

VOM SENDEN UND TEILEN

Seit die Fotografie im 19. Jahrhundert reproduzierbar wurde, hat sie sich mit verschiedenen Medien verbunden, um auf die Reise zu gehen. Sie wurde als papierner Abzug per Post [↗ Friedrich Tietjen], auf Briefmarken gedruckt, als Lithografie und Offsetdruck, als telegrafisch zerlegtes Bild über Leitungen und Funkwege [↗ Christian Kassung] und schließlich als digitale Datei per Netzverbindung im Echtzeitstreaming versendet [↗ Simon Rothöler]. All diese Spielarten des Fotografischen haben den mobilen Bilderberg kontinuierlich anwachsen lassen: Schon 1870, während des Deutsch-Französischen Krieges, wurden über 10 Millionen Feldpostkarten innerhalb von knapp fünf Monaten versandt.¹ Ab den 1910er-Jahren wuchs der Markt für Illustrierte und Magazine. Um 1930 wurden allein in Deutschland Zeitungen in einer Gesamtauflage von 5 bis 6 Millionen Exemplaren wöchentlich aufgelegt und in ihnen eine enorme Anzahl von Bildern verbreitet.² 2004 wurden innerhalb von 24 Stunden 350.000 Bilder auf die neu gegründete Plattform Flickr geladen.³ Nach Angaben des Unternehmens wuchs das Volumen bis 2012 auf gesamt rund 8 Milliarden Bilder an.⁴ 2013 wurden auf dem Onlinedienst Facebook täglich 343 Mio. Fotos hinzugefügt.⁵ Im Jahr 2020 feierte nicht nur die Bildpostkarte ihr 150-jähriges Jubiläum, sondern auch Instagram sein 10-jähriges Bestehen. Angesichts solcher Auflistungen mag der Eindruck entstehen, die viralen Fotografien unserer Tage würden sich in eine zielgerichtete Fortschrittserzählung zunehmender Bildmobilität fügen. Doch unsere Bildkommunikation über soziale Netzwerke wie Facebook (2004), Twitter (2006), Instagram (2010), Snapchat (2011) oder TikTok (2016) ist keine dynamisierte Fortführung von geschichtlichen Parametern, sondern eine Zäsur.

Unsere Ausstellung *Send me an Image . From the Postcard to Social Media* unternimmt den Versuch, das neue Terrain zirkulierender Bilder zu vermessen, und zwar aus der Perspektive gegenwärtiger künstlerischer Praktiken mittels des Mediums Fotografie. Dabei fragt sie sowohl nach Brüchen als auch nach Kontinuitäten zu traditionellen „reisenden“ Bildwelten.

In der Fotografie hat sich jüngst ein tiefgreifender Wandel vollzogen. Als die Digitalisierung in den 1990er-Jahren einsetzte, standen die Produktionsbedingungen des verän-

ON SENDING AND SHARING

Photography has joined forces with different media since it became reproducible in the nineteenth century. Photographs have been shared as paper copies by post [↖ Friedrich Tietjen], printed onto postal stamps, made into lithographs and off-set prints, transmitted via telegraph wires and radio waves [↖ Christian Kassung], and most recently streamed online as digital files transmitted in real time [essay by Simon Rothöler]. This plethora of ways to make and share photographs has caused the mountain of mobile images to grow continuously: in less than five months in 1870 during the Franco-Prussian war, over ten million field postcards were sent.¹ The market for newspapers and magazines began to grow from the 1910s. In 1930 in Germany alone, over five to six million newspapers were printed each week, distributing a staggering number of images.² In 2004, 350,000 images were uploaded onto the newly founded photo-sharing service Flickr in just twenty-four hours.³ According to Flickr, the site was hosting roughly eight billion images by 2012.⁴ In 2013, people were uploading an average of 343 million photos onto Facebook each day.⁵ The year 2020 was the 150-year anniversary of the picture postcard, and also ten years after Instagram launched. In light of such lists, one might have the impression that viral photography today fits into a teleological history of progress towards ever-more-mobile images. Yet our visual communication via social media including Facebook (2004), Twitter (2006), Instagram (2010), Snapchat (2011), and TikTok (2016) marks not a dynamic continuation of historical parameters, but a break with the same.

Our exhibition *Send me an Image. From the Postcard to Social Media* attempts to chart the new terrain of circulating images from the perspective of contemporary art practices using photography as a medium. This raises questions about disrupting and perpetuating the traditional world of “traveling” images.

More recently, a profound change has taken place in photography. As digitalization took hold in the 1990s, the production conditions of the changing medium were in flux. So were the possibilities for manipulating photographs and thus tampering with the much-ballyhooed belief, one underpinning the medium since its invention, that

derden Mediums, seine Manipulationsmöglichkeiten und damit der vielbesungene Wirklichkeitsglaube zur Diskussion, der die Fotografie seit ihrem Aufkommen gestützt hatte. Obwohl schon damals das „Ende der Fotografie“⁶ heraufbeschworen wurde, fiel erst die zweite Phase der Digitalisierung mit einem realen Niedergang zusammen – dem der analogen Fotoindustrie, die sich um 2005 im Produktionsstopp von Papieren, Filmen und weiterem Equipment durch traditionsreiche Firmen wie Kodak zeigte. Im künstlerischen Bereich führte das Ende der analogen Fotografie zu einer Wiederkehr und verstärkten Reflexion ihrer Anfänge. Die Arbeit in der Dunkelkammer, altehrwürdige Apparate wie die Plattenkamera und Verfahren aus der fotografischen Frühzeit erleben eine neue Aktualität.⁷ Unter dem Begriff „Fotografie“ werden heute allerlei Spielarten des Mediums subsumiert: Verschiedenste digitale Varianten, die als codierter Datensatz bestehen oder über Bildschirme und Projektoren visualisiert werden, existieren neben Bildern, die an einen physischen Träger wie Papier, Zelluloid oder Metall gebunden sind. Die Digitalisierung hat der materiellen Vielfalt der historischen Fotografie neue mediale Formen hinzugefügt. In der dritten und jüngsten Phase der Digitalisierung in den 2010er-Jahren steht nicht mehr die veränderte Materialität des Mediums, sondern seine Einbindung in digitale Infrastrukturen zur Debatte:

Der Vernetzung und Verteilung von Bildern kommt in der Gegenwart die zentrale Rolle zu.

Der Diskurs hat sich von der Bildproduktion hin zur Bildzirkulation verschoben: Nicht mehr der technologische Wandel und die veränderten Herstellungsbedingungen der Fotografie werden diskutiert, sondern die Praktiken, die sich mit der Einbindung der Bilder in digitale Infrastrukturen etabliert haben.⁹

Fraglos ist eine zentrale Bedingung der „Fluidität“¹⁰ der neuen Fotografie ihre Ablösung vom physischen Träger. Doch erst der Zusammenschluss von Kamera und Internet hat das gegenwärtige Zeitalter der Bildkommunikation eingeläutet und Fotografie „sozial“ werden lassen. Es sind tragbare Devices wie das Smartphone, in denen Aufnahme (Kamera), Speicherung (Datei) und Vernetzung (Distribution im Netz) in einem Gerät verschmelzen. Damit lassen sich unsere Bilder in „social photographs“¹¹ und „networked images“¹² verwandeln, die uns im Alltag als mobile und zirkulierende Bilder begegnen. Stille und bewegte Fotografien sind in neuen Formen wie GIFs und Live-Fotos zusammengewachsen. Die Motive, die sie zeigen, sind oftmals banal. Bildproduzent*innen stellen Schnappschüsse und persönliche Fotos, domestizierte und vernakuläre Ansichten her, um sie im digitalen Äther mit anderen zu teilen. Neue Bildgenres wie Foodfotografie und das Selfie sind entstanden [↗ Beitrag Wolfgang Ullrich]: Wir fotografieren Essen, Katzen, Sonnenuntergänge und uns selbst. Wir verarbeiten die Bilder anderer, die wir online finden, fertigen Screenshots an und verwenden Re-Posting-Apps, um uns fremde Bilder zu eigen zu machen. Vielerorts hat die Appropriation den Akt der Aufnahme ersetzt und – etwa in Form des Internetphänomens Meme, bei dem Bild und Text immer wieder neu zusammengesetzt, interpretiert und verteilt werden, – die Tradition der satirischen, gesellschaftskritischen und politischen Bild-Text-Kombinationen im ort- und zeitlosen, digitalen Raum re-aktualisiert [↗ Beitrag Kerstin Schankweiler]. Gefundene Bilder aus dem Netz können beschnitten, mit Filtern belegt, gelikt und verlinkt, getaggt und kommentiert, mit neuer Schrift versehen und immer wieder aufs Neue in diverse Plattformen eingespeist werden, um sie auf den Displays unserer Digital Devices zu betrachten, erneut bearbeiten und wieder verteilen zu können.

photographs represent reality. Although the “end of photography” was discussed even then,⁶ its true downfall came with the second phase of digitalization, ushered in around 2005 when the production of photo papers, films, and other equipment long produced by such established firms as Kodak was halted. In the world of fine-art photography, the end of analog photography meant a return to and reflection on photography’s roots. Darkroom work, old-fashioned equipment such as plate cameras, and processes used in the early days of photography regained relevance.⁷ Today, the term “photography” covers a huge variety of approaches to the medium: a wide array of digital uses such as encoded data sets and on-screen visualizations exists alongside images that inhabit the physical realm, such as paper, celluloid, and metal. Digitalization has added new medial forms to the material diversity of historic photography. The third and latest phase of digitalization in the 2010s does not call into question the changed materiality of the medium, but rather its entrenchment in digital infrastructures:

right now, the networking and sharing of images has taken on a central role.

The discourse has moved on from the production of images to their circulation: it is no longer photography’s technological transformation and changed production methods that are the focus of debate, but rather the increasingly established practices of embedding images in digital infrastructures.⁸

The decoupling of new photography from a physical medium is doubtless a central aspect in its “fluidity.”⁹ The coupling of camera and internet has ushered in the present era of visual communication and “social” photography, with portable devices such as smartphones unifying the functions of taking a picture (with their built-in cameras), saving it (as a data file), and circulating it (through online distribution). Thus our images metamorphose into the “social photographs”¹⁰ and “networked images”¹¹ we encounter in our everyday lives as mobile and circulating images. Static and moving images have merged into such new formats as the GIF and Live Photos. The subjects shown are often banal. Image producers create snapshots and personal photographs, domesticating and vernacularizing their images in order to share them with others via the digital ether. New genres of photography such as food photography and the selfie have become established [↗ Wolfgang Ullrich]. We photograph food, cats, sunsets, and ourselves. We edit photographs we find online, take screenshots, and use reposting apps to appropriate the images of others. In many places, appropriation has replaced the act of taking a photograph. Internet phenomena such as the meme, which continually recombines, reinterprets, and shares image and text, reinvigorates the tradition of satirical, societally critical, and political pairings of image and text in a digital space untethered from space and time [↗ Kerstin Schankweiler]. Images found online are cropped and filters applied; they are liked and linked to; tagged and commented on; written on with new typefaces and constantly uploaded across various sites in order to be viewed on the screens of our digital devices, only to be once again edited and shared.

The feedback loop in which images in online circulation also appear in physical space has been well established for some time. Images that have gone viral appear in cities as tags, stickers, and graffiti, only to be photographed out

Längst ist die Rückkopplung der digital zirkulierenden Fotografie in den physischen Raum gängige Praxis, wenn viral gegangene Motive in Form von Tags, Stickern oder Graffitis in die Städte und von dort, wiederabfotografiert, zurück in die sozialen Netzwerke migrieren oder wenn sich, wie zuletzt bei den globalen Black Lives Matter-Protesten, Bilder des Widerstands und von politischen Aktionen über das Internet verbreiten und dann am anderen Ende in der physischen Welt Nachahmer*innen und Verbündete finden.

Die aktuelle Bildpraxis lässt sich kaum mehr in tradierten fotografischen Paradigmen beschreiben, die das Medium längste Zeit als Repräsentation der Welt verstanden haben. Denn Motiv und Einzelbild sind heute in den Hintergrund getreten – auf Plattformen wie Snapchat werden sie nach 24 Stunden gelöscht; andere Netzwerke ordnen nach Aktualität, so dass die Aufmerksamkeit für jedes erscheinende Bild direkt vom nächstfolgenden überschrieben wird. Heute sind Fotografien fragmentierte Da-Seins-Behauptungen, deren Funktion in der eigenen Präsenz, aber nicht mehr der Repräsentation der Welt liegt. Wenn aktuell also von der Allgegenwart des Fotografischen, der „Ubiquität“¹³ der Fotografie die Rede ist, ist an die Stelle ihres Abgesangs und Endes ein Motiv getreten, das auf eine lange Tradition in der Fotogeschichte zurückblickt und die Entwicklung des Mediums kontinuierlich begleitet. Schon in ihren Erfinderjahren 1839/40 sprach man von einer „Daguerreotypomanie“¹⁴, auf die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts eine durch günstige, standardisierte Carte-de-Visite-Papieraufnahmen ausgelöste „Kartomanie“¹⁵ folgte; in den 1980er-Jahren versuchte man, der „Bilderberge“¹⁶ Herr zu werden; in den 1990er-Jahren wurde ein „Bilderstrom“, ja eine „Bilderflut“ konstatiert¹⁷. Und obschon die Anzahl der heute durch die sozialen Kanäle flimmernden Bilder alle vorherigen Massen in den Schatten stellt – online kursiert die Schätzung, aktuell würden in zwei Minuten mehr Fotos geteilt, als im gesamten 19. Jahrhundert aufgenommen – haben wir es doch mit einem neuen Phänomen zu tun.

Nicht die Erfüllung des in den 1990er-Jahren ausgerufenen „Pictorial“¹⁸ bzw. „Iconic Turn“¹⁹ wird darin erlebbar, sondern eine neue Form der Fotografie.

Plädierte man in den 1990er Jahren für eine Bildhermeneutik, um Bilder wie Texte zu lesen, unterlagen diesem Impuls gängige Ordnungsschemata und Kategorien der Kunst- und Bildgeschichte, die angesichts der Praktiken der sozialen Netzwerke nicht mehr greifen. Sowohl bei kunsthistorischen Werkbetrachtungen als auch bei tradierten linearen Sendungen wie der Postkarte, waren Autor und Rezipient bzw. Absender und Adressat noch klar zu bestimmen. Im digitalen Bilderzirkel sind diese Differenzen obsolet geworden: Öffentlicher und privater Raum, professionelles und amateurhaftes Handeln, das Gewollte und das Kontingente sind miteinander verschmolzen. Das ikonische Einzelbild ist obsolet geworden. Wichtiger als das, was das geteilte Bild zeigt, ist dessen Zirkulation in der Welt und dessen Verteilung im digitalen Äther.

Neue Bedeutung kommt Metadaten zu [↖ Estelle Blaschke] und damit all jenen in den Apparaten präfigurierten und zusätzlich hinzugefügten Informationen wie Kameramarke, -modell und -einstellungen, aber auch Zeitpunkt und GPS-Location der Aufnahme, die in unseren Bildern hinterlegt sind. Diese werden von Algorithmen und Maschinen

in the world and uploaded back onto social media. Photographs of resistance and political action during Black Lives Matter protests were circulated online, finding imitators and sympathizers at the other end of the real world.

Using traditional photography paradigms that frame the medium as a representation of the world is barely an option anymore when describing current image-making practices. Today, the subject and the individual image are of secondary importance. Social media apps such as Snapchat delete photographs after twenty-four hours whereas others rank images by topicality, so that the attention one pays to every image posted is displaced by the one immediately following. Photographs today are fragmentary “I-was-there” claims whose function rests in asserting one’s presence rather than representing the world. So if, at the moment, the “ubiquity”¹² of photography is under much discussion, a new subject is coming into view even as traditional photography fades out and ceases to exist, a subject that too may look back over an equally long tradition in the history of photography, one that has been present in the years the medium has evolved. In the very years of the daguerrotype’s invention, people talked of a “daguerreotypomania,”¹³ which was succeeded by a “cartomania”¹⁴ as cheaper, standardized paper cartes-de-visite supplanted daguerreotypes over the course of the nineteenth century. In the 1980s, people sought to master the “mountain of images”;¹⁵ in the 1990s, people spoke of a flood, even a torrent of photographs.¹⁶ Yet even as the sheer mass of photographs flickering across social media sites puts all the past masses of images to shame—an online estimate suggests that at the moment, more photos are shared every two minutes than were taken in the whole of the nineteenth century—we are experiencing a new phenomenon.

This is not the realization of the “pictorial”¹⁷ or “iconic turn”¹⁸ mooted in the 1990s, but rather a new form of photography.

The plea in the 1990s for a hermeneutics of the image that allowed images to be read as texts was predicated on the impulse to draw on established schemata of ordering and categorization in the fields of art history and visual studies, schemata that no longer apply within the practices of social media. Author and recipient, or sender and recipient, may be clearly defined when viewing artworks in art history or in traditional and linear means of transmission such as postcards. But the circuitous routes taken by images online have rendered such differences obsolete. Public and private spheres, professional and amateur actions, and the intended and the contingent have melded. The iconic single image has become obsolete. The fact that an image is circulating in the world and shared in the digital ether has become more important than its visual content.

Metadata [↖ Estelle Blaschke] have taken on new meaning. So too does all the associate information preset and added by the devices we use, such as camera makes, models, and settings, as well as the time and GPS coordinates of images. This data is processed by algorithms and machines, calculated and classified, thus keeping circular transmission and networking technologies busy. These technologies remain—for now—supported by humans who are working as content moderators and censors. These individuals take on the task of sorting out the masses of images and, in doing so, train machines to perform these jobs autonomously [↖ by Katja Müller-Helle]. Our images are a form of capital from which major internet firms are most likely to profit.

prozessiert, errechnet und klassifiziert und halten so die zirkuläre Übertragungs- und Vernetzungstechnologie am Laufen, die – zumindest heute noch – von menschlichen Akteuren unterstützt wird, die als Content-Moderator*innen und Zensor*innen das Aus-sortieren der Bildermassen übernehmen und im gleichen Zuge die Maschinen trainieren, dies künftig selbstständig zu tun [✉ Katja Müller-Helle]. Unsere Bilder sind ein Kapital, von dem in erster Linie die großen Internetkonzerne profitieren. Wie denken Künstler*innen über diese gegenwärtigen Bildkulturen nach? Wie finden die neuen Phänomene zirkulierender Bilder und Post Pictures [✉ Matthias Bruhn] Eingang in die Foto- und Medienkunst? Und inwieweit lassen sich von dort Verbindungen in die Fotogeschichte ziehen? Dies sind die Fragen, vor denen wir heute stehen, und die dieses Buch und die Ausstellung diskursiv zu erhellen versuchen.

-
- 1 Vgl. Robert Lebeck, Gerhard Kaufmann, *Viele Grüße. Eine Kulturgeschichte der Postkarte, Dortmund 1985, S. 404ff.*
 - 2 Konrad Dussel, *Bilder als Botschaft. Bildstrukturen deutscher Illustrierter 1905–1945 im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft und Publikum, Köln 2019, S. 47ff.*
 - 3 Vgl. dazu Erik Kessels *24HRS in Photos (2004)*
 - 4 Vgl. <https://blog.flickr.net/de/2012/12/12/flickr-noch-besser-nutzen-besser-navigieren-und-fotos-entdecken/> [Zugriff am 11. Oktober 2020]
 - 5 Vgl. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312268/umfrage/taeglich-auf-face-book-hochgeladene-und-geteilte-fotos/> [Zugriff am 15. Oktober 2020]
 - 6 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/Mass. 1992, S. 20; Geoffrey Batchen, "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography", in: *Aperture*, 136, 1994, S. 47–51; Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden/Basel 1996
 - 7 Ruth Horak, „The Analog Turn“, in: *Eikon. International Magazine for Photography and Media Art*, 88, 2014, S. 49–58. C/O Berlin hat diesem Thema die Gruppenausstellung *Back to the Future. From the 19th Century in the 21st Century* gewidmet (29. September–1. Dezember 2018)
 - 8
 - 9 Siehe dazu u.a. Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler, *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018, S. 8ff.; Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture. Algorithmic Photography and the Crisis of Representation", in: Martin Lister (Hg.) *The Photographic Image in Digital Culture*, London/New York 2018, S. 22–40 sowie Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", in: *e-flux journal*, 10, 2009, S. 1–9 (<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>)
 - 10 André Gunthert, „Einführung. Das fluide Bild“, in: Ders., *Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie*, Göttingen 2019, S. 13–21, hier S. 16
 - 11 Nathan Jurgonson, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, London/New York 2019.
 - 12 Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, "A Life More Photographic: Mapping the Networked Image", in: *Photographies*, März 2008, S. 9–28
 - 13 Arlid Fetveit, "The Ubiquity of Photography", in: Ulrik Ekman (Hg.), *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, Cambridge Mass./London 2013, S. 89–102
 - 14 Vgl. Th. Maurisset, „Daguerreotypomanie, 1839/1840, Lithografie“, publiziert in: Rolf H. Krauss, *Die Fotografie in der Karikatur, Seebruch am Chiemsee 1978, S. 8f.*
 - 15 Jochen Voigt, *Faszination Sammeln. Cartes de Visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte*, Chemnitz 2006, S. 28
 - 16 Joachim Schmid, „Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind!“ [1987], in: *Hohe und niedere Fotografie, Hafensalon Köln 1988, S. 21–26.*
 - 17 Vilem Flusser, „Bilderstatus“, in: ders., *Medienkultur, Frankfurt am Main 1997, S. 69–82, hier S. 73*
 - 18 William J. Thomas Mitchell: "The Pictorial Turn", in: *Artforum*, März 1992, S. 89ff.
 - 19 Gottfried Böhm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38

How do artists reflect on contemporary image culture? Where do the new phenomena of circulating and post(-/ed) pictures [↖ Matthias Bruhn] make themselves felt in the fields of fine-art photography and media art? And to what degree is it possible to tie these to the history of photography? These are the questions facing us today, the questions that the discourse presented in this book and exhibition seeks to illuminate.

-
- 1 See Robert Lebeck and Gerhard Kaufmann, *Viele Grüße. Eine Kulturgeschichte der Postkarte* (Dortmund: Harenberg, 1985), 404ff.
 - 2 Konrad Dussel, *Bilder als Botschaft. Bildstrukturen deutscher Illustrierter 1905–1945 im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft und Publikum* (Cologne: Herbert von Halem Verlag, 2019), 47ff.
 - 3 See also Erik Kessels' *24HRS in Photos* (2004).
 - 4 See Markus Spiering, "Flickr noch besser nutzen: Besser Navigieren und Fotos entdecken," Flickr Blog, accessed October 11, 2020, <https://blog.flickr.net/de/2012/12/12/flickr-noch-besser-nutzen-besser-navigieren-und-fotos-entdecken/>.
 - 5 ee "Anzahl der täglich bei Facebook hochgeladenen Fotos in den Jahres 2008 bis 2014," Statista, accessed October 15, 2020, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312268/umfrage/taeglich-auf-facebook-hochgeladene-und-geteilte-fotos/>.
 - 6 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), 20; Geoffrey Batchen, "Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography," *Aperture* 136 (1994): 47–51; Hubertus von Amelnunx (ed.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (Amsterdam: G&B Arts, 1996).
 - 7 Ruth Horak, "The Analog Turn," *Eikon: International Magazine for Photography and Media Art* 88 (2014): 49–58. The C/O Berlin group exhibition *Back to the Future: The 19th Century in the 21st Century* (September 29–December 1, 2018) was devoted to this theme.
 - 8 On this subject, see for example: Winfried Gerling, Susanne Holschbach, and Petra Löffler, *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur* (Bielefeld: transcript Verlag, 2018), 8ff.; Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation," in Martin Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture* (London/New York: Routledge, 2018), 22–40; Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux journal* 10 (2009): 1–9, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.
 - 9 André Gunthert, "Einführung. Das fluide Bild," in Gunthert (ed.), *Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie* (Göttingen: Konstanz University Press, 2019), 13–21, here 16.
 - 10 Nathan Jurgonson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (London/New York: Verso Books, 2019).
 - 11 Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, "A Life More Photographic: Mapping the Networked Image," *Photographies* (March 2008): 9–28.
 - 12 Arlid Fetveit, "The Ubiquity of Photography," in Ulrik Ekman (ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2013), 89–102.
 - 13 See Théodore Maurisset, "Daguerreotypomanie, 1839/1840, Lithografie," published in Rolf H. Krauss, *Die Fotografie in der Karikatur* (Seebruch am Chiemsee: Heering Verlag, 1978), 8f.
 - 14 Jochen Voigt, *Faszination Sammeln. Cartes de Visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte* (Chemnitz: Edition Mobilis, 2006), 28.
 - 15 Joachim Schmid, "Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind!" 1987, published in *Hohe und niedere Fotografie* (Cologne: Hafensalon Köln, 1988), 21–26.
 - 16 Vilem Flusser, "Bilderstatus," in *Medienkultur* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997), 69–82, here 73.
 - 17 William J. Thomas Mitchell, "The Pictorial Turn," *Artforum* (March 1992): 89ff.
 - 18 Gottfried Böhm, "Die Wiederkehr der Bilder," in Böhm (ed.), *Was ist ein Bild?* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994), 11–38.

