another way with the images and to once again give the

»Glashaus« war der Titel einer Ausstellung im Grazer Schaumbad, die Benjamin Jones gemeinsam mit Alexandra Gschiel realisiert hat und in der die eingangs erwähnte Fotografie zu sehen war. Im Glashaus werfen wir bekanntlich nicht mit Steinen. Das Glashaus ist eine filigrane, zerbrechliche und auch eigentümliche Architektur. Üblicherweise wird es zum Schutz oder zumindest zur Aufzucht von Pflanzen errichtet. Es entsteht ein Raum, der vor allem mit Licht zu tun hat, der umgrenzt, zugleich aber vollständig transparent ist, weil ihn das Licht ungehindert durchfluten kann, ein Raum voller Oberflächen, auf denen nichts als Bilder durchscheinen, eine Architektur der Transparenz, des Blicks und des Visuellen (alles Paradigmen der Moderne). Peter Geimer nennt Licht, vor allem zu viel Licht, den »Unfall der Fotografie« (im Sammelband Ordnungen der Sichtbarkeit von 2002, S. 321). Alles hängt von der richtigen Dosierung und Lenkung des Lichts ab. Das Glashaus ist also auch ein prekärer Raum für Fotografie, da sie in diesem immer der Gefahr der Überbelichtung oder des Verblässens ausgesetzt ist.

Alexandra Gschiel errichtet im Zentrum des Ausstellungsraums ein zur Dachform abstrahiertes Glashaus, dessen einzelne Glasscheiben grundiert, mit einer Silbergelatine-Emulsion bestrichen und schließlich belichtet wurden (Glashaus »Ode an die Fotografie«, 2019). Die einzelnen Bildmotive der Gläser gehen auf Aufnahmen eines halb zerfallenen Glashauses zurück, das die Künstlerin in der Steiermark entdeckt hatte. Eine Plastikplane, in der sich Regenwasser gesammelt hatte, hing wie eine Hängematte quer durch die Trägerkonstruktion. Vom Wind verschlissen, setzten biologische sowie fotochemische Prozesse ein, und das Wasser hatte jedes Mal, wenn Gschiel den Ort erneut aufsuchte, eine andere Farbe. Dieser Prozess ist in einem weiteren Ausstellungsraum in digitalen Fotografien dokumentiert, die wiederum auf freischwebenden, von der Decke abgehängten Planen präsentiert werden. Das Spiel mit Verweisen ist eröffnet, es bedurfte aber einer ganzen Reihe von Experimenten

practices a context from which they can generate some of their meaning. In our specific case, these interventions and shifts take place in the field of analogue photography.

“Glashaus” (Glasshouse) was the title of an exhibition at Schaumbad in Graz which Benjamin Jones realised together with Alexandra Gschiel, and which presented the photograph discussed at the beginning of this text. In a glasshouse, one certainly does not throw stones. A glasshouse (or greenhouse) is a delicate, fragile, and also peculiar architectural structure. Generally it is erected to protect, or at least cultivate, plants. It gives rise to a space that has mostly to do with light, that defines boundaries but is also fully transparent at the same time, because light suffuses the space without hindrance, a space full of surfaces on which nothing but images shines through, an architecture of transparency, of the gaze and the visual (all paradigms of modernity). Peter Geimer calls light, especially too much light, the accident of photography (in the 2002 anthology Ordnungen der Sichtbarkeit [Regimes of Visibility]). Everything depends on the right amount of light and the way it is guided. So the



Glashaus 'Ode an die Fotografie', 2019

glasshouse is also a precarious space for photography, because here it is always subject to the dangers of overexposure or fading.

At the center of the exhibition space, Alexandra Gschiel set up a glasshouse abstracted as a roof form. She primed its individual panes of glass, painted them with a gelatin-silver emulsion, and then exposed them to light

und Übersetzungsschritten bis das »fotografische Glashaus« als Installation realisiert werden konnte. Zunächst musste ein Weg gefunden werden, damit die Emulsion überhaupt auf den großformatigen Glasscheiben haften blieb. Eine Videoarbeit (»Silver-Gelatin-Fish«, 2019) zeugt von den vielen fehlgeschlagenen Versuchen auf zunächst lediglich A4-großen Gläsern: Die sich ablösenden Emulsionshäute schweben in einem Glasgefäß elegisch und unbekanntes Meeresbewesen gleich an der Kamera vorbei zu Boden. Diese Schicht, normalerweise unsichtbar und ungesehen, zeigt sich in der Videoarbeit ganz unvermittelt in ihrer zwar prekären, aber doch auch insistenter und geradezu eigensinnigen und widerständigen Materialität. Diese Inszenierung eines Unfalls in der fotografischen Produktion verdeutlicht sehr unmittelbar, dass Fotografie nicht auf die instantane Aufzeichnung eines genialischen (männlichen) Blicks reduziert werden kann; das fotografische Dispositiv ist wesentlich komplexer – gerade nach mehr als 150 Jahren fotografischer Praktiken.

In diesem Sinn verdeutlicht auch die Installation von Alexandra Gschiel das Prozesshafte der Fotografie, die Arbeitsschritte, die den Bildern vorausgehen und sie zu einer komplexen Praxis von visuellen, aber auch materiellen, skulpturalen und räumlichen Interventionen machen. Kodak hatte diesen gesamten Prozess kapitalisiert und in dem Slogan »You Press the Button, We Do the Rest« zusammengefasst. Damit wurden die fundamentalen Aspekte der fotografischen Praxis von einer Industrie kolonisiert und angeeignet, um Fotografie in etwas wie einen Geschirrspüler oder später in einen Fernseher zu verwandeln: eine (billige) massenkulturelle Ware des alltäglichen Gebrauchs, deren techno-ideologische Komponenten vor den »Verbraucher*innen« verborgen gehalten wurden, wodurch der Eindruck entstehen konnte, die vollständige Verfügung über die Bilder erhalten zu haben, über deren Entstehung wir uns keine Gedanken mehr zu machen brauchten. Die allermeisten Technologien nehmen diesen Weg der kulturellen Naturalisierung. Konnte Marcel Proust noch

(»Glashaus 'Ode an die Fotografie,« 2019). The individual pictorial motifs of the glass panes hark back to photos of a partially dilapidated glasshouse that the artist had come upon in Styria. A plastic tarp, in which rainwater had collected, hung like a hammock diagonally across the supporting structure. Chafed by wind, biological-photochemical processes set in, and the water had turned into a different color each time Gschiel visited the site. This process is documented in another exhibition room through digital photographs, which are in turn presented on free-floating tarps hanging from the ceiling. A game of references was initiated, but a whole series of experiments and translation steps was needed before the "photographic glasshouse" could be realized as an installation. At first, an approach had to be found to make the emulsion stick to the panes of glass in the first place. A video work (»Silver-Gelatin-Fish,« 2019) bears witness to the many failed preliminary attempts on A4-sized glasses: the detaching emulsion layers are elegiacally floating in a glass jar, resembling unknown sea creatures, down toward the bottom past the camera. This layer, which is normally invisible and unseen, is shown in the video unexpectedly, in its precarious yet still insistent, almost obstinate and recalcitrant materiality. This staging of an accident in the context of photographic production illustrates with much immediacy that photography cannot be reduced to the instant recording of an ingenious (male) gaze. The photographic *dispositif* is infinitely more complex—especially after over 150 years of photographic practice.

In this sense, the installation by Alexandra Gschiel likewise illustrates the processual nature of photography, the work stages that precede the images and turn them into a complex practice of visual, but also material, sculptural, and spatial interventions. Kodak capitalized on this whole process and summarized it with the slogan "You Press the Button, We Do the Rest." With this step, the fundamental aspects of photographic practice were colonized and appropriated by an industry in order to



Heat is the Echo, 2019

die beängstigende und ambivalente Präsenz seiner Großmutter über eine Telefonverbindung heraufbeschwören oder Zeitgenöss*innen die dramatische Geschwindigkeit von etwa 15 Stundenkilometern der ersten Züge ängstlich bewundern – Phasen, in denen Technologien noch fremd erschienen und erst in das Feld soziokultureller Praktiken inkorporiert werden mussten –, so hat sich dieses Spannungsfeld heute in Bereiche genetischer Manipulationen oder Neuschöpfungen verlagert.

Die Ausstellung »Glashaus« ist jedenfalls voller Spuren, die einer Verfügbarkeit und einer Selbstverständlichkeit von Techniken oder Technologien widersprechen: Spuren der Handhabung, Emulsionsfehler, Imperfektionen, Widerständigkeiten, Spannungsmomente wohin das Auge reicht – im Feld hauptsächlich analoger Fotografie. Ein großformatiges, vierteiliges Tableau hat Benjamin Jones in der »Tropenabteilung« des Botanischen Gartens der Grazer Universität aufgenommen (»Heat is the Echo«, 2019). Die vier Bilder folgen einem sukzessiven Blick in einen Bereich dieses Gewächshauses, der Anschluss zwischen

transform photography into something like a dishwasher or, later, a television: into a (cheap) mass-cultural item of everyday use, with techno-ideological components that were kept hidden from the "consumer," which could give the impression that one had been given full control of the images, without even having to think about how they were created anymore. Almost all technologies take this path of cultural naturalization. While Marcel Proust could still conjure the frightening and ambivalent presence of his grandmother through a telephone line or his contemporaries could anxiously marvel at the dramatic speed of the first trains at around 15 kilometers per hour—phases in which technologies still seemed foreign and first needed to be incorporated into the field of sociocultural practices—today this space of agency has shifted to the areas of genetic manipulation or re-creation.

In any case, the exhibition "Glashaus" is full of traces that contradict an availability and accepted certainty of technological methods: traces of use, emulsion flaws, imperfections, signs of resistance, moments of tension as far as the eye can see—in the field of analogue photography. Benjamin Jones shot a large-format, four-part tableau in the sub-tropical section of the botanical garden at the University of Graz ("Heat is the Echo," 2019). The four photographs follow a successive gaze into an area of this greenhouse, yet the line between these images is out of joint, leaving something missing or overlapping. Instead of fostering a homogeneous overall view, the four assembled detail views do not seamlessly complement one another. Nor does the "Glashaus" of Alexandra Gschiel provide an overview of the glasshouse that she discovered, or even try to represent it. Visual fragments in a resolution that from other angles would be deemed questionable collide, giving rise to a geometrically readable texture that, however, assumes just as little cohesive form as the montages by Jones. The photographic images do not tell of the world, nor do they tenuously retell it. Instead, they reassemble it from artificial fragments, creating a

den Bildern stimmt jedoch nicht, etwas fehlt oder überlagert sich. Die vier Bilder erzeugen keine homogene Gesamtsicht, es sind vier zueinander montierte Ausschnitte, die sich nicht nahtlos ergänzen. Auch das »Glashaus« von Alexandra Gschiel gibt keinen Überblick über das Glashaus, das sie vorgefunden hat, oder würde es gar zu repräsentieren versuchen. Bildliche Fragmente in unter anderen Gesichtspunkten fragwürdiger Auflösung stoßen aneinander, eine auch geometrisch lesbare Textur entsteht, die aber ebenso wenig eine zusammenhängende Form annimmt wie die Montagen von Jones. Die fotografischen Bilder erzählen die Welt nicht, sie erzählen sie nicht einmal dürftig nach, sie montieren sie aus artifiziellen Fragmenten neu, eine Montage, die, wie im Falle von Gschiel, die flüchtige Präsenz ephemerer Bilder präsentiert, die dennoch eines aufwendigen Prozesses bedürfen. Es sind nicht nur jene Bilder, die nicht nahtlos ineinander übergehen, sondern es sind auch die komplexen materiellen Praktiken, die nicht nahtlos in Bilder übergehen wollen. Die Ausstellung ist voller Sprünge und Klüfte, voller verstreuter Spuren, die kein einheitliches Bild ergeben wollen, voller Gegensätze, Widersprüche, voller Konflikte und ambivalenter Annäherungen. Gerade dort, wo Kodak versucht hat, die Spuren der Technik zu verwischen und deren Manipulationsmöglichkeiten der Öffentlichkeit zu entziehen, bringen Gschiel und Jones diese zurück in die Debatte.

Dennoch: So sehr die Ausstellung einem performativen und experimentellen Raum gleicht, ist sie ebenso sehr ein Raum der präzisen und umsichtigen Organisation des Disparaten, Auseinanderstrebenden. Denn dies ist gleichermaßen eine der wesentlichen Herausforderungen fotografischer Praxis: Bilder und Materialien herzustellen und anzuordnen, die etwas öffnen anstatt etwas in einer Beschreibung zu schließen, abzuschließen, Bilder und Objekte, die einen Anschluss suchen, die einen Verweis ermöglichen, zugleich vorläufig und ungeschlossen, dennoch sehr präzise in ihrer Gestik, das Andere der Bilder zu adressieren

montage that, as in the case of Gschiel's work, presents the transient presence of ephemeral images, which, however, call for an elaborate process. It is not only the images that refrain from seamlessly flowing together, but also the complex material practices that refrain from seamlessly flowing into the images. The exhibition is full of cracks and crevices, full of scattered traces that resist yielding a uniform picture, full of opposites, contradictions, full of conflicts and ambivalent approximations. At precisely the point where Kodak has tried to blur all traces of technology and conceal from the public the related manipulation possibilities, Gschiel and Jones bring this back into the discursive fold.

Nonetheless: as much as the exhibition is a performative and experimental space, it is equally a space of precise and judicious organization of disparate, diverging elements. Indeed, this is likewise one of the essential challenges of photographic practice: producing and organizing images and materials that open something up rather than closing or finalizing something through description, images and objects that are searching for connections, that facilitate references, both temporary and unfinished, yet highly precise in terms of their gestures, addressing the "other" in the images and opening up a space for it within the images (and within the exhibition)—thought, history, politics, community.

If the different practices related to photography, its genesis and handling, were to seem suddenly unfamiliar through a shift, a turn, then this would achieve—as we have asked at the outset—precisely an option enabling us to draw our attention to their politics again. Several questions arise in the process: Which decisions are involved in its production and dissemination, and who makes these decisions, organized by which institutions? If dreams have long existed about immaterial images, then why must so many people and machines, to this end, mine these natural resources under neo-colonial economies in so many countries of the Global South? Where do the practices of

und dafür einen Raum innerhalb der Bilder (und innerhalb der Ausstellung) selbst zu öffnen – Denken, Geschichte, Politik, Gemeinschaft. Was also gewonnen würde, indem die unterschiedlichen Praktiken rund um Fotografie, ihrer Erzeugung und Handhabung, durch eine Wendung, eine Wende, plötzlich fremd erscheinen wäre genau jene Option, ihre Politik wieder in den Blick nehmen zu können: Welche Entscheidungen sind an ihrer Herstellung und Verbreitung beteiligt, von wem werden sie getroffen, von welchen Institutionen verwaltet? Wenn seit Längerem schon von immateriellen Bildern geträumt wird, warum müssen für diese in so vielen Ländern des sogenannten globalen Südens so viele Menschen und Maschinen unter neo-kolonialen Ökonomien so viele Bodenschätze abbauen? Wo beginnen die Praktiken der digitalen Bilder, die uns heute so selbstverständlich umfluten? Was gehört zu ihrem *Dispositiv*? Welche Materialien müssen (von wem?) manipuliert werden, damit sie hell flimmernd auf unseren Geräten erscheinen können? Welche Interventionen sind notwendig? Was muss alles zusammenkommen, damit diese flüchtigen Bilder zirkulieren können, welche Konflikte und Widersprüche generieren sie? Was können also die einen über die anderen Bilder aussagen?

digital imagery originate that today flood our lives as a given? What does their *dispositif* include? Which materials must be manipulated (by whom?) so that they may brightly flicker on our devices? What interventions are necessary? What must come together for these transient images to circulate, and which conflicts and contradictions do they generate? Indeed, what can the one image say about another?