

FROM HERE ON

De positie van curator en kunstenaar in
een tentoonstelling over Postphotography

P.P. Barendrecht | 3970140

Bachelor Eindwerkstuk | KU3V14010

Begeleider | dr. I.A.M.J. van Rijn

Datum | 17 januari 2018

Aantal woorden (incl. samenvatting) | 8567

'... photography has become less about applying a pre-existing, full functioning visual technology and more concerned with active choices in every step of the process.'¹

CHARLOTTE COTTON

1

¹ Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, p. 219

INHOUDSOPGAVE

Introductie.....	4.
Hoofdstuk 1 - De veranderende rol van de kunstenaar en curator.....	7.
1.1. Een korte geschiedenis	
1.2. De curator als kunstenaar	
1.3. De kunstenaar als curator	
1.4. Het debat	
1.5. Samengevat	
Hoofdstuk 2 – Postphotography: het discours.....	14.
2.1. Fotografie als medium	
2.2. De rol van de fotograaf	
2.3. Postphotography en omgeving	
2.4. Het curator-kunstenaar discours in relatie tot Postphotography	
Hoofdstuk 3 - <i>From Here On</i> : kunstenaar, curator en Postphotography in de praktijk.....	21.
3.1. Het tentoonstellingsmanifest	
3.2. De tentoonstellingsprojecten en de rol van de kunstenaar	
3.3. De positie van de curator	
Conclusie.....	34.
Literatuuropgave.....	37.
Afbeeldingenlijst.....	40.
Samenvatting.....	41.

INTRODUCTIE

Al eeuwenlang neemt de veranderlijke rol van de kunstenaar een prominente plaats in de kunst in.² Vanaf begin jaren '60 wordt echter ook een ander personage steeds meer zichtbaar: de curator. Waar in de kunst het kunstwerk en de kunstenaar tijdenlang voorop stonden, krijgen nu de tentoonstelling en de tentoonstellingsmaker (curator) een steeds prominentere plaats. Er vindt een professionalisering van de curator plaats en tegelijkertijd is de rol van de kunstenaar ook nog steeds aan verandering onderhevig, hetgeen tezamen de verhoudingen in de kunst flink verandert.³ Zo ontstaat er een nieuw discours dat zich richt op de veranderende rol van zowel de curator als de kunstenaar, waarbij deze twee rollen steeds meer in elkaar over lijken te gaan lopen.⁴ Dit wordt gerelateerd aan andere ontwikkelingen in de kunst, zoals de opkomst van nieuwe kunstvormen in de jaren '60 en '70.

Eén van de praktijkvoorbeelden waarin de rol van de curator en de kunstenaar lijkt te veranderen, is de tentoonstelling *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.⁵ Deze tentoonstelling vond plaats in 2011 tijdens het internationale fotografiefestival *Les Rencontres d'Arles* en ging in op het fenomeen *Postphotography*.⁶ Met de komst van digitale media (waaronder de mobiele telefoon en het internet) is de rol van- en het denken over fotografie de afgelopen decennia flink veranderd, waarbij *From Here On* ingaat op deze veranderingen. Hoewel deze tentoonstelling inmiddels alweer meer dan 6 jaar geleden plaatsvond, wordt *From Here On* beschouwd als eerste grote internationale tentoonstelling die inging op *Postphotography*, waarmee het een belangrijke rol heeft gespeeld in het definiëren van het hedendaagse fotografiediscours.⁷ De tentoonstelling kwam tot stand door een samenwerking tussen *Les Rencontres d'Arles* en een initiatief van fotograaf Joan Fontcuberta, die de tentoonstelling samen met fotografen en curatoren Clément Chéroux, Erik Kessels,

² Zo bespreekt kunsthistoricus Camiel van Winkel in zijn essay *De Mythe van het Kunstenaarschap* drie verschillende vormen van kunstenaarschap uit de geschiedenis: het klassieke kunstenaarschap, het romantische kunstenaarschap en het avantgardistische kunstenaarschap. Van Winkel, *De Mythe van het Kunstenaarschap*.

³ De professionalisering en de popularisering van de rol van de curator wordt onder andere besproken in Paul O'Neill's invloedrijke publicatie *The Curatorial Turn*, waar in het volgende hoofdstuk verder op ingegaan zal worden. O'Neill, *The Curatorial Turn*.

⁴ Dit is onder andere terug te zien in Terry Smits' tekst *The artist as curator / the curator as artist*, welke in het volgende hoofdstuk besproken zal worden. Smith, *The artist as curator / the curator as artist*.

⁵ Hierna zal een verkorte versie van de tentoonstellingstitel 'From Here On' gebruikt worden.

⁶ Chéroux, 'FROM HERE ON, L'Or du temps'. Website Arles – Les Rencontres de la Photographie. Het jaarlijkse fotofestival Les Rencontres d'Arles is sinds 1970 toonaangevend in het tonen van ontwikkelingen in de fotografie. 'The Festival'. Website Arles – Les Rencontres de la Photographie.

⁷ 'We have to thank Joan Fontcuberta for his conception of this first major international exhibition devoted to the phenomenon of postphotography in all its complexity and diversity,....' Fontcuberta, *From Here On*, p. 7.

Martin Parr en Joachim Schmid cureerde.⁸ Bij de tentoonstelling schreven zij ook een manifest over *Postphotography*.⁹

In dit onderzoek zal het discours omtrent de veranderende rol van de curator en de kunstenaar – hierna verkort het ‘curator-kunstenaar discours’ genoemd - verbonden worden aan *From Here On* als tentoonstelling over *Postphotography*.¹⁰ De aanleiding hiervoor is de samenstelling van het team van curatoren, dat voornamelijk uit fotografen bestaat. Met fotografen die hier de rol van curator aannemen is een eerste bewijs te zien voor de grensvervaging tussen de curator en kunstenaar die in het curator-kunstenaar discours besproken wordt. Daarnaast is dit onderzoek relevant omdat het nog jonge *Postphotography* discours de mogelijkheid biedt om te kijken in hoeverre de rol van de curator en de kunstenaar verandert onder invloed van een nieuwe tendens in de kunst.

De volgende vraag zal in dit onderzoek centraal staan: ‘in hoeverre komt de veranderende rol van de kunstenaar en de curator tot uitdrukking in de tentoonstelling *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone?*’ Hierbij zal het curator-kunstenaar discours zowel worden toegepast op het in de literatuur besproken begrip van *Postphotography* als op het beeld van *Postphotography* in *From Here On*.

Het onderzoek is opgebouwd volgens een trechtermodel, waarbij het overkoepelende curator-kunstenaar discours steeds specifiekere wordt toegepast. In het eerste hoofdstuk wordt aan de hand van literatuuranalyse het discours omtrent de professionalisering van de curator en de veranderende rollen van de curator en de kunstenaar uiteengezet. Vervolgens zal in hoofdstuk twee het *Postphotography* discours uiteengezet worden, waarbij de veranderende rollen van het medium en de fotograaf en de verhouding van fotografie ten opzichte van de omgeving wordt besproken. Hoofdstuk twee sluit af met een verbinding van dit algemene *Postphotography* discours aan het curator-kunstenaar discours. Dit tweede hoofdstuk maakt het vervolgens mogelijk om in hoofdstuk drie de tentoonstelling *From Here On* niet alleen in het kader van het curator-kunstenaar discours te analyseren maar ook te kunnen beschouwen

⁸ Fontcuberta, *From Here On*, pp. 7, 9, 127-134. In verschillende teksten in de publicatie van *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, wordt de totstandkoming van de tentoonstelling toegelicht. Hieruit blijkt het initiatief van Joan Fontcuberta en zijn samenwerking met de vier andere curatoren van de tentoonstelling.

⁹ Zo stelt Francois Hébel (directeur van Les Rencontres de la Photographie d’Arles): ‘All of them felt it was necessary to proclaim in a manifesto the advent of a new photographic genre and gain acceptance for regarding it as such.’ Hierbij verwijst hij met ‘them’ naar de curatoren van de tentoonstelling. Fontcuberta, *From Here On*, p. 9.

¹⁰ Het discours waar hier de term ‘curator-kunstenaar discours’ aan verbonden wordt, richt zich op de veranderende rol van de curator en de kunstenaar, waarbij de curator meer kenmerken van de kunstenaar gaat vertonen en de kunstenaar zich steeds vaker in het veld van de curator begeeft. Hierbij vindt ook een grensvervaging tussen de begrippen ‘curator’ en ‘kunstenaar’ plaats. Geprobeerd is om dit complexe discours met het begrip ‘curator-kunstenaar discours’ kort samen te vatten.

binnen een algemenere *Postphotography* context. In hoofdstuk drie zal *From Here On* daarbij vanuit drie invalshoeken geanalyseerd worden: het tentoonstellingsmanifest, de tentoonstellingsprojecten en de rol van curator Joan Fontcuberta.

Aan de hand van deze drie hoofdstukken zal een breed beeld ontstaan van beide discourses en de positie van één specifieke tentoonstelling hierbinnen, hetgeen uiteindelijk in de conclusie leidt tot een antwoord op de onderzoeksvraag en een aanzet voor mogelijk vervolgonderzoek.

HOOFDSTUK 1

DE VERANDERENDE ROL VAN DE KUNSTENAAR EN CURATOR

In dit eerste hoofdstuk zal door middel van een literatuuranalyse worden ingegaan op het discours omtrent de veranderende rollen van de kunstenaar en de curator. Hiervoor is een selectie gemaakt van bronnen die niet op één specifieke casus ingaan maar een meer brede interpretatie geven van de veranderende rol van de kunstenaar en de curator, hetgeen voor dit onderzoek het meest relevant is. Een aantal van deze bronnen kan daarbij worden beschouwd als kernpublicatie in het discours.¹¹

Er zal worden ingegaan op een korte geschiedenis van de ontwikkelingen, de rol van de curator als kunstenaar, de rol van de kunstenaar als curator en enkele standpunten in het debat omtrent de positie van de kunstenaar en de curator. Tenslotte zullen de bevindingen uit deze paragrafen kort worden samengevat.

1.1. Een korte geschiedenis

Vanaf de jaren '60 wordt de rol van de curator geleidelijk aan zichtbaarder omdat curatoren verantwoordelijkheid gaan nemen voor hun structurerende en bemiddelende rol in een tentoonstelling.¹² Bovendien wordt de zichtbaarheid van de curator beïnvloed door de ontwikkeling waarbij de nadruk steeds meer op de tentoonstelling en de tentoonstellingsruimte komt te liggen, in plaats van op het kunstwerk.¹³

Ook kunstenaars gaan zich steeds meer mengen in de praktijk van de curator. Zo vragen nieuwe kunstvormen zoals *minimal art*, *conceptual art* en *land art* om nieuwe presentatievormen.¹⁴ Bovendien zorgt de opkomst van kunstenaarsgroeperingen in de jaren

¹¹ O'Neill, "The Curatorial Turn".

Richter, "Artists and Curators as Authors".

Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists".

¹² 'It was not until the 1960s that individual and independent curators assumed responsibility for organizing and 'making' an exhibition, often thematic in nature, creating an alternative perspective within which the curator assumed the role of artist, author and/ or cultural producer.' Jeffery, "Introduction", p. 8. 'It was in the late 1960s that Seth Siegelaub used the term 'demystification' in order to establish the shift in exhibition production conditions, whereby curators were beginning to make visible the mediating component within the formation, production and dissemination of an exhibition.' O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 11.

¹³ 'During the 1960s the primary discourse around art-in-exhibition began to turn away from forms of critique of the artwork as autonomous object of study/critique towards a form of curatorial criticism, in which the space of exhibition was given critical precedence over that of the objects of art.' O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 11.

¹⁴ 'Just as the Minimalists were defining their project in the 1960's, other progressive artists concluded that form was not necessary to express aesthetic interest or expressive intent. Conceptualism holds that the idea is the work of art.' 'By the late 1960s, artists responding as much to the dramatic scale and physical impact of Minimalism as to Conceptualist experiments with erasing the bounds between art and life began to act on the idea of taking art out of both gallery and society and fixing it within far-off, uninhabited nature as huge, immobile, often permanent Land- or Earthworks.'" Arnason, *History of Modern Art*, pp. 558, 596.

'60 en '70 ervoor dat kunstenaars zich, naast het maken van kunst, steeds meer bezig gaan houden met de presentatie van (hun eigen) kunstwerken.¹⁵ Dit leidt ertoe dat curatoren in de jaren '70 voorbijgestreefd worden door kunstenaars in het (radicaal) tentoonstellen van kunstwerken.¹⁶ Zo ontstaat er langzamerhand een interactie tussen curatoren en kunstenaars, waarbij curatoren presentatietechnieken van kunstenaars gaan overnemen of kunstenaars vragen om bepaalde delen van collecties te cureren.¹⁷

Vanaf eind jaren '80 vindt er een popularisering van de curator plaats in de kunstwereld door de opkomst van grote internationale kunsttentoonstellingen en festivals, zoals de verschillende biënnales.¹⁸ Kort daaropvolgend, begin jaren '90, vindt er ook een duidelijke professionalisering van de curatorspraktijk plaats, ook wel aangeduid met 'the curatorial gesture'.¹⁹ Men begint ervaringen uit te wisselen omtrent de rol van de curator en met name ook te schrijven over de rol en de praktijk van de curator.²⁰ In dit nieuw ontstane debat is de veranderende rol van de curator als kunstenaar een van de veelbesproken onderwerpen.²¹ Omdat dit veld nog volledig onbekend en niet getheoretiseerd is, worden onderzoeken en discussies over cureren aanvankelijk vooral gebaseerd op individuele ervaringen van curatoren en casestudies van tentoonstellingen.²² Daarbij is het discours omtrent de curatorspraktijk vandaag de dag nog volop in ontwikkeling.²³

¹⁵ 'It is no surprise that innovations in the time-bound arts should serve as models for rethinking temporary exhibitions nor that the frenetic swapping between artistic mediums that was occurring at the time (the transmedial condition) should have impacted upon the shaping of exhibitions.' Smith, *Artists as Curators / Curators as Artists*, p. 132.

¹⁶ 'The 1960s witnessed a growing number of artist groups, including Fluxus, Viennese Actionism, the Situationists, the Affichistes, the Destruction Art Group, the Art Workers' Coalition, the Guerilla Art Group, Nouveau Réalisme, the Letterists, the Happenings, and the Gutai group.' Richter, *Artists and Curators as Authors*, p. 49.

¹⁷ 'Despite the recent, rightful celebration of a few maverick curators - (...) who staged pathbreaking shows during the years around 1970, the historical record shows that radical exhibition practice by curators was preceded and, until recently, dramatically outmatched by the work of certain artists who reimagined ways to make exhibitions.' Smith, *Artists as Curators / Curators as Artists*, p. 104.

¹⁸ 'With increasing frequency, museums invited artists to curate small exhibitions of works in the museum collection that might have a special meaning to them.' Ibid., p. 120.

¹⁹ 'The populist perception of the activity of curating has changed in large part due to the spread of biennials in the 1990s.' O'Neill, *The Curatorial Turn*, p. 13.

²⁰ Ibid., p. 12.

²¹ 'Accompanying this 'turn towards curating' was the emergence of curatorial anthologies.' Ibid., p. 12.

²² '...the issues inherent to the "curator as artist" question remains one of the key debates within curatorial discourse...' Ibid., p. 16.

²³ 'Beginning in the 1990s, most of these tended to come out of international meetings between curators, as part of curatorial summits, symposia, seminars and conferences, although some of them may have taken local curatorial practice as their starting point. Without exception, they placed an emphasis on individual practice, the first-person narrative and curator self-positioning – articulated through primary interviews, statements and exhibition representations – as they attempted to define and map out a relatively bare field of discourse.' O'Neill, *The Curatorial Turn*, p. 11.

Dit statement van O'Neill is onder andere terug te zien in de inleiding van het boek *The Artist as Curator* dat ingaat op het veranderende werkveld van de kunstenaar en de curator door middel van een uiteenzetting van 9 casussen: 'It does not present a historical survey of the artist-curator—a topic too extensive to treat in a single volume—but through a discussion of nine case studies it identifies specific motivations, methods and typologies.' Jeffery, "Introduction", p. 7.

²³ '... curatorial discourse is in the midst of its own production.' O'Neill, *The Curatorial Turn*, p. 19.

1.2. De curator als kunstenaar

De zojuist genoemde popularisering en professionalisering van de curatorspraktijk hangt in belangrijke mate samen met de ontwikkeling van de tentoonstellingspraktijk - waaronder de opkomst van de internationale biënnales - waarbij het zwaartepunt steeds meer verschuift van de kunstenaar naar de curator.²⁴ Dankzij deze ontwikkeling verwerft de curator een steeds machtigere positie als autonoom producent van tentoonstellingen, onafhankelijk van kunstinstellingen.²⁵

De rol van de curator verandert geleidelijk in een praktijk die zich gaat bevinden in het veld van de kunstenaar, hetgeen zich uit in twee verschijnselen.²⁶ Ten eerste beginnen curatoren vanaf de jaren '70 presentatieconcepten van kunstenaars over te nemen, waarmee ze zich mengen in de praktijk van de kunstenaar.²⁷

Ten tweede zorgt de ontwikkeling van de autonome rol van de curator (waarbij de individuele visie van de curator op de voorgrond staat in een tentoonstelling) ervoor dat curator steeds meer gelijkenis begint te vertonen met de autonome kunstenaar.²⁸ Curatorsconcepten worden kunstproducten op zich, waarbij de curator steeds meer als 'meta-kunstenaar' gezien wordt.²⁹ Het maken van een tentoonstelling wordt daarbij ook wel vergeleken met het maken van een readymade: van bestaande objecten (kunstwerken) een nieuw object (tentoonstelling) maken.³⁰ Hiermee verwerft de tentoonstelling, als product van de kunstenaar-curator, langzamerhand de status van kunstwerk op zich.³¹ Een risico hierbij is dat, met teveel nadruk op de curator als kunstenaar en de tentoonstelling als kunstwerk, het individuele kunstwerk dat er in is opgenomen slechts wordt gezien als een middel in een groter geheel.³²

²⁴ In 'Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators, or Teamworkers?' beschrijft Dorothee Richter de ontwikkeling in de edities van de Documenta, waarbij de nadruk op de rol van de kunstenaar langzamerhand verschuift naar een nadruk op het kunstwerk en tenslotte met Documenta 5 duidelijk naar een nadruk op de rol van de autonome curator gaat. Richter, "Artists and Curators as Authors", pp. 47-48.

²⁵ 'Harald Szeemann on the last day of Documenta 5 established the occupational image of the authorial curator as an autonomous and creative producer of culture, who organised exhibitions independently of institutions.' Ibid., p. 43.

²⁶ 'Within curatorial discourse, the figure of the curator operates at a level previously understood as being the domain of artistic practice...' O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 15.

²⁷ 'Many of these exhibitionary experiments have survived as models for current curatorial practice... Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists", p. 104.

²⁸ 'The curator-as-artist approach meant foregrounding one's vision in the publicity for the show and in its presentation in the gallery, thus making the curator's thinking a conscious factor in the visitor's experience.' Ibid., pp. 131-132.

²⁹ O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 17.

³⁰ Ibid., p. 16.

³¹ '... the work of the curator transforms the work of the artist into a useful 'fragment' in his or her own work of exhibition as art still prevails.' Ibid., p. 17.

³² '... risk of using art and artists as constituent fibres or pieces of syntax subsumed by the identity of the whole curatorial endeavor.' Ibid., p. 18.

1.3. De kunstenaar als curator

Waar de curator langzamerhand kenmerken van kunstenaarschap begint over te nemen, is er vanaf de jaren '60 ook te zien dat kunstenaars zich steeds meer gaan gedragen als curator. Drie ontwikkelingen spelen hierbij een rol.

Ten eerste beginnen kunstenaars zich te mengen in het presenteren van kunstobjecten. Niet met het expliciete doel om de rol van de curator over te nemen, maar met name met het doel om het museum te hervormen.³³ Hoewel deze doelen met elkaar samenhangen, is er een nuanceverschil: door het leveren van institutionele kritiek en het vormen van nieuwe presentatiemethoden begeven kunstenaars zich indirect in het werkveld van de curator.

Ten tweede gaan kunstenaars, zoals al kort genoemd, vanaf de jaren '60 steeds meer in groepsverband werken. Hierbij nemen ze meer regie over het tentoonstellen van hun eigen werk en dat van groepsleden, wat resulteert in het steeds meer uitvoeren van taken van de curator.³⁴ Deze ontwikkeling gaat geleidelijk: kunstenaars beginnen met het presenteren van hun eigen werk en regelmatig het werk van anderen, waarna ze zich langzamerhand ook bezig gaan houden met de presentatie in musea.³⁵

Tenslotte zorgen nieuwe kunstvormen voor een herwaardering van het kunstenaarschap op zich. Het werk van de kunstenaar kan steeds meer worden omschreven als 'post-productive' waarbij de curatorspraktijk onderdeel van dit nieuwe kunstenaarschap wordt.³⁶ Nicolas Bourriaud beschrijft deze term in zijn gelijknamige publicatie *Postproduction* als volgt: '... an ever increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products.'³⁷ Uit dit citaat blijkt dat *postproduction* gericht is op een kunstvorm die reeds bestaande producten en concepten gebruikt in het creëren van nieuwe werken. Zoals bij de veranderende rol van de curator de tentoonstelling vergeleken werd met een readymade, vindt er in de kunstenaarspraktijk een soortgelijke ontwikkeling

³³ 'Radical reform of the museum was the prime target of the artists' gatherings in New York...' Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists", p. 107.

³⁴ Dorothee Richter beschrijft in haar artikel 'Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators, or Teamworkers?' de Fluxusbeweging als voorbeeld waarin kunstenaars steeds meer de rol van curator op zich gaan nemen: 'In retrospect, Maciunana's role as organiser, arranger, presenter, funds procurer, public relations agent, and namer bears a remarkable resemblance with that of the independent curator...' Richter, "Artists and Curators as Authors", p. 52.

³⁵ 'As to purpose, these were envisaged, firstly, as vehicles for showing the artist's own work, then the work of confreres, until the transformatory urge embraced the museum as institution, beginning with the reinstallation of certain rooms, through parts of the collection, until some artists showed us ways of rethinking the museum itself.' Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists", p. 104.

³⁶ 'Its slight shift away from an author-centred cultural hierarchy towards a post-productive discourse, in which the function of curating has become another recognized part of the expanded field of art production.' O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 15.

³⁷ Bourriaud, *Postproduction*, p. 10.

plaats waarbij bestaand materiaal gebruikt wordt voor nieuwe kunstwerken. De rol van de kunstenaar bestaat daarbij steeds meer uit selecteren en samenstellen, hetgeen raakt aan de rol van de curator.

Als reactie op deze veranderende rol van de kunstenaar, gaan kunstinstellingen ook de rol van de curator-kunstenaar erkennen en worden kunstenaars zo nu en dan gevraagd om delen van een collectie te cureren, zoals *The Artist's Eye* in de jaren '70 in de National Gallery in Londen en de *Artist's Choice* serie in het MoMA in 1989.³⁸ Deze aanwezigheid van de curator-kunstenaar biedt kunstinstellingen een aantal voordelen en nieuwe mogelijkheden. Zo zijn kunstenaars in staat om nieuwe perspectieven te bieden op kunst en tentoonstellingen en zo te interveniëren in verouderde en vastgeroeste manieren van cureren in kunstinstellingen.³⁹ Daarnaast gaat men ervan uit dat de curatorspraktijk van de kunstenaar een uniek karakter heeft dat gelijkenis vertoont met het werk dat de kunstenaar maakt.⁴⁰ Daarmee kunnen kunstinstellingen de curator-kunstenaar gebruiken als legitimering voor een tentoonstelling met een meer subjectieve invalshoek.⁴¹

Dankzij al deze ontwikkelingen die de rol van de kunstenaar veranderen en kunstinstellingen die hierop inspelen, kan er gesteld worden dat er de afgelopen decennia niet alleen een professionalisering van de curator maar ook een professionalisering van de kunstenaar als curator heeft plaatsgevonden.

1.4. Het debat

Bovenstaande uiteenzetting toont dat de rol van de curator en de kunstenaar beiden een steeds bredere invulling krijgen. Hierdoor lijkt het een logisch gevolg dat taken van de kunstenaar en curator steeds meer in elkaars werkveld gaan vallen.⁴² Er is in de loop der jaren dan ook een discussie ontstaan over de (ambivalente) verhouding tussen de rol van de curator en de kunstenaar.⁴³

³⁸ 'With increasing frequency, museums invited artists to curate small exhibitions of works in the museum collection that might have a special meaning to them. The National Gallery, London, began its series *The Artist's Eye* in the late 1970s, while MoMA introduced an *Artist's Choice* series in 1989.' Smith, *Artists as Curators / Curators as Artists*, p. 120.

³⁹ '... the idea that artists can pose essential 'interventions' into collections and display methods considered contrived, jaded or outmoded by their historical (and, often, imperial) lineage of institutional cultures of curating.' Jeffery, *Introduction*, p. 10.

⁴⁰ 'Artists will do so, preferably, in a unique and distinctive way, one that shares certain qualities with the works of art that they usually make.' Smith, *Artists as Curators / Curators as Artists*, p. 136.

⁴¹ 'After all, for them it was legitimate *per definitionem* to act in a subjective manner: the severity of an exhibition by an artist-curator could always be attributed to his/her artistic creative production and thus granted legitimacy as an extension of his or her work.' Stürzl, "Between Hype and Attitude", pp. 8-9.

⁴² '... artists, critics, and curators have arrived at a somewhat similar position concerning the range of possibilities.' Smith, *Artists as Curators / Curators as Artists*, p. 102.

⁴³ 'Against the backdrop of these changes, today questions are being posed once more about the ambivalent relationship between artist and curator – and thus about the curartist's understanding of self, as well.' Stürzl, "Between Hype and Attitude", p. 7.

In sommige gevallen wordt er in de discussie geweigerd om de curatorspraktijk als kunstpraktijk te erkennen, waarmee spanningen ontstaan.⁴⁴ Deze spanning en ambivalente houding lijken in stand gehouden te worden doordat de grensvervaging tussen de curator en de kunstenaar het geven van duidelijke definities moeilijk maakt.

Uit de titel van Dorothee Richters artikel *'Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators, or Teamworkers?'* blijkt een van de centrale vragen in het debat: moeten curators en kunstenaars als elkaars concurrenten of als samenwerkingspartners worden beschouwd?⁴⁵ Deze vraag van Richter roept in dit onderzoek ook de vraag op in hoeverre er nog wel een onderscheid moet worden gemaakt tussen de rol van de curator en de kunstenaar of in hoeverre deze rollen in elkaar moeten overlopen.

Zelf stelt Richter dat kunstenaars en curators vooral als samenwerkingspartners moeten worden gezien.⁴⁶ Daarbij spreekt ze over de nieuwe term 'cultural producers' waaronder zowel de taken van de kunstenaar als de curator kunnen vallen, hetgeen impliceert dat onderscheid tussen curator en kunstenaar niet langer noodzakelijk is.⁴⁷ Dat de rol van deze cultural producers daarbij wel door een diverse groep vertolkt moet worden, lijkt Richter tenslotte te uiten in de uitspraak: 'authorship must be many-voiced.'⁴⁸

In zijn artikel *'Artists as Curators / Curators as Artists'* sluit Terry Smith gedeeltelijk aan bij de stellingen van Richter.⁴⁹ Ook Smith pleit voor een nauwe samenwerking tussen curatoren en kunstenaars.⁵⁰ Echter, waar Richter met haar term 'cultural producers' pleit voor een samengaan van de kunstenaar en de curator, impliceert Smith dat er in de samenwerking zowel sprake moet blijven van een kunstenaar én een curator in plaats van het opgaan van het ene concept in het andere.⁵¹ Dit uit zich ook Smiths beschouwing van de rollen van curator en kunstenaar, waarbij hij stelt dat kunstenaars zich wel kunnen gedragen als curator maar dat curatoren andersom nooit volledig teweeg kunnen brengen wat kunstenaars doen.⁵² Smith

⁴⁴ 'Storr's rejection of the notion of curating as a form of artistic practice and his refusal to call curating a medium represents one of the ongoing tensions within critical debate surrounding curatorial discourse since the late 1980s.' O'Neill, "The Curatorial Turn", p. 16.

⁴⁵ Richter, "Artists and Curators as Authors", pp. 49-57.

⁴⁶ 'Artists and curators become collaborators, as evidenced by numerous groups, whose protagonists come from different fields.' Ibid., p. 55.

⁴⁷ 'However, "artists" and "curators" are no longer functions that can be distinguished in each and every case. Both are involved as cultural producers in signifying processes.' Ibid, p. 56.

⁴⁸ Ibid, p. 56.

⁴⁹ Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists"

⁵⁰ '...a situation in which curators will work closely with artists and vice versa...' Ibid, p. 137.

⁵¹ 'Instead of falling into the category mistake of collapsing one into the other, are we not approaching a situation in which curators will work closely with artists and vice versa, rather than persist with the one or the other, always unequal, relationship that has obtained for centuries?' Ibid, p. 137.

⁵² '... curating is the exercise of curatorial thought within the practical exigencies of making an exhibition, then whenever anyone does this, they are curating – artists included.' 'The curator in an institution, even an alternative one, cannot challenge the public to the degree and in the ways that artists such as Wilson have done.' Ibid, pp. 136,137.

plaatst dus de kunstenaar boven de curator en neemt daarmee duidelijk een andere positie in dan Richter in het debat.

1.5. Samengevat

Uit bovenstaande uiteenzetting kunnen een aantal algemene conclusies getrokken worden over het curator-kunstenaar discours.

Ten eerste is gebleken dat er een wederzijdse ontwikkeling gaande is waarbij de curator zich kenmerken van de kunstenaar gaat aanmeten en de kunstenaar op zijn beurt steeds meer in het werkveld van de curator gaat opereren. De meningen over de manier waarop deze 'nieuwe' curator en kunstenaar zich tot elkaar moeten verhouden, verschillen.

Ten tweede is uit verschillende besprekingen gebleken dat de ontwikkeling van de rol van de kunstenaar en de curator niet los kan worden gezien van andere gelijktijdige ontwikkelingen in de kunst, zoals de ontwikkeling van nieuwe kunstvormen en de opkomst van internationale tentoonstellingen en biënnales.

HOOFDSTUK 2

POSTPHOTOGRAPHY: HET DISCOURS

In dit tweede hoofdstuk wordt ingegaan op het begrip *Postphotography*. Dit is zowel nodig om het curator-kunstenaar discours aan een algemeen begrip van *Postphotography* te kunnen verbinden als om in het derde hoofdstuk de analyse van *From Here On* beter in context te kunnen plaatsen.

Voor het onderzoek is gebruikgemaakt van vier publicaties die ingaan op *Postphotography* en fotografie in het digitale tijdperk.⁵³ Deze publicaties zijn afkomstig van specialisten op het gebied van kunst, fotografie en digitale media, waarbij de auteurs verbonden zijn als docent of professor aan universiteiten of aan gerenommeerde kunsttijdschriften.⁵⁴ Waar de ene publicatie een theoretische benadering ten opzichte van het onderwerp hanteert, richt de andere publicatie zich meer op concrete voorbeelden uit het praktijkveld.⁵⁵ Op deze manier kan een gevarieerd begrip ontstaan van het discours.

Ten eerste worden drie deelonderwerpen uiteengezet die uit de literatuur over *Postphotography* voortvloeien: de veranderende rol van het medium, de veranderende rol van de fotograaf en de veranderende rol van fotografie en digitale media in relatie tot in de samenleving. Het beeld dat zo ontstaat over *Postphotography* zal vervolgens in verband worden gebracht met het curator-kunstenaar discours.

⁵³ Deze publicaties bestaan uit:

Ritchin, *After Photography*,

Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera*,

De Vos, *Nerveuze Pixels*

Scott, 'What is the role of the 21st century post-digital photographer?'

⁵⁴ De auteurs van de geselecteerde publicaties bestaan uit: Fred Ritchin (emeritus-hoogleraar aan het *International Center of Photography* in New York), Johan de Vos (fotografierecensent, directeur aan de Stedelijke Academie voor Schone Kunsten in Sint-Niklaas en essayist in onder andere *De Morgen*, *De Standaard* en *Knack*), Robert Shore (kunstjournalist en redacteur bij *Elephant Magazine* for visual arts) en Grant Scott (fotograaf, redacteur en senior lecturer aan de Universiteit van Gloucestershire).

⁵⁵ Zo gaat Fred Ritchin in *After Photography* in thematische hoofdstukken met name in op de manier waarop digitale media het denken over en de omgang met fotografie verandert, terwijl Robert Shore in *Post-Photography: The Artist with a Camera* met name een overzicht van de praktijk geeft door meer dan 50 fotografieprojecten te bespreken die volgens hem onder de noemer *Postphotography* vallen. Ritchin, *After Photography*, Shore, *Post-Photography*.

2.1. Fotografie als medium

Op basis van de literatuur ontstaat een gevarieerd beeld van de manieren waarop het fotografisch medium met de komst van digitale media is veranderd.

Een aspect dat in alle vier de publicaties verbonden wordt aan de komst van digitale media, is de toename van foto- en mediamanipulatie.⁵⁶ Zowel het digitaal produceren als daarna digitaal bewerken van foto's met programma's zoals *Photoshop*, biedt veel nieuwe mogelijkheden voor het manipuleren van beelden. Grant Scott stelt in zijn artikel '*What is the role of the 21st century post-digital photographer?*' dat het manipuleren van beeld al langer bestaat in de fotografie, maar dat dit door digitale technieken toegankelijker is geworden en zo sterk is toegenomen.⁵⁷ Johan de Vos nuanceert het gebruik van fotomanipulatie vervolgens in zijn publicatie '*Nerveuze pixels: fotografie sinds 1999*' door te stellen dat de door digitale media toegankelijke fotomanipulatie minder rigoureuus is dan men zou verwachten.⁵⁸ De Vos stelt: 'De geavanceerde digitale technieken worden voornamelijk gebruikt om foto's te corrigeren, om het bestaande beeld zo te vervormen dat het nog aannemelijker wordt.'⁵⁹ Hieruit kan opgemaakt worden dat manipulatie over het algemeen niet wordt gebruikt om beelden geheel te veranderen, maar slechts om ze van verbeterende correcties te voorzien. Deze manipulatie heeft echter wel een grote invloed op de hedendaagse beeldcultuur: 'Het wordt een gewoonte om op grote schaal een gecorrigeerd beeld van het uiterlijk van een mens te presenteren.'⁶⁰

Een tweede kenmerk is dat fotografie in het digitale tijdperk op verschillende manieren toegankelijker is geworden. Zo kunnen foto's via digitale camera's direct bekeken en geselecteerd worden, hetgeen een belangrijk onderdeel van het proces wordt.⁶¹ Fotografie wordt hiermee toegankelijker: men durft makkelijker te experimenteren en maakt zo makkelijker een grote hoeveelheid beeld. Daarnaast is het produceren van beelden voor een veel groter publiek toegankelijk in het digitale tijdperk, bijvoorbeeld dankzij telefoons met een ingebouwde camera. Dit resulteert in allerlei nieuwe perspectieven die eerder nog niet (door professionele fotografen) bereikbaar waren. Een voorbeeld hiervan is het fotograferen van

⁵⁶ '... the beginning of a new falsity of image manipulation encouraged and enabled by digital capture.' Scott, "What is the role of the 21st century post-digital photographer?"

⁵⁷ 'Image manipulation did not begin with Photoshop. Dodging, burning and spotting work with dyes and a lick of a brush were the stock in trade of any photographer taking a personal care with their analog prints.' 'The decision on why, how, and if a photographer chooses to post-produce their images and to what extent remains the responsibility of the photographer as has always been the case, but the ease by which this manipulation can now implemented raises the importance of that responsibility to an everyday decision making process.' Ibid.

⁵⁸ De Vos, *Nerveuze Pixels*, p. 71.

⁵⁹ Ibid, p. 73.

⁶⁰ Ibid, p. 75.

⁶¹ 'Het direct klaar zijn is een van de belangrijkste troeven van de digitale fotografie.' Ibid, p. 111.

situaties in conflictgebieden en ontwikkelingslanden, waar niet langer alleen fotojournalisten de situatie vastleggen maar waar ook de lokale bevolking de situatie kan tonen via foto's die zij zelf maken.⁶²

Waar *Postphotography* in de vorige punten nauw samenhang met de komst van digitale media, laat Robert Shore in zijn boek *Post-Photography: The Artist with a Camera* ook een tegengeluid horen.⁶³ Hoewel *Postphotography* volgens Shore wel een gedeelde technologische context heeft, benadert hij *Postphotography* vanuit een veel bredere invalshoek waarbij fotografie op verschillende nieuwe manieren omgaat met (traditionele) opvattingen in de fotografie.⁶⁴ Een voorbeeld hiervan is de manier waarop *Postphotography* continu de scheidingslijn tussen feit en fictie opzoekt en daarmee het veronderstelde objectieve karakter en de 'distinctive way of seeing' van de camera bevraagt.⁶⁵ Ook bespreekt Shore een tendens waarbij beelden bewust op minutieuze wijze geconstrueerd worden – de 'directorial-mode' – en zo een tegenreactie bieden op het traditionele idee dat de fotograaf ongemanipuleerd dat ene beslissende moment moet vastleggen.⁶⁶ Shore noemt hierbij wel enkele voorbeelden die gebruikmaken van digitale media, maar niet uitsluitend. Daarnaast bespreekt Shore ook één tendens waarbij zijn interpretatie van *Postphotography* juist duidelijk ingaat tegen (de alomtegenwoordigheid van) het immateriële beeld in digitale media.⁶⁷ Deze tendens richt zich daarbij specifiek op de materialiteit van fotografie, waarbij het fysiek werken met fotografie en een onomkeerbaar maakproces van groot belang zijn.⁶⁸

Als laatste kenmerk wordt in meerdere publicaties het verband tussen de komst van digitale media en de herdefinitie van fotojournalistiek in de eenentwintigste eeuw beschreven.⁶⁹ In zijn boek *'After Photography'* spreekt Fred Ritchin van de term 'New Journalism', waarbij fotografen nieuwe mediatechnieken gaan gebruiken om hun verhaal te kunnen vertellen.⁷⁰ Deze

⁶² - 'Ondertussen kunnen veel mensen foto's maken, ook in ontwikkelingslanden, ook in oorlogsgebieden. Ze doen het misschien met hun mobiele telefoon of met een amateurtoestel. Het kan.' Ibid., p. 62.

⁶³ Shore, *Post-Photography*

⁶⁴ 'But their works, despite originating from all points of the twenty-first century globe, do visibly share a social and technological context.' Ibid, p. 7.

⁶⁵ 'In the intellectual and technological environment of the third millennium, the notion of the objective truth – the bread-and-butter of an earlier generation of photographers – is constantly being tested: the fact/fiction dividing line is continually blurred in post-photographic work.' ... 'The camera's distinctive way of seeing differently is the subject of the second chapter...' Ibid, p. 8.

⁶⁶ Dit idee in de fotografie wordt ook wel 'the decisive moment' genoemd, een term die afkomstig was van Henry Cartier-Bresson. Ibid, p. 105.

⁶⁷ 'It is also a riposte to the increasing ubiquity of the immaterial image in the digital era...' Ibid, p. 177.

⁶⁸ '...the processes employed in its making are often highly physical and require the active intervention of the artist's hand.' Ibid, p. 177.

⁶⁹ '... redefine twenty-first photojournalism.' Ibid, p. 225.

Ook Ritchin spreekt in zijn publicatie over de veranderingen in de documentairefotografie en fotojournalistiek. Ritchin, *After Photography*.

⁷⁰Ritchin bespreekt de term 'New Journalism' in hoofdstuk 6. *Beginning the Conversation* en noemt daarbij zijn eigen opgerichte online platform *PixelPress* als voorbeeld van een nieuwe vorm om te kunnen omgaan met documentaire en journalistieke fotografie. Ritchin, *After Photography*, p. 109, 115.

herziening van de fotojournalistiek is volgens Ritchin ook nodig om te kunnen voldoen aan de 'multiplatform industry', wat betrekking heeft op de veelheid aan mediaplatformen waarop beelden vandaag de dag geacht worden gepubliceerd te worden.⁷¹ Hoewel dit kenmerk niet kan ontbreken bij een algemene uiteenzetting van het *Postphotography* discours, gaat het slechts in op één heel specifieke tak van fotografie en zal daarom niet meegenomen worden in de analyse van *From Here On*.

2.2. De rol van de fotograaf

In 'What is the role of the 21st century post-digital photographer?' stelt Grant Scott dat de overvloed aan beeld in de maatschappij in de eerste plaats een persoonlijke beeldtaal van fotografen vereist om zich te kunnen onderscheiden, maar dat dit niet beschouwd kan worden zonder de context van een meer algemene verandering van de rol van de fotograaf.⁷² Over de manier waarop de rol van de fotograaf verandert is in de literatuur een duidelijke consensus te zien. Er wordt een tendens beschreven waarin fotografen, in plaats van zélf beeld te produceren, ook aan de slag gaan met reeds bestaande foto's die ze door middel van allerlei digitale media - waaronder het internet - vergaren.⁷³ Robert Shore gebruikt voor deze veranderende rol van de fotograaf de term 'artists-working-with-photography': kunstenaars die met fotografie werken maar deze foto's niet per definitie zelf produceren.⁷⁴ Doordat fotografen gebruik gaan maken van bestaand beeld, ligt hun rol steeds meer in het verzamelen en selecteren van beelden en deze beelden voorzien van een nieuwe context. Hierdoor begint de rol van de fotograaf volgens Robert Shore steeds meer kenmerken van de redacteur en de curator te bevatten.⁷⁵

⁷¹ Ritchin, *After Photography*, p. 109, 'These images may be shared on a website, within a social media platform, an exhibition space or a competition environment—the context is not important in today's multi-platform publishing environment.' Scott, "What is the role of the 21st century post-digital photographer?"

⁷² 'The responsibility for establishing a personal visual language for work is perhaps the most important aspect in creating an honest and substantial foundation for a photographic practice in the 21st century within an over-populated market place. But that practice cannot even begin until the role of the photographer today is understood.' Scott, "What is the role of the 21st century post-digital photographer?"

⁷³ 'Looking at, and creatively incorporating, other people's images has never been more central to the practice of many photographers...' Shore, *Post-photography*, p. 7. Ook Fred Ritchin pleit hiervoor in *After Photography*: 'rather than adding more images to the mix, it would be helpful if people began to more effectively filter some of the work already online so that it is more reasonably accessible and pertinent.' Ritchin, *After Photography*, p. 115.

⁷⁴ Shore, *Post-Photography*, p.7.

⁷⁵ '... numerous works and series in Post-Photography reveal the photographer cast in the rol of editor-curator.' Ibid, p.8.

Ook Scott beschrijft de veranderende rol van de fotograaf⁷⁶:

'A photographer today is a conduit, a publisher, a writer, a marketer, a filmmaker and—perhaps most important of all—a storyteller that can fully utilize all the tools available to them to find, tell and disseminate their stories. In a digital age these tools are more powerful than ever before, but require skills previously less relevant to the photographic medium. The role of the photographer today is that of the publisher of yesterday and, as such, the responsibilities of the publisher must be understood and adopted by the 21st century photographer.'

Uit dit citaat is op te maken dat de rol van de fotograaf vandaag de dag een veel breder takenpakket omvat dan tevoren, waarbij de rol van fotograaf als 'publisher' extra benadrukt wordt. De fotograaf moet daarbij steeds meer verantwoordelijkheid nemen voor de manier waarop het beeld vervolgens geconsumeerd gaat worden.⁷⁷ Door al deze nieuwe taken die de fotograaf in de 21^e eeuw gaat aannemen, verschuift de rol van de fotograaf steeds meer van een nadruk op het produceren van beeld naar een nadruk op het proces dat daarna plaatsvindt. Ook in de lezing van Scott Grant begeeft de fotograaf zich dus steeds meer in de sfeer van de redacteur, de curator en de uitgever.

2.3. Postphotography en omgeving

Het derde onderwerp dat in de literatuur veel aandacht krijgt, is de manier waarop fotografie – en beeld in algemene zin – in het digitale tijdperk verstrengeld is met het dagelijks leven. De auteurs bespreken hierbij verschillende facetten.

'We have entered the digital age. And the digital age has entered us', zo begint Ritchin het voorwoord van zijn boek.⁷⁸ Hiermee benadrukt hij een belangrijk idee: de komst van digitale media zorgt niet alleen voor technische veranderingen, maar verandert ons gehele wereld- en mensbeeld. Zo is het consumeren van beeld door de komst van allerlei online-platforms toegankelijker geworden, waardoor er volgens Ritchin sprake is van '... a constant surveillance of others, and of self'.⁷⁹ Men heeft via digitale media toegang tot een zodanig groot spectrum

⁷⁶ Scott, "What is the role of the 21st century post-digital photographer?"

⁷⁷ 'today, once that image has been created, the photographer must be aware of how it is going to be viewed and consumed within the context that they choose to place it within—considerations previously taken by a publisher.' Ibid.

⁷⁸ Ritchin, *After Photography*, p. 9.

⁷⁹ Ibid, p. 167.

aan foto's (van zowel zichzelf als van anderen) dat er een situatie ontstaat waarbij men elkaar continu kan volgen. Dit brengt allerlei veiligheids- en privacyvraagstukken met zich mee.⁸⁰

Net als Ritchin, benadrukt ook Shore de belangrijke relatie tussen *Postphotography* en het menselijk bestaan van alledag. Van 'I think therefore I am' gaan we volgens Shore naar 'I document therefore I exist', waarbij het documenteren van het leven via beeld dus een inherent onderdeel van de menselijke identiteit lijkt te zijn geworden.⁸¹

In lijn hiermee richt De Vos zich op de vanzelfsprekendheid van beeld in de samenleving.⁸² Dit beïnvloedt volgens De Vos het idee van schoonheid: de overvloed aan beeld zorgt ervoor dat de beschouwer zo gewend is geraakt aan beelden dat hij minder aandachtig kijkt en beelden prikkelender moeten zijn om interessant of 'mooi' gevonden te worden.⁸³ Daarnaast speelt het internet volgens De Vos een belangrijke rol in de alledaagse beeldconsumptie.⁸⁴ Via zoekmachines zijn beelden op internet heel makkelijk toegankelijk om te bekijken, downloaden, printen en bewerken.⁸⁵ Vanwege dit openbare karakter van de beelden wordt fotografie steeds meer een publieke aangelegenheid.

2.4. Het curator-kunstenaar discours in relatie tot Postphotography

Na bovenstaande uiteenzetting van het *Postphotography* discours kan de vraag gesteld worden: in hoeverre sluiten deze veranderingen in de fotografie aan bij het curator-kunstenaar discours?

Een duidelijk verband betreft de gelijkenis tussen veranderende rol van de fotograaf binnen *Postphotography* en de veranderende rol van de kunstenaar als curator. Waar de rol van de kunstenaar in het algemeen een bredere invulling krijgt en meer kenmerken van curatorschap begint te vertonen, is er bij de rol van de fotograaf eenzelfde ontwikkeling gaande. Ook de fotograaf wordt in de literatuur over *Postphotography* expliciet de taak van redacteur en curator toebedeeld.

⁸⁰ 'If the photographs can be seen on the web from more and more places, then the privacy and safety of the people being photographed also become an issue.' Ibid, p. 126.

⁸¹ Shore, *Post-Photography*, p.7.

⁸² 'De aanwezigheid van bewegende driedimensionale beelden hoort bij het leven.' De Vos, *Nerveuze Pixels*, p. 125.

⁸³ 'Naarmate de wereld verandert, verandert ook de schoonheidservaring. De digitale fotografie heeft zeker invloed op het kijkgedrag. Het aantal zelfgemaakte foto's en de gewichtloosheid aan de ene kant in de confrontatie met de monumentale foto's langs straten en pleinen en de enorme hoeveelheid bewegende en lumineuze beelden op het televisie- en computerscherm veroorzaken in ieder geval veel en felle prikkels. Het gevolg zou kunnen zijn dat de kijker minder aandachtig wordt, heftiger prikkels nodig heeft. Dat het simpele eenmalige beeld minder indruk maakt.' Ibid., p. 121.

⁸⁴ 'mijn relatie met fotografie is meer en meer ook een relatie met het internet' Ibid., p. 63.

⁸⁵ Ibid., p. 69.

In samenhang hiermee is een overeenkomst te zien tussen de werkwijze van fotografen binnen *Postphotography* en het verschijnsel van *postproduction* in het kunstenaarschap. Zowel de fotograaf als de kunstenaar gaan steeds meer werken met reeds bestaande beelden en objecten, hetgeen beide als *postproduction* omschreven kan worden. De rollen van de kunstenaar in het curator-kunstenaar discours en de fotograaf binnen het *Postphotography* discours ontwikkelen dus parallel aan elkaar.

Zoals besproken staat de verandering van de rol van de curator en de kunstenaar niet op zichzelf maar wordt dit beïnvloed door andere ontwikkelingen in de kunst, zoals de opkomst van internationale tentoonstellingen en nieuwe kunstvormen. Ook binnen *Postphotography* kan gesteld worden dat de veranderende rol van de fotograaf beïnvloed wordt door de verandering van het fotografisch medium in het digitale tijdperk. Zo speelt het internet in *Postphotography* een belangrijke rol in het toegankelijker maken en kunnen gebruiken van andermans beelden, waarmee de rol van de fotograaf is veranderd.

Omdat binnen het *Postphotography* discours de rol van de curator en het tentoonstellingswezen nog niet besproken is, is op deze vlakken een analyse binnen het curator-kunstenaar discours nog niet mogelijk. Hierdoor is te zien dat er in de literatuur over *Postphotography* nog aspecten ontbreken. Door het analyseren van de tentoonstelling *From Here On* en de rol van de curator in het volgende hoofdstuk, kan echter wel op deze verbanden tussen *Postphotography* en het curator-kunstenaar discours worden ingegaan. Daarbij kan deze tentoonstellingsanalyse dus een belangrijke toevoeging bieden aan het *Postphotography* discours.

HOOFDSTUK 3

FROM HERE ON: KUNSTENAAR, CURATOR EN POSTPHOTOGRAPHY IN DE PRAKTIJK

In dit derde hoofdstuk zal *From Here On* binnen de kaders van *Postphotography* en het curator-kunstenaar discours geanalyseerd worden, waarbij wordt ingegaan op drie belangrijke aspecten van de tentoonstelling: het tentoonstellingsmanifest, de tentoonstellingsprojecten en de rol van kunstenaar-curator Joan Fontcuberta. Bij de analyse van de tentoonstelling is gebruik gemaakt van twee verschillende bronnen over de tentoonstelling: een tentoonstellingscatalogus die in 2011 bij de tentoonstelling in Arles werd uitgebracht en een uitgebreidere publicatie die twee jaar later bij het opnieuw tonen van de tentoonstelling in *Arts Santa Mónica* in Barcelona werd uitgebracht.⁸⁶

In ‘*From Here On: introductory notes*’ gaat initiator en curator Joan Fontcuberta in op de totstandkoming en thematiek van *From Here On*.⁸⁷ In *From Here On* is volgens hem gekozen voor een interpretatie van *Postphotography* waarbij de nadruk ligt op de omgang met het digitale karakter in de fotografie en de nieuwe concepten van beeld die hierdoor ontstaan.⁸⁸ Hieruit blijkt dat *From Here On* bewust een specifieke interpretatie biedt van het fenomeen *Postphotography*. Hoe deze interpretatie aansluit bij het curator-kunstenaar discours en mogelijk verschilt van het *Postphotography* discours in de literatuur, zal in de volgende paragrafen blijken uit de analyse.

⁸⁶ In de tentoonstellingscatalogus zijn onder andere het manifest en korte projectbeschrijvingen opgenomen: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. In de publicatie die twee jaar later verscheen, zijn een aantal nieuwe projecten en aanvullende teksten opgenomen over de tentoonstelling: Fontcuberta, *From Here On*. Uit deze publicatie is voor dit onderzoek slechts gebruikgemaakt van relevante aanvullende teksten en informatie over de projecten die oorspronkelijk in de tentoonstelling van 2011 te zien waren.

⁸⁷ Fontcuberta, “*From Here On: Introductory Notes*”, pp. 127-134.

⁸⁸ ‘The first necessity was to focus on a field of operations.’ ‘From Here On thus sets out with what we might call a phenomenological approach to attempt the first proactive engagement with the artistic use of this digital vernacular and to summarize the new concepts of the image that it put forward.’ *Ibid*, p. 128.

NOW, WE'RE A SPECIES OF EDITORS.
WE ALL RECYCLE, CLIP AND CUT, REMIX AND UPLOAD.
WE CAN MAKE IMAGES DO ANYTHING. ALL WE NEED IS
AN EYE, A BRAIN, A CAMERA,
A PHONE, A LAPTOP, A SCANNER, A POINT OF VIEW.
AND WHEN WE'RE NOT EDITING, WE'RE MAKING.
WE'RE MAKING MORE THAN EVER,
BECAUSE OUR RESOURCES ARE LIMITLESS AND
THE POSSIBILITIES ENDLESS.
WE HAVE AN INTERNET FULL OF INSPIRATION:
THE PROFOUND, THE BEAUTIFUL, THE DISTURBING,
THE RIDICULOUS, THE TRIVIAL, THE VERNACULAR AND THE INTIMATE.
WE HAVE NEXT-TO-NOTHING CAMERAS THAT RECORD THE LIGHTEST LIGHT, THE DARKEST DARK.
THIS TECHNOLOGICAL POTENTIAL HAS CREATIVE CONSEQUENCES.
IT CHANGES OUR SENSE OF WHAT IT MEANS TO MAKE. IT RESULTS IN
WORK THAT FEELS LIKE PLAY,
WORK THAT TURNS OLD INTO NEW, ELEVATES THE BANAL.
WORK THAT HAS A PAST BUT FEELS
ABSOLUTELY PRESENT.
WE WANT TO GIVE THIS WORK A NEW STATUS.
THINGS WILL BE DIFFERENT
FROM HERE ON...

Afb. 1. *Manifest From Here On*, 2011.

3.1. Het tentoonstellingsmanifest

Vanaf het eerste futuristisch manifest dat in 1909 verscheen, is het kunstenaarsmanifest een belangrijke manier voor kunstenaars om (radicaal) vernieuwende denkbeelden over kunst en de maatschappij naast beeld ook in woord over te brengen.⁸⁹ Sindsdien zijn er onder talloze kunststromingen binnen de avant-garde één of meerdere manifesten uitgebracht.⁹⁰

Ook voor *From Here On* is een manifest geschreven om een nieuwe ontwikkeling, in dit geval in de fotografie, uit te drukken (afb. 1).⁹¹ Wat ten eerste opvalt aan dit manifest is dat het, anders dan veel kunstenaarsmanifesten, niet is geschreven door de kunstenaars van de tentoonstelling maar door de curatoren.⁹² Hiermee nemen de curatoren het voortouw in het

⁸⁹ 'On or about 20 February 1909, when 'The Foundation and Manifesto of Futurism' (M1 in this book) was splashed across the front page of Le Figaro, manifestoing began in earnest. That celebrated document not only announced a new movement but started a new trend, effectively a new genre, an adventure in artistic expression.' Danchev, *100 Artists' Manifestos*, p. xix.

⁹⁰ In de bundel *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, zijn 100 kunstenaarsmanifesten die in de afgelopen eeuw zijn verschenen, gebundeld. Ibid.

⁹¹ Het manifest van de tentoonstelling is onder andere te lezen op het voorblad van de tentoonstellingscatalogus. *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, p. 1.

⁹² Zoals in de inleiding al werd aangegeven, wordt dit gesteld door Francois Hébel (directeur van Les Rencontres de la Photographie d'Arles) in een tekst over de tentoonstelling. Fontcuberta, *From Here On*, p. 9.

proclameren van verandering in de kunst, waardoor het manifest als voorbeeld gezien zou kunnen worden van de popularisering en professionalisering van de curator. Het is echter niet meteen duidelijk dat de curatoren het manifest hebben geschreven – de namen staan er niet onder vermeld –, waarmee de curator zichzelf niet expliciet op de voorgrond plaatst. De situatie wordt gecompliceerder omdat de inhoud van het manifest niet het perspectief van de curator maar van de fotograaf vertolkt. Het manifest richt zich niet op de manier waarop curatoren omgaan met het presenteren van *Postphotography*, maar hoe de fotograaf een andere positie en werkwijze krijgt binnen fotografie in het digitale tijdperk. De curator neemt het voortouw in het uitzetten van een nieuwe ontwikkeling, maar verplaatst zich daarbij vervolgens wél in de positie van de kunstenaar. Is er hier daardoor sprake van een curator die de rol van kunstenaar aanneemt? En in hoeverre is dat een logisch gevolg van het feit dat de meeste curatoren in *From Here On* ook fotograaf (en dus kunstenaar) zijn? De complexiteit van deze situatie lijkt te duiden op een grensvervaging tussen de curator en de kunstenaar aan.

Wat betreft een inhoudelijke analyse van het manifest is ten eerste te zien dat er, net zoals in het ‘traditionele’ kunstenaarsmanifest, een verandering in de kunst wordt uitgeroepen. Dit blijkt onder andere heel duidelijk uit de concluderende passage ‘*things will be different from here on*’.⁹³

Het manifest vertoont een aantal overeenkomsten met het *Postphotography* discours. Zo wordt het technologische en online karakter van fotografie op meerdere plaatsen in het manifest benadrukt.⁹⁴ Ook het idee dat fotografie in het digitale tijdperk toegankelijker wordt en voor een toename van fotomanipulatie zorgt, wordt geïmpliceerd in de passages ‘we can make images do anything’ en ‘... our resources are limitless and the possibilities endless.’⁹⁵ Het digitale karakter van *Postphotography* voert op deze manier de boventoon. Een wat bredere interpretatie van *Postphotography* zoals bijvoorbeeld Robert Shore die geeft, is niet duidelijk in het manifest terug te zien.

De veranderende rol van de fotograaf wordt door middel van passages als ‘it changes our sense of what it means to make’ en ‘now we’re a species of editors’ expliciet in het manifest

Daarnaast is het ook terug te vinden in de oorspronkelijke tentoonstellingscatalogus waarin staat: ‘Text/textes: Martin Parr, Erik Kessels, Clément Chéroux, Joachim Schmidt, Joan Fontcuberta’. *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, colofon.

⁹³ *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, p.1.

⁹⁴ Dit is onder andere te zien in de passages: ‘... a phone, a laptop, a scanner’, ‘we have an internet full of inspiration’ en ‘the technological potential’ Ibid, p. 1.

⁹⁵ Ibid, p. 1.

aangekaart.⁹⁶ Met name door 'now we're a species of editors' wordt in het manifest het beeld van de fotograaf als curator, verzamelaar en redacteur bevestigd. Ook het idee van *postproduction* komt terug in het manifest met de passage 'we all recycle'.⁹⁷ Op deze manier bevestigt het manifest dus het verband tussen het *Postphotography* discours en het curator-kunstenaar discours dat in het vorige hoofdstuk was gelegd.

Hoewel de veranderende rol van de fotograaf als curator/editor wordt betoogd, maakt het manifest toch nog een onderscheid tussen makerschap enerzijds en taken die meer onder curatorschap vallen anderzijds. Dit blijkt uit de passage 'when we're not editing, we're making'.⁹⁸ Wat dit onderscheid precies inhoudt, wordt in het manifest niet verder toegelicht. Het zou geïnterpreteerd kunnen worden als een onderscheid waarbij 'editing' beschouwd wordt als een nieuw onderdeel van makerschap, zonder dat beide begrippen volledig in elkaar opgaan. Hierdoor ontstaat de vraag of de fotograaf in *From Here On* volledig als curator beschouwd wordt, of alleen op bepaalde punten een werkwijze toe gaat passen die verenigbaar is met het werk van de curator. In ieder geval lijkt de rol van de fotograaf op basis van het manifest met name aansluiting te vinden bij Terry Smiths standpunt in het curator-kunstenaar debat, waarbij curator en kunstenaar nog wel twee aparte begrippen zijn maar nauw met elkaar samenwerken.

Waar het manifest de veranderende rol van het medium en de fotograaf bespreekt, is de relatie tussen *Postphotography* en samenleving minder duidelijk aanwezig. De invloed van beelden op de samenleving wordt daarbij wel geïmpliceerd met 'we can make images do anything'. Ook de rol van de alledaagsheid in *Postphotography* zou kunnen worden afgelezen aan de passage 'elevates the banal'.⁹⁹ Deze voorbeelden blijven echter heel impliciet en algemeen. De door Ritchin, Shore en De Vos besproken specifieke gevolgen van *Postphotography* voor de samenleving, zijn niet te herkennen in het manifest.

Dit leidt tot de conclusie dat op basis van het manifest voornamelijk een beeld ontstaat van *Postphotography* als digitaal discours met een vrij specifiek beeld van de fotograaf als 'editor'. Daarbij gaat het manifest aan andere aspecten van het discours voorbij en wordt op basis hiervan in *From Here On* inderdaad een specifiek beeld van *Postphotography* geschetst.

⁹⁶ Ibid, p. 1.

⁹⁷ Ibid, p. 1.

⁹⁸ Ibid, p. 1.

⁹⁹ Ibid, p. 1.

3.2. De tentoonstellingsprojecten en de rol van de kunstenaar

In deze paragraaf ligt de focus op een analyse van de tentoonstellingsprojecten en de rol van de exposerende fotografen. Is het specifieke beeld dat in het tentoonstellingsmanifest van *Postphotography* werd geschetst ook terug te zien in de selectie tentoonstellingsprojecten?

In *From Here On* worden 36 fotografie- en videoprojecten getoond die allemaal op een bepaalde manier onder de noemer *Postphotography* vallen.¹⁰⁰ Vanwege de grootte van dit onderzoek is het niet mogelijk om alle projecten een voor een te verbinden aan beide discoursen. Wel zijn er vaak overeenkomsten tussen verschillende projecten te zien. Hierdoor is het mogelijk om de projecten voor dit onderzoek op (basis van visuele analyse) in te delen in verschillende categorieën en zo te bespreken. Enkele projecten worden daarbij als voorbeeld uitgelicht.

Uit een eerste overzicht van de 36 projecten blijkt dat veel projecten zijn gemaakt op basis van reeds bestaande beelden op digitale media zoals internet, bewakingscamera's of satellietbeelden. Hierbij kan het karakter van de tentoonstellingsprojecten opnieuw verbonden worden aan *postproduction* en aan de veranderende rol van de fotograaf als 'editor'. De projectselectie ondersteunt zo het beeld dat het manifest van *Postphotography* schetst. De verschillende categorieën die hier worden gevormd, zijn gebaseerd op de manier waarop de fotograaf precies gebruikmaakt van bestaande beelden en welke bronnen hiervoor gebruikt worden. Hierbij is niet het onderwerp van het project leidend bij de categorisering maar het karakter van het beeldgebruik.

Voor een eerste categorie projecten wordt gebruikgemaakt van beelden van het internet die vervolgens bewerkt worden.¹⁰¹ Deze bewerking kan bestaan uit het toevoegen of weghalen van elementen in de beelden, of het volledig samenvoegen van verschillende beelden tot één nieuw beeld. Vanuit het *Postphotography* discours vindt deze categorie projecten aansluiting bij de groeiende aanwezigheid van fotomanipulatie in het digitale tijdperk.

¹⁰⁰ Informatie op basis van een inventarisatie van de projecten in de tentoonstellingscatalogus. *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.

¹⁰¹ Projecten uit de tentoonstelling die onder deze categorie geschaard kunnen worden zijn: Constant Dullaart, *DVD Screensaver Performance*, 2009 | Jon Haddock, *Internet Sex Photos*, 1999 | James Howard, *Secret Internet*, 2011 | Thomas Mailander, *Extreme Tourism*, 2011 | Josh Poehlein, *Modern History*, 2007-2009 | Pavel Maria Smejkal, *Fatescapes*, 2009-2010 | Corinne Vionnet, *Photo Opportunities*.
Bron: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.



Afb. 2. Corinne Vionnet, *Photo Opportunities: Mecca*, 2008.

Een voorbeeld hiervan is het project *Photo Opportunities* van de Zwitserse fotografe Corinne Vionnet (afb. 2).¹⁰² Voor dit project maakte Vionnet een serie aan de hand van 'landmark photographs', waarbij ze dezelfde foto's van één plek samenvoegde tot één nieuw beeld van deze plek.¹⁰³

Een tweede categorie bevat projecten waarbij fotografen een serie maken van internetbeelden rondom een bepaald thema.¹⁰⁴ Hierbij worden de beelden niet bewerkt maar slechts verzameld en naast elkaar gezet. Een voorbeeld hiervan is het project *Girls Room Dance* van het Belgische collectief Leo Gabin, waarin door middel van een collectie YouTube filmpjes een trend op YouTube getoond wordt waarin jonge vrouwen filmpjes van zichzelf maken terwijl ze hun billen schudden.¹⁰⁵ In dit project is sprake van een reflectie op hedendaagse tendensen in de samenleving.

¹⁰² Fontcuberta, *From Here On*, pp. 92-93.

¹⁰³ *Ibid*, p. 92.

¹⁰⁴ Projecten uit de tentoonstelling die onder deze categorie geschaard kunnen worden zijn: Roy Arden, *The World as Will and Representation*, 2007 | Viktoria Binschok, *Globes* | Marco Bohr, *Photography and the Dear Leader*, 2010 | Ewout Boonstra, *Anonymous*, 2008 | Leo Gabin, *Girls Room Dance*, 2010 | Andreas Schmidt, *RGB*, 2010 | Frank Schallmaier, *Compare, series No Pic – No point*, 2010 | Claudia Sola, *Being There*, 2007-2009 | Penelope Umbrico, *Mirrors (from home décor sites)*, 2001-2011 | Hermann Zschiegner, *+walker evans +sherrielevine*, 2008. Bron: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.

¹⁰⁵ Het collectief Leo Gabin bestaat uit de makers Lieven Deconinck, Robin de Vooght en Gaëtan Begerem. Leo Gabin, *Girls Room Dance*, 2010. Fontcuberta, *From Here On*, pp. 36-37.



Afb. 3. Penelope Umbrico, *Mirrors* (from *Catalogs and Home Improvement Websites*), 2001 – 2011

Een ander voorbeeld in deze categorie is het werk van Penelope Umbrico (afb. 3.), waarin de aandacht onder andere wordt gevestigd op de overvloed aan beelden in de samenleving.¹⁰⁶ Volgens Umbrico kunnen beelden beter gerecycled worden dan dat er nieuwe beelden aan de overvloed worden toegevoegd.¹⁰⁷

Aan de hand van deze voorbeelden is te zien dat er in de inhoud van de individuele projecten wel ingegaan wordt op de verhouding tussen *Postphotography* en de samenleving. Hier is dus een ander beeld in *From Here On* te zien dan tot nu toe was geschetst.

Een derde categorie toont ook series van dezelfde soort beelden, met het verschil dat deze beelden allemaal afkomstig zijn van camera's in de publieke ruimte zoals bewakingscamera's of satellietbeelden van *Google Streetview*.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid, pp. 88-91.

¹⁰⁷ 'For Penelope Umbrico the world is already image-saturated, so what's needed is a recycling strategy that injects new life into existing photographs.' Ibid, p. 88.

¹⁰⁸ Projecten uit de tentoonstelling die onder deze categorie geschaard kunnen worden zijn: Kurt Caviezel, *Vögel*, 2001-2010 | Toni Churnside, *Paper – The Get Out Clause* | Mishka Henner, *Dutch Landscapes*, 2011 | Mocksim, *Contra-Invention*, 2011 | Jenny Odell, *195 Cargo Ships, Barges, Motorboats, Yachts, Tankers, Cruise Ships, Riverboats, Sailboats and Hospital Ships/Satellite Collections*, 2009-2011 | Willem Popelier, *Showroom*, 2010 | Jon Rafman, *project*, 2009 | Doug Rickard, *The New American Picture* (boek), 2012 | Jens Sundheim, *Der Reisende/The Traveller*, lopend project vanaf 2001. Bron: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.



Afb. 4. Jens Sundheim, *The Traveller: European Space Operations Centre, Darmstadt, Deutschland, 2006*

Een voorbeeld hiervan is het project *Der Reisende/The Traveller* van de Duitse fotograaf Jens Sundheim (afb. 4), waarin hij zichzelf op allerlei publieke camera's over de hele wereld liet vastleggen en deze beelden vervolgens verzamelde.¹⁰⁹ Met de focus op beelden die zijn gemaakt met digitale media in de publieke ruimte, sluit ook deze categorie bij het in de literatuur besproken idee van de alomtegenwoordigheid van de camera in de samenleving. Ook sluit het aan bij Ritchin's idee van de '...constant surveillance of others, and of self...', waarbij deze projecten ook vragen stellen over privacy en veiligheid in onze huidige samenleving.¹¹⁰

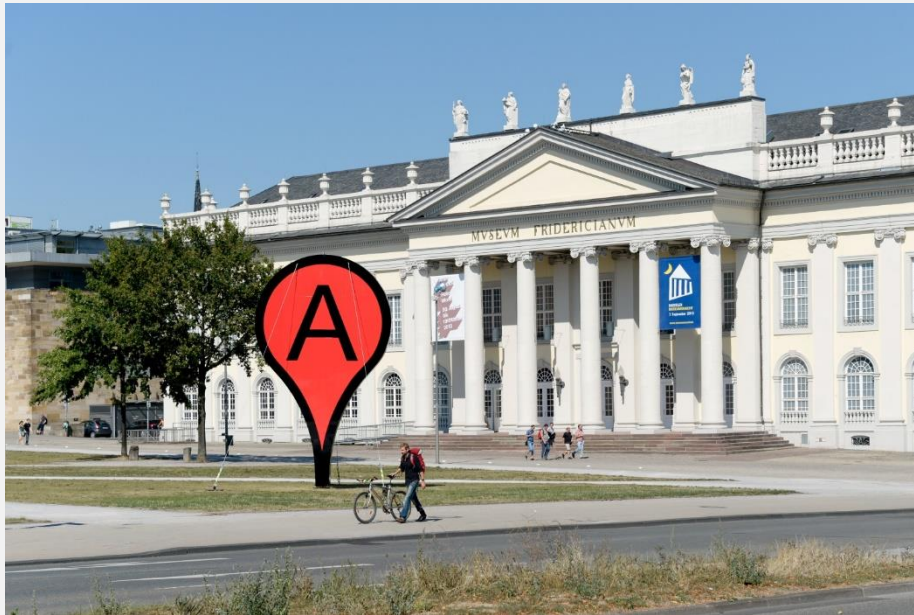
De laatste categorie bestaat uit overige projecten. Hoewel de projecten in deze categorie allemaal een verschillend uitgangspunt hebben, lijken ze minder uit te gaan van al bestaande beelden die aan digitale media onttrokken worden.¹¹¹ Zo produceert Christian Allen in zijn project nieuw beeld door een camera aan de halsband van zijn kat Nancy Bean vast te maken.¹¹² Door de kat foto's te laten maken ontstaan er nieuwe perspectieven en wordt tegelijkertijd het auteurschap van de fotograaf bevraagd: de kat is immers degene die de foto's 'maakt'. Een ander voorbeeld van een project uit deze categorie

¹⁰⁹ Fontcuberta, *From Here On*, pp. 86-87.

¹¹⁰ Ritchin, *After Photography*, p. 167.

¹¹¹ Projecten uit de tentoonstelling die onder deze categorie geschaard kunnen worden zijn: Hans Aarsman, *Photography Against Consumerism*, 2008 | Laurence Aëgerter, *LA LA*, LA 2006 | Aram Bartholl, *Map*, 2007 | Nancy Bean (collaboration with Christian Allen), 2011 | David Crawford, *Stopmotion studies: Tokyo*, 2004 | Martin Crawl, *Where to be when the past is over*, 2011 | Gilbert Hage, *Phone(ethics)*, 2006 | Monica Haller, *Riley and his story (boek)*, 2009 | Adrian Sauer, *16.777.216 Farben*, 2010 | Shion Sono, *Love Exposure*, 2006. Bron: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*.

¹¹² Fontcuberta, *From Here On*, pp. 20-21.



Afb. 5. Aram Bartholl, *Map – Kassel*, 2013

is het project *Riley and his story* van Monica Haller.¹¹³ Haller publiceerde een boek op basis van foto's die de Amerikaanse soldaat Riley Sharbonna tijdens zijn uitzending naar Afghanistan met zijn telefoon had gemaakt. Door digitale technologie is het vandaag de dag mogelijk om in dit soort situaties foto's te maken, waarmee nieuwe perspectieven in de fotografie ontstaan. Haller maakt met haar project vervolgens gebruik van deze nieuwe perspectieven.

Een ander voorbeeld is het project *Map* van de Duitse fotograaf Aram Bartholl (afb.5).¹¹⁴ In *Map* zoekt Bartholl de connectie op tussen de online-wereld en de fysieke wereld door de bekende rode kaartmarker van *Google Maps* te materialiseren en in de fysieke ruimte te plaatsen. Door van *Google Maps* iets fysieks te maken, lijkt Bartholl in zijn project een kritische reactie te geven op de digitalisering van de samenleving. Daarbij lijkt *Maps* met aandacht voor materialiteit als tegenreactie op het immateriële beeld in de digitale wereld aansluiting te vinden bij een element uit Robert Shore's bredere definitie van *Postphotography*.¹¹⁵

Waar in het tentoonstellingsmanifest een duidelijk beeld werd geschetst van *Postphotography* met betrekking tot het digitale karakter van fotografie en de veranderende rol van de fotograaf, wordt dit beeld in de analyse van de tentoonstellingsprojecten meer diffuus. Dit werd het meest duidelijk uit de discrepantie tussen het manifest en de projecten,

¹¹³ Ibid, pp. 48-49.

¹¹⁴ Ibid, pp. 18-19.

¹¹⁵ Shore, *Post-Photography*, p. 177.

waarbij de individuele projecten toch - anders dan de verwachting op basis van het manifest – duidelijk ingingen op de verhouding tussen *Postphotography* en de samenleving.

Ondanks dat is gebleken dat de selectie van projecten aansluiting vond bij het idee van *postproduction* en de rol van fotograaf als editor, ontstonden uit de inhoudelijke analyse van de projecten weinig verbanden met het curator-kunstenaar discours. Hoewel de rol van de fotograaf als editor (en hiermee de grensvervaging tussen curator en kunstenaar) in zowel het manifest als in de werkwijze van veel geselecteerde projecten aanwezig is, lijkt deze rol op basis van de inhoud van de projecten helemaal niet zo'n vooraanstaande rol te spelen. Ook uit de projectbeschrijvingen is geen duidelijke rol van de fotograaf als editor of curator op te maken.

Dit beeld wordt bevestigd doordat besproken fotografen als Vionnet, Sundheim, Bartholl of Umbrico zichzelf - bijvoorbeeld op hun website - niet als editor of curator positioneren maar in de eerste plaats nog steeds als fotograaf.¹¹⁶ Sommigen zijn daarnaast wel betrokken geweest als curator bij tentoonstellingen, maar dit curatorschap scheiden ze duidelijk van hun werk als kunstenaar.¹¹⁷ Dit wijst er op dat er vanuit de positie van de fotograaf nog een duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen kunstenaarschap en curatorschap. Op basis van bepaalde werkwijzen kan dit kunstenaarschap wellicht overeenkomen met de rol van de curator, in de praktijk lijkt de fotograaf deze kenmerken nog weinig te onderkennen. Hierbij lijkt er sprake te zijn van een situatie waarin de theorie bepaalde tendensen al wel beschrijft die in de praktijk nog niet zo duidelijk zichtbaar zijn.

In het geval van *From Here On* kan er geconcludeerd worden dat het specifieke beeld over *Postphotography* uit het manifest maar matig aansluit bij het beeld van *Postphotography* dat uit de analyse van de projecten naar voren kwam. Opvallend was ook dat het belang van de veranderende rol van fotograaf als editor vooral leek te bestaan bij de gratie van het tentoonstellingsmanifest – en op basis van de literatuur -, maar veel minder gebaseerd lijkt op de inhoud van de projecten en de positie van de fotograaf.

¹¹⁶ Zo laat de beschrijving van Corinne Vionnet op haar website een duidelijk nadruk op het kunstenaarschap zien. Dit is onder andere te zien in de eerste zin van haar beschrijving die luidt: 'Visual artist Corinne Vionnet is based in Vevey, Switzerland' en Vionnet dus direct duidelijk als 'visual artist' positioneert. Vionnet, 'About'. Website Corinne Vionnet.

¹¹⁷ Zo maakt Aram Bartholl in zijn CV op zijn website een heel duidelijk onderscheid tussen tentoonstellingen waarin zijn eigen werk te zien is geweest ('solo shows', 'group shows', etc.) en tentoonstelling waarbij hij betrokken was als curator ('curation'). Hierbij is ook een hiërarchie in zijn cv te zien waarbij hij zijn kunstenaarschap boven het curatorschap (wat ver onderaan zijn cv staat) plaatst. Bartholl, 'Aram Bartholl – cv', website Aram Bartholl. Een soortgelijke onderverdeling en hiërarchie is te zien op de websites van Jens Sundheim en Penelope Umbrico. Sundheim, 'Vita'. Website Jens Sundheim. Umbrico, 'Bio | CV: Penelope Umbrico', website Penelope Umbrico.

3.3. De positie van de curator

In de analyse van de veranderende rollen van de kunstenaar en curator, kan een laatste belangrijk aspect van de tentoonstelling niet ontbreken: de positie van de curator in de tentoonstelling. Vanwege de grootte van dit onderzoek is gekozen om te focussen op één van de curatoren van de tentoonstelling, waarbij voor initiator Joan Fontcuberta gekozen is.

Joan Fontcuberta's betrokkenheid bij *From Here On* kan gezien worden als een voorbeeld van de tendens waarbij kunstenaars gevraagd worden om tentoonstellingen te cureren, zoals beschreven in het curator-kunstenaar discours.¹¹⁸ In het curator-kunstenaar discours werd ook besproken dat de kunstenaar het unieke karakter van zijn kunstenaarschap in zijn rol als curator meeneemt, waarmee hij als curator een meer subjectieve invalshoek op een thema biedt.¹¹⁹ In hoeverre is hiervan sprake in *From Here On*?

In de zomer van 2011 verscheen in de Spaanse krant *La Vanguardia* Fontcuberta's eigen manifest over *Postphotography*.¹²⁰ Dit manifest leent zich uitermate goed om de persoonlijke visie van Fontcuberta op het thema te vergelijken met de manier waarop *Postphotography* in *From Here On* benaderd wordt. In 'Por un Manifiesto Postfotográfico' is *Postphotography* volgens Fontcuberta niet meer dan fotografie die is aangepast aan het online-discours, met als grootste kenmerk de uitzonderlijk grote toevoer aan beelden die voor iedereen toegankelijk is.¹²¹ Deze algemene interpretatie vertoont gelijkenis met de nadruk op het digitale karakter van *Postphotography* in *From Here On*.

Net als in het *Postphotography* discours en (gedeeltelijk) in *From Here On*, speelt het veranderende auteurschap van de fotograaf een belangrijke rol in Fontcuberta's manifest. Ten eerste wordt het begrip 'fotograaf' volgens Fontcuberta veel breder omdat fotografie in het digitale tijdperk niet alleen toegankelijker is geworden voor een veel grotere groep mensen, maar ook dieren en zelfs digitale middelen zoals satellieten en bewakingscamera's tegenwoordig in staat zijn om beelden te produceren.¹²² Dit idee van Fontcuberta lijkt

¹¹⁸ 'With increasing frequency, museums invited artists to curate small exhibitions of works in the museum collection...' Smith, "Artists as Curators / Curators as Artists", p. 120. Hoewel Fontcuberta vandaag de dag ook gezien kan worden als schrijver, docent en curator, is hij – met meer dan 25 fotografieprojecten van zijn hand – in eerste instantie toch te zien als fotograaf.

¹¹⁹ '... the severity of an exhibition by an artist-curator could always be attributed to his/her artistic creative production and thus granted legitimacy as an extension of his or her work.' Stürzl, "Between Hype and Attitude", pp. 8-9.

¹²⁰ Fontcuberta, "Por un Manifiesto Postfotográfico."

¹²¹ Dit idee van *Postphotography* blijkt uit de volgende passages: 'De hecho, la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida online.' en 'La ruptura fundamental a la que asistimos se manifiesta en la medida en que el caudal extraordinario de imágenes se encuentra accesible a todo el mundo.' Ibid.

¹²² 'Cabras, terneros y caballos se han subido también al arca de Daguerre. Sin pretender en absoluto rayar el cinismo, una suplantación parecida ha tenido lugar con fotos tomadas por niños, enfermos mentales, ciegos, fotógrafos domingueros, amateurs avanzados, retratistas comerciales, científicos, policías, bomberos, fotoperiodistas, profesionales, artistas, satélites, cámaras de tráfico, Google Street View, fotomatones...' Ibid.

ondersteund te worden in de selectie projecten in *From Here On*. Ten tweede gaat ook Fontcuberta - net als in het *Postphotography* discours en *From Here On* - in op de veranderende rol van de fotograaf die zich steeds meer in het werkveld van de curator, theoreticus en verzamelaar bevindt.¹²³ Fontcuberta sluit zich aan bij het *postproduction* idee: door de overvloed aan beelden moeten fotografen hun verantwoordelijkheid nemen en in hun werk bestaande beelden recyclen, hetgeen hij omschrijft met de term 'visuele ecologie'.¹²⁴

Een laatste belangrijk element uit Fontcuberta's manifest is de manier waarop (de overvloed aan) beelden in het *Postphotography* tijdperk onlosmakelijk verbonden zijn met het dagelijks leven.¹²⁵ Hoewel dit wel in sommige tentoonstellingsprojecten naar voren komt en in de literatuur over *Postphotography* besproken wordt, kwam dit idee minder duidelijk in het manifest naar voren. Hier lijkt dus een verschil te zijn tussen Fontcuberta's interpretatie van *Postphotography* en de interpretatie die gehanteerd wordt in *From Here On*.

Uit bovenstaande analyse blijkt dat Fontcuberta's eigen idee van *Postphotography* gedeeltelijk terug te zien is in *From Here On*. Hierdoor is de veranderende rol van de kunstenaar als curator wel terug te zien in de positie van Fontcuberta als curator in *From Here On*, maar ligt dit er niet heel dik bovenop.

In hoeverre is er sprake van het tegenovergestelde: de curator die steeds meer op de voorgrond treedt en zich de rol van kunstenaar aanmeet?

Ten eerste is op verschillende vlakken een popularisering/professionalisering van de positie van de curator te zien. Zo bevat de tentoonstellingscatalogus van *From Here On* slechts een begeleidende tekst van Clément Chéroux, de enige van het curatorenteam die 'van huis uit' als curator beschouwd kan worden.¹²⁶ Hierdoor blijkt toch een hiërarchie te bestaan waarbij de curator boven de kunstenaar wordt geplaatst. De belangrijke positie van de curator in de tentoonstelling wordt daarnaast bevestigd met het tentoonstellingsmanifest, dat is opgesteld door de curatoren. Hoewel niet de namen van de curatoren bij het manifest vermeld zijn en de positionering van de curatoren daardoor voor het publiek niet direct zichtbaar is, is het toch een belangrijke invloed die de curator op de tentoonstelling uitoefent.

¹²³ '19 Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.' '29 Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico...' Ibid.

¹²⁴ '39 En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.' Ibid.

¹²⁵ Dit brengt Fontcuberta tot uitdrukking in de zin 'vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir.' De gevolgen hiervan zijn volgens Fontcuberta dat fotografie steeds meer van de privésfeer naar de publieke sfeer verschuift, fotografie steeds meer een communicatiemiddel wordt dan een middel om herinneringen vast te leggen en dat fotografie tot slot een steeds belangrijkere rol gaat spelen in het profileren van iemands identiteit. Ibid.

¹²⁶ Chéroux, "L'Or du temps/Time's Gold" in: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. Clément Chéroux is betrokken als curator/conservator fotografie bij Centre Pompidou in Parijs. 'Clément Chéroux', Website Centre Pompidou.

Ten tweede lijkt de curator inderdaad op een bepaalde manier de positie van de kunstenaar te verwerven, doordat *From Here On* beschouwd kan worden als kunstwerk op zich. Uit meerdere elementen, waaronder het tentoonstellingsmanifest, is gebleken dat er in *From Here On* getracht wordt een specifieke benadering van het begrip *Postphotography* te geven. Daarbij is ook gebleken dat dit beeld niet altijd aansluiting vindt bij het *Postphotography* discours in de literatuur of de uiting van *Postphotography* in de praktijk. De selectie van projecten lijkt in de tentoonstelling ingezet te worden als ‘materiaal’ om het beeld van *Postphotography* te ondersteunen.¹²⁷ Hierdoor lijkt de tentoonstelling door het scheppen van dit specifieke beeld dus in zekere zin een *postproductive* kunstwerk te worden. Volgens het curator-kunstenaar discours begeeft de curator zich daarmee in het werkveld van de kunstenaar.

Vanuit het oogpunt van de kunstenaar leek er in het manifest en de tentoonstellingsprojecten nog een duidelijk onderscheid te bestaan tussen de kunstenaar en de curator. Echter, vanuit de positie van de curator bezien, blijkt dat de rollen van curator en kunstenaar al veel meer in elkaar overlopen.

¹²⁷ ‘... the work of the curator transforms the work of the artist into a useful ‘fragment’ in his or her own work of exhibition as art still prevails.’ O’Neill, “The Curatorial Turn”, p. 17.

CONCLUSIE

In dit onderzoek is via literatuuranalyse en visuele analyse de vraag ‘in hoeverre komt de veranderende rol van de kunstenaar en de curator tot uitdrukking in de tentoonstelling *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone?*’ onderzocht. De eerste twee hoofdstukken bestonden daarbij uit een literatuuranalyse van het curator-kunstenaar discours en het *Postphotography* discours. Zo kwam in het curator-kunstenaar discours aan bod door welke invloeden de curator en de kunstenaar zich steeds meer in elkaars werkveld begeven, en hoe zij zich in de toekomst tot elkaar zouden moeten gaan verhouden. Het *Postphotography* discours werd uiteengezet door de verandering van het fotografisch medium, de rol van de fotograaf en de verhouding van fotografie tot zijn omgeving te bespreken. Hierna werden beide discourses aan elkaar verbonden waarbij de tentoonstelling *From Here On* uitgebreid geanalyseerd werd.

Op basis hiervan zijn er meerdere conclusies te trekken over de manier waarop het curator-kunstenaar discours, het *Postphotography* discours en *From Here On* zich tot elkaar verhouden.

Als eerste bleek dat de veranderende rol van de kunstenaar uit het curator-kunstenaar discours sterk aansloot op de veranderende rol van de fotograaf in het *Postphotography* discours, waarbij beiden een beweging richting het curatorschap vertonen. Het idee dat fotografen steeds meer gaan werken met bestaand beeld, sloot daarbij ook aan op het idee van *postproduction* uit het curator-kunstenaar discours.

Het verband tussen de veranderende rol van kunstenaar en fotograaf richting de curatorspraktijk werd vervolgens tijdens de analyse van *From Here On* duidelijk bevestigd. Zo lag in het tentoonstellingsmanifest een duidelijke focus op de rol van de fotograaf als ‘editor’. Uit de selectie van tentoonstellingsprojecten bleek dat er in veel gevallen sprake was van het gebruik van bestaand beeldmateriaal, waarmee het idee van *postproduction* bevestigd werd.

Gaandeweg bleek dat de tentoonstelling specifiek één bepaald beeld van *Postphotography* schepte, waarbij de intentie het meest lag bij de veranderende rol van de fotograaf en het hergebruik van digitale beelden. Hoewel de keuze voor een specifieke invalshoek al bleek uit Fontcuberta’s ‘*Introductory Notes*’, bleek de precieze inhoud van deze invalshoek pas uit een uitgebreidere analyse. Door de focus op deze specifieke elementen, bleven andere elementen uit het *Postphotography* discours buiten beschouwing. Sommige aspecten kwamen daarbij in de tentoonstelling wel naar voren maar kregen minder nadruk,

zoals het verband tussen fotografie en de samenleving of het werken met de materiële kant van fotografie.

Opvallend was ook dat het verband tussen kunstenaar en fotograaf als curator zowel terugkwam in de literatuuranalyse als in het tentoonstellingsmanifest en de selectie tentoonstellingsprojecten, terwijl dit in de positionering van de fotografen en de inhoud van de projecten nauwelijks terug te zien was. Hierbij lijkt het beeld dat de rol van de fotograaf verschuift naar het curatorschap, met name gebaseerd op een theoretische grondslag en nog minder te bestaan in de praktijk. De combinatie van curatorschap en kunstenaarschap kwam wel duidelijk terug in Joan Fontcuberta's rol in de tentoonstelling. Vanuit de positie van de fotograaf leken curatorschap en kunstenaarschap nog behoorlijk gescheiden, terwijl beide begrippen vanuit de positie van de curator al meer in elkaar over leken te lopen.

Samengevat wordt er in *From Here On* een vrij specifiek beeld van *Postphotography* geschetst, waarbij de rol van de fotograaf als 'editor' veel aandacht kreeg. Daarbij wordt echter een deel van het begrip van *Postphotography* in de tentoonstelling buiten beschouwing gelaten en is de focus op de rol van de fotograaf als editor niet direct duidelijk terug te zien in de praktijk. Op basis hiervan lijkt in *From Here On* de visie van de curatoren - die aan de hand van het tentoonstellingsmanifest en de selectie projecten dit beeld van *Postphotography* schetsten - een belangrijke rol te spelen. De popularisering en professionalisering van de rol van de curator is zo in deze tentoonstelling terug te zien. In zekere zin kan zelfs beargumenteerd worden dat er in *From Here On* sprake is van een tentoonstelling als kunstwerk door het specifieke beeld dat van *Postphotography* uitgedragen wordt en de projecten die daarbij als materiaal worden gebruikt om dit beeld uit te dragen.

Uit bovenstaande conclusies blijkt dat *Postphotography* en *From Here On* zich op een complexe manier tot het curator-kunstenaar discours verhouden. Er zijn daarbij zowel duidelijke overeenkomsten als verschillen te zien. Hieruit blijkt ook dat theorie en praktijk elkaar aanvullen en soms zelfs tegenspreken. Daardoor wordt met een gecombineerde analyse van theorie en praktijk zowel het *Postphotography* discours als het curator-kunstenaar discours scherp gehouden.

Het *Postphotography* discours en het curator-kunstenaar discours zijn nog volop in ontwikkeling, waarmee beide discoursen nog veel ruimte voor toekomstig onderzoek bieden. In dit onderzoek is op basis van één casus en een selectie kernpublicaties een van vele facetten uitgewerkt, waarbij uitbreiding van dit onderzoek op verschillende manieren mogelijk is. Zo

cureerde Joan Fontcuberta in 2014 opnieuw een tentoonstelling over *Postphotography* in de gedaante van de veertiende editie van *Le Mois de la Photo à Montreal*.¹²⁸ Deze tentoonstelling zou op een soortgelijke manier onderzocht en vervolgens afgezet kunnen worden tegen de bevindingen in *From Here On*. Een andere mogelijkheid voor vervolgonderzoek is om de praktijk van de curator vanuit een meer inhoudelijke invalshoek te benaderen, waar vanwege de grootte van dit onderzoek niet op ingegaan is. Tenslotte zou deze tentoonstelling over *Postphotography* ook naast een tentoonstelling over een ander medium geanalyseerd kunnen worden om zo weer een geheel ander licht op het curator-kunstenaar discours te werpen.

¹²⁸ 'Named the guest curator for the 14th biannual Le Mois de la Photo à Montreal, Fontcuberta chose the "post-photographic condition" as this edition's theme.' Website The Guardian.

LITERATUURPGAVE

Arnason, H.H. en Elizabeth C. Mansfield. *History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography*. Zevende Editie (2013), Upper Saddle River: Pearson, 2004.

Bartholl, Aram. 'Aram Bartholl – CV'. Website Aram Bartholl.

<https://web.archive.org/web/20180116135645/https://arambartholl.com/vitaeng.html>

(geraadpleegd op 16 januari 2018).

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay : how Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Chéroux, Clément. 'FROM HERE ON, L'Or du temps'. Arles – Les Rencontres de la Photographie.

<https://web.archive.org/save/http://rencontres-arles->

photo.tv/?s=from%20here%20on#from-here-on-lor-du-temps-rencontres-darles-2011

(geraadpleegd 17 januari 2018).

'Clément Chéroux'. Centre Pompidou.

<https://web.archive.org/save/https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdLLKdg/r6bGLe4> (geraadpleegd 17 januari 2018).

Danchev, Alex. "Introduction." In: Danchev, Alex, red. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books, 2011.

Fontcuberta, Joan, red. *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. Barcelona: RM Verlag SL, 2013.

Fontcuberta, Joan. "From Here On: introductory notes." In: Fontcuberta, Joan, red. *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. Barcelona: RM Verlag SL, 2013, 127-134.

Fontcuberta, J. "Por un manifiesto posfotográfico." *La Vanguardia*. 11 Mei 2011. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (geraadpleegd op 13 november 2017).

From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone, Les Rencontres d'Arles, red.

Arles: Les Rencontres d'Arles, 2011. Tentoonstellingscatalogus.

Jeffery, Celina. "Introduction." In: Jeffery, Celina, red. *The Artist as Curator*. z.p.: Intellect, 2015, 5-14.

O'Neill, Paul. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In: Sedgwick, Michèle en Judith Rugg, red. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect, 2008, 11-21.

Pett, Shaun. 'Mois de la Photo: making sense of the photograph in the web era.' *The Guardian*. <https://web.archive.org/web/20180109152823/https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/15/mois-de-la-photo-making-sense-photography> (geraadpleegd 7 januari 2018).

Richter, Dorothee. "Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators, or Teamworkers?" *ONCURATING.org* 19 (2013): 43-57.

Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton & Co, 2008.

Scott, Grant. 'What is the role of the 21st century post-digital photographer?' *Witness*. <https://web.archive.org/web/20180109151747/https://witness.worldpressphoto.org/what-is-the-role-of-the-21st-century-post-digital-photographer-c8e46e2a3566?gi=7db38be8115b> (geraadpleegd 18 december 2017).

Shore, Robert. *Post-Photography: The Artist with a Camera*. London: Laurence King Publishing, 2014.

Smith, Terry. "Artists as Curators / Curators as Artists." In: Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012, 101-140.

Stürzl, Winfried. "Between Hype and Attitude. Motivations, Presentation Strategies and Fields of Conflict for "Curartists.", *ONCURATING.org* 19 (2013): 6-13.

Sundheim, Jens. 'Vita'. Website Jens Sundheim.

https://web.archive.org/web/20180116140226/http://www.jens-sundheim.de/en/vita_e/vita_e.html (geraadpleegd 16 januari 2018).

'The Festival'. Arles – Les Rencontres de la Photographie. <https://www.rencontres-arles.com/en/le-festival/> (geraadpleegd 24 november 2017).

Umbrico, Penelope. 'Bio | CV: Penelope Umbrico'. website Penelope Umbrico. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/info/bio--cv/> (geraadpleegd 16 januari 2018).

Vionnet, Corinne. 'About'. Website Corinne Vionnet.

<https://web.archive.org/web/20180116134647/http://www.corinnevionnet.com/-about.html> (geraadpleegd 16 januari 2018).

Vos, Johan de. *Nerveuze Pixels: fotografie sinds 1999*. Amsterdam/Lannoo: Met & Schilt, 2009.

Winkel, Camiel van. *De Mythe van het Kunstenaarschap*. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2007.

AFBEELDINGENLIJST

Afb. 1. KesselsKramer, *Manifest From Here On*, 2011, afmetingen onbekend (foto: *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, Les Rencontres d'Arles, red. Arles: Les Rencontres d'Arles, 2011. Tentoonstellingscatalogus, voorblad; ©KesselsKramer).

Afb. 2. Corinne Vionnet, *Photo Opportunities: Mecca*, 2008, afmetingen onbekend (foto: <http://www.corinnevionnet.com/-photo-opportunities.html>, geraadpleegd 16 januari 2018; ©Corinne Vionnet).

Afb. 3. Penelope Umbrico, *Mirrors (from Catalogs and Home Improvement Websites)*, 2001 – 2011, afmetingen onbekend (foto: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/mirrors-from-catalogs/>, geraadpleegd 16 januari 2018; ©Penelope Umbrico).

Afb. 4. Jens Sundheim, *The Traveller: European Space Operations Centre, Darmstadt, Deutschland*, 2006, afmetingen onbekend (foto: <http://www.jens-sundheim.de/de/traveller/traveller07.html>, geraadpleegd 16 januari 2018; ©Jens Sundheim).

Afb. 5. Aram Bartholl, *Map – Kassel*, 2013, afmetingen onbekend (foto: <https://arambartholl.com/map-kassel-4.jpg>, geraadpleegd 16 januari 2018; ©Aram Bartholl).

SAMENVATTING

In dit onderzoek wordt de grensvervaging tussen de rol van de curator en de kunstenaar onderzocht in een tentoonstelling over *Postphotography*: een tendens die zich richt op de verandering van fotografie in het digitale tijdperk. Daarbij wordt ingegaan op de veranderende rollen van de kunstenaar en de curator en hoe deze nieuwe begrippen van curator en kunstenaar zich vervolgens tot elkaar verhouden. Een uiteenzetting van het begrip *Postphotography* wordt vervolgens aan dit curator-kunstenaar discours verbonden, waarbij het fotografisch medium, de fotograaf en de verhouding van fotografie tot zijn omgeving besproken wordt. De bevindingen die uit zowel het curator-kunstenaar discours als uit het *Postphotography* discours voortkomen, worden vervolgens toegepast in een analyse van de tentoonstelling *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. Op basis van deze analyse blijkt dat de tentoonstelling een specifiek beeld schept van het begrip *Postphotography*, waarbij de veranderende rol van de fotograaf en het werken met reeds bestaande beelden (*postproduction*) veel nadruk krijgt. Hoewel het gecreëerde beeld van de veranderende rol van de fotograaf heel duidelijk aansluiting vindt bij het curator-kunstenaar discours, blijkt dit in de praktijk minder duidelijk tot uitdrukking te komen. De sturende rol van de curator lijkt daarmee in deze tentoonstelling aanzienlijk te zijn, hetgeen een popularisering en professionalisering van de curator in het veld veronderstelt. Ook blijkt uit dit onderzoek dat zowel het curator-kunstenaar discours als het *Postphotography* discours worden scherp gehouden door de combinatie van theorie en praktijk, die elkaar regelmatig aanvullen of tegenspreken.