

PHILOSOPHY
IN A UNIVERSE OF
TECHNICAL IMAGES

FILOSOFIE IN HET UNIVERSUM
VAN TECHNISCHE BEELDEN

Baruch Gottlieb

2016

The invention of the photograph is a pivotal moment in Vilém Flusser's history of humanity. What is so special, so transformative about the discovery of photography? With Flusser, it is often helpful to tap back into etymology and look again at the words 'photos' (light) and 'graphein' (writing). For Flusser, the photograph is a technical image, an image which is programmed and projected from the scientific knowledge which generated the chemical processes and materials where the image appears. Photographs are images of texts; the scientific arguments at work inside every photograph. These arguments are invoked through the chemicals in the photo paper by light, at the speed of light. Photography is writing at the speed of light, and in this extreme acceleration resides its enormous techno-cultural importance.

Ironically, in a world of invisible electronic communication, we are ever more involved with images: icons, emoticons, interfaces, news reports and TV dramas. Americans today spend half their waking lives in front of screens. For Flusser, the key to understanding these images and the impacts on ourselves and our societies is to examine them as projections of texts.

Whereas technical images appear to communicate all-at-once, like the magic icons of ancient times, they are in fact produced through procedural, automated processes, in the black box of the apparatus. These technical images in-form us in a media barrage which seems inexhaustible and inaccessible, but Flusser offers us a way in through understanding the new images as projections of causal processes.

This means – unlike the ancient 'magical' images which communicated all at once, in an eternal, cyclical, closed-in world where all meanings are foreclosed – that the new images are the result of linear, causal thinking, rational thinking underlying the science and technology which reproduces the image. Underlying the apparent chaos and randomness of the contemporary mediascape, Flusser says, there are rational codes which we can access, understand and in which we must intervene, if we wish to exercise autonomy in a world increasingly over-determined through automated processes.

'Linguistic communications, both in the spoken and written world, are no longer capable of transmitting the thoughts and concepts which we have concerning the world... It has been clear for several centuries now that, if we want to understand the world, it is not sufficient

to describe it by words. It is necessary to calculate the world. So that science has ever more recurrence to numbers which are images of thoughts. For instance, '2' is the ideogram for the concept 'pair' or 'couple'. Now, this ideographic code which is the code of numbers has been developed, in a very refined way, lately, by computers. Numbers are being transcoded into digital codes and digital codes are, themselves, being transcoded into synthetic images. So it is my firm belief, that if you want to have a clear and distinct communication of your concepts, you have to use synthetic images, no longer words. And this is a veritable revolution in thinking¹

Flusser provocatively implores us, the citizens of a world transfused with invisible, light-speed, electronic information exchange, to communicate using synthetic (or technical) images and 'no longer words'. Yet, in his analysis of such technical images, he always maintains that these are fundamentally images of texts, and that the textual substructure is key to understanding their power and to generating alternative worlds. How are we to resolve these positions?

1971

Brazil in 1971 was still under a military dictatorship which had begun shutting down contemporary arts exhibitions, and even in one prominent case, arrested the director of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. As a result, French artist Pierre Restany led a boycott of the 10th Biennale, which damaged its international reputation considerably.² In the wake of this, and in anticipation of Howard Szeeman's radically participative Documenta V, the director and founder of the Sao Paulo Biennale Francisco Matarazzo Sobrinho invited experts from the world of arts and technology to discuss how to reformulate the Biennale, especially by engaging with the transformative potential of electronic communications.

Flusser was invited to the conference as an expert on communication sciences³ on the suggestion by the renown art critic and specialist in video art René Berger. There, he sketched out a bold project to completely reformulate the Biennale, transforming it from a discursive arts exhibition into a dialogical participative space where people from all sectors of society could congregate and engage with the contemporary crisis in communications and its social ramifications.⁴

1 Interview by Miklós Peternák in Osnabrück, European Media Art Festival, September 1988

2 The Biennale de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981) Isobel Whitelegg, *Afterall Journal* #22 Autumn/Winter 2009

3 Spricigo, Vinicius Pontes 'Oui à la Biennale de São Paulo: Vilém Flusser's Anti-Boycott'. Accessed on March 10, 2016: http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/spricigo.pdf

4 Proposal for the organisation of future São Paulo Biennials on a communicological basis 'Vilém Flusser Archiv' SP Biennale 2, 168/169

This new constellation of concerns pushed conventional arts practice and artists to the periphery. As a potential candidate to be presented in this new vision of the Biennale, René Berger suggested that Flusser should contact the video artist Fred Forest who, a year ago in 1971 together with Hervé Fischer and Jean-Paul Thenot, had founded a movement for sociological art. Forest would eventually be invited to exhibit in the XII Biennale with his Space-Media project, where he would cause empty spaces to be inserted into newspapers for the readers to write in their own ideas and send them back to him. Since the military dictatorship was still in full swing in Brazil at the time, many dissenters took avidly to the invitation; the dissenting messages displayed in the Biennale would subsequently be censored by the police. Forest responded by performing 'The City Invaded by Blank Space' where he orchestrated what looked like a protest march in the streets of Sao Paulo with the participants holding up empty placards. This action resulted in Forest being arrested by the political police.⁵

Flusser did not personally attend the Biennale, having by then already relocated to Europe, and, by January 1973, been divested of his leadership role in curating the section on arts & communication. Having learned of the outcome of his curatorial selection, Flusser, outraged, sought out Forest once the latter had returned. Storming into the library where Forest was researching, Flusser allegedly cried 'You traitor!' and proceeded to lambast him for his political naiveté. Nevertheless, the two soon made up, and shortly thereafter embarked on their collaboration 'Les Gestes du Professeur'.

1974

'Les Gestes' is an early example of Flusser demonstrating what he means with the notion of 'using technical images'. In 'Les Gestes du Professeur', Flusser is seen, stripped to the waist, in the garden of his home in Fontevraud (France), experimentally elaborating his then-nascent theory of gestures. In this remarkable tape, Flusser is explicitly reaching into the potentials of the technical image for a new form of dialogue. His theory is inextricable from his bodily gestures and of those of Fred Forest behind the camera. Flusser's dialogical agenda is such that he even reaches out towards the eventual viewer of the tape imploring us to criticize their dialogue with our gestures!

⁵ According to information from his site here <http://fredforestartworks.blogspot.de/> Accessed on March 10, 2016

⁶ From Fred Forest's recollections, I interviewed him 12.08.2013 at his home in Paris.

'I would like to write a general theory of the human gesture. But as I told you, I found out that traditional media, like books or essays in learned publications, are not suitable for my purpose. And I told you why: because the structure of the media is in disagreement with the structure of the phenomenon which I want to capture.

But now we have video. Video seems to be, at least if looked at it from the outside, an ideal medium to transmit a theory of the human gesture. Because the video is in the same time/space continuum in which the concrete phenomenon of the gesture goes on. And because it allows, being audiovisual, the concrete phenomenon to be commented on linguistically while it happens. Look what you are now watching. You are watching me gesturing, and at the same time you are watching me proposing to you a theory of the gestures I am doing.

But this is not all... I am not by myself in gesturing, nor am I in front of a passive public which is looking at me. I am looking at Forest while he is filming me. Now what is Forest doing? He is trying to gesture his camera in a way that can accompany both my gestures and my thoughts. But there is more. He is so deeply involved in the process, that while accompanying me, he is also criticizing me, which you have probably remarked earlier during this tape. All his motions are in accord with mine.

On the other hand, I am not totally free in gesturing; I am trying to adapt myself both to Forest and the machinery which he is handling. Which means that Fred Forest is not watching my gestures and my theory of gestures objectively, but that he is involved in the phenomenon. There is an intersubjective relationship between myself and Forest, we are having a dialogue. And the tape which you are going to see is a result of the dialogue between myself and Forest.

Still this is not all. The tape which you are seeing now is a sort of challenge to you to participate yourself in the dialogue about gestures and about video tapes in which we, Forest and myself, are engaged at present. You, in the future – and now I am pointing not to space, but to time, space/time continuum you remember – will stand, in several months from now, at a point to which I am now pointing now, and you are invited to participate in this dialogue.⁷

Here Flusser's techno-philosophical utopia is performed into a complex of video technology, manifested at that moment by Fred Forest but extending into the entire technologized world, what Flusser refers to as 'apparatus'.

⁷ From *Les gestes du professeur* unpublished, transcribed by the author. This work was completely rehabilitated for presentation in the exhibition *Without Firm Ground – Vilém Flusser & the Arts*.

These same concerns run through his later computer-based collaborations. With both *Die Schrift* and *Hypertext*, Flusser is explicitly investigating the properties of the new technology, and elaborating on its capacity for participative modes of philosophical practice.

1988

Traveling back to the first European Media Art Festival, in Osnabrück, West Germany, 1988, at the dawn of the Internet era, we can then begin to understand Flusser's dissatisfaction with the electronic art on display there, the state of the art of the time, and why he chose to collaborate rather with someone like Louis Béc who was, through studious zoological taxonomic extrapolations, generating new semantic fields into new unlikely life-forms.

'It is my firm belief, that if you want to have a clear and distinct communication of your concepts, you have to use synthetic images, no longer words. And this is a veritable revolution in thinking. And I am very much interested in this, but I have to confess that, as far as my experience in Osnabrück is concerned, I haven't seen much in this sense. The reason may be, that people do not yet really know how to handle the new apparatus.'⁸

Flusser's project is to save philosophy in society transformed through automated processes. Automation has truly 'taken control'. The 'environments'⁹ produced in the introduction of new technologies involve us in a world that is increasingly 'in-formed' by data processing operations. In-formation, for Flusser is the process of trans-formation through communication. When we exchange in dialogues, we in-form the other, at best, generating unlikely outcomes which are not pre-programmed in the black-box apparatus of the world we are thrown into.

For a world in-formed by the new technologies, we need a dialogical form which can help us grasp the causality encoded deep within our apparatus and help us in-form these apparatus so that they do not grind us down to undifferentiated data. We need a transversal philosophy which executes the critical power of rational thinking in a way appropriate for the technical age. We need philosophy of photography.

8 Interview by Miklós Peternák in Osnabrück, European Media Art Festival, September 1988

9 Marshall McLuhan uses the word 'environment' to describe the field of information and services generated by new technologies, similar to Foucault's 'dispositif' and Flusser's 'apparatus'.

De uitvinding van de foto was voor Vilém Flusser een cruciaal moment in geschiedenis van de mensheid. Wat is er zo bijzonder, zo transforme- rend aan de ontdekking van de fotografie? In het geval van Flusser kan het handig zijn om terug te grijpen naar de etymologie van het woord: afgeleid van het Griekse 'photos' (licht) en 'graphein' (schrijven). Voor Flusser is de foto een technisch beeld, een beeld dat is geprogrammeerd en geprojecteerd vanuit de wetenschappelijke kennis die de chemische processen en materialen voortbracht waaruit het beeld ontstond. Foto's zijn beelden van teksten; als wetenschappelijke argumenten binnen elke foto. Op deze argumenten wordt een beroep gedaan door de chemicaliën in het fotopapier middels het licht, met de snelheid van het licht. Foto- grafie is schrijven met de snelheid van het licht, en in deze extreme versnelling schuilt het immense techno-culturele belang.

Het is ironisch dat we in deze wereld van onzichtbare elektronische communicatie, steeds meer worden geconfronteerd met beelden: iconen, emoticons, interfaces, nieuwsberichten en TV-drama's. De Amerikanen brengen op dit moment de helft van hun leven door achter een scherm. Volgens Flusser was de beste oplossing om deze beelden, en de invloed die ze op ons en onze samenleving hebben, te begrijpen, door ze te onder- zoeken als de projecties van teksten.

Terwijl het lijkt alsof technische beelden in één keer communiceren, zoals de magische iconen uit oude tijden, worden ze in feite gemaakt door middel van procedurele, geautomatiseerde processen, in de 'zwarte doos' van het apparaat. Deze technische beelden in-formeren ons middelseen mediaspervuur dat oneindig en ontoegankelijk lijkt, maar Flusser biedt ons een ingang door deze nieuwe beelden te begrijpen als projecties van causale processen.

Dit betekent – in tegenstelling tot de oude 'magische' beelden die in één keer communiceerden in een eeuwigdurende, cyclische, ingesloten wereld waar alle betekenissen zijn afgeschermd – dat de nieuwe beelden het resultaat zijn van lineair denken. Rationeel denken dat ten grond- slag licht aan de wetenschap en technologie die de beelden reproduceert. Flusser zegt dat er rationale codes zijn, waar we toegang tot hebben en die we kunnen begrijpen. Codes die ten grondslag liggen aan de huidige chaos en oppervlakkigheid van de hedendaagse media. Hij geeft aan dat we hierin moeten ingrijpen als we autonomie willen uitoefenen in een wereld die steeds meer wordt bepaald door geautomatiseerde processen.

‘Taalkundige communicatie, zowel het gesproken als het geschreven woord, is niet langer meer in staat om de gedachten en begrippen die we over de wereld hebben, op de juiste manier over te brengen. Het is inmiddels al enkele eeuwen duidelijk dat, als we de wereld willen begrijpen, het niet volstaat om deze in woorden te beschrijven. Het is noodzakelijk om de wereld berekenen. Zodat de wetenschap steeds meer zijn toevlucht kan nemen tot getallen die beelden zijn van gedachten. ‘2’ is bijvoorbeeld het ideogram voor het begrip ‘paar’ of ‘koppel’. Deze ideografische code, die de code is van de getallen, is inmiddels op een zeer verfijnde wijze ontwikkeld door de computer. Getallen worden omgezet in digitale codes en de digitale codes zelf worden omgezet in synthetische beelden. Ik ben er dus van overtuigd dat je gebruik moet maken van synthetische beelden en niet meer van woorden, als je concepten helder en onderscheidend wilt overbrengen. En dat is een ware revolutie in het denken¹

Op een provocatieve wijze verzoekt Flusser ons, de bewoners van een wereld die wordt overspoeld door onzichtbare elektronische informatie-uitwisseling met de snelheid van het licht, om te communiceren met gebruik van synthetische (of technische) beelden en ‘niet meer met woorden’. In zijn analyse van dergelijke technische beelden, blijft hij echter altijd volhouden dat deze in wezen beelden van teksten zijn, en dat de tekstuele fundering van groot belang is om hun kracht te begrijpen en om alternatieve werelden te genereren. Hoe moeten wij deze stellingen verbinden?

1971

In 1971 werd Brazilië nog bestuurd door een militaire dictatuur, die tentoonstellingen met hedendaagse kunst had verboden en zelfs een keer, in een opvallende zaak, de directeur van het Museu de Arte Moderna (Museum voor Moderne Kunst) in Rio de Janeiro arresteerde. Als gevolg daarvan organiseerde de Franse kunstenaar Pierre Restany een boycot van de 10e Biënnale, waarmee de internationale reputatie van de Biënnale aanzienlijk werd beschadigd.² Als gevolg daarvan en vooruitlopend op Howard Szeeman’s vooruitstrevende, participatieve Documenta V, nodigde de directeur en oprichter van de Sao Paulo Biënnale, Francisco Matarazzo Sobrinho, experts uit de wereld van kunstenaars en technologie uit om te komen discussiëren over een nieuwe formule voor de Biënnale, in het bijzonder door de discussie aan te gaan over de transformerende mogelijkheden van elektronische communicatie.

Op aanraden van de bekende kunstcriticus en specialist in videokunst, René Berger was Flusser uitgenodigd voor de conferentie als expert op

1 Interview door Miklós Peternák in Osnabrück, European Media Art Festival, september 1988

2 The Biennale de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981) Isobel Whitelegg, *Afterall Journal* #22 Herfst/Winter 2009

het gebied communicatiewetenschappen.³ Daar schetste hij een beeld van een gedurfd project waarmee de Biënnale volledig werd geherformuleerd; hij transformeerde het van een veelzijdige tentoonstelling naar een dialogische, participerende ruimte waar mensen uit alle lagen van de maatschappij konden samenkomen en de hedendaagse crisis in communicatie en de sociale vertakkingen daarvan konden bespreken.⁴

Deze nieuwe constellatie van belangen drukte de conventionele kunstsector en kunstenaars naar de periferie. René Berger, als een potentiële kandidaat om deze nieuwe versie van de Biënnale te presenteren, stelde Flusser voor om contact te zoeken met de videokunstenaar Fred Forest. Forest had het jaar daarvoor, in 1971, samen met Hervé Fischer en Jean-Paul Thenot een beweging voor sociologische kunst opgericht. Uiteindelijk zou Forest worden uitgenodigd om te exposeren tijdens de Biënnale XII met zijn project Space-Media. Daarbij bood hij lege ruimtes in kranten, die de lezers konden vullen met hun eigen ideeën en naar hem terug sturen. Omdat de militaire dictatuur in die tijd in Brazilië nog aan de macht was, maakten vele andersdenkenden gretig gebruik van de uitnodiging. De afwijkende berichten die tijdens de Biënnale werden getoond, werden vervolgens allemaal gecensureerd door de politie. Forest reageerde daarop met de performance *The City Invaded by Blank Space* (De stad overspoeld door lege ruimte) waarmee hij een ogenschijnlijke protestmars organiseerde in de straten van Sao Paulo waarbij de deelnemers allemaal lege protestborden omhoog hielden. Als gevolg van deze actie, werd Forest gearresteerd door de staatspolitie.⁵

Flusser was tijdens die Biënnale niet persoonlijk aanwezig, omdat hij zich inmiddels weer in Europa had gevestigd, en in januari 1973 zijn leidende rol was kwijtgeraakt als curator bij de afdeling kunst & communicatie. Toen hij hoorde wat het resultaat was van zijn voorzet als curator, ging Flusser woedend op zoek naar Forest zodra deze ook was teruggekeerd. Flusser stormde de bibliotheek binnen waar Forest onderzoek deed, en schreeuwde, naar verluid,⁶ 'Jij verrader!', en ging vervolgens te keer over zijn politieke naïviteit. Niettemin legden de twee het snel weer bij en kort daarna gingen ze van start met hun gezamenlijke project 'Les Gestes du Professeur'.

3 Spricigo, Vinicius Pontes 'Oui a la Biennale de São Paulo: Vilém Flusser's Anti-Boycott' http://www.essex.ac.uk/archistory/research/pdfs/arara_issue_11/spricigo.pdf op 10 maart 2016.

4 'Voorstel voor de organisatie van toekomstige São Paulo Biennals op een communicologische basis' Vilém Flusser Archiv 'SP Bienal 2, 168/169'

5 Volgens de informatie op zijn site <http://fredforestartworks.blogspot.de/> op 10 maart 2016.

6 Uit de herinneringen van Fred Forest; ik heb hem geïnterviewd op 12.08.2013 in zijn huis in Parijs.

'Les Gestes' is een van de eerste voorbeelden van wat Flusser bedoelt met het gebruik van 'technische beelden'. In 'Les Gestes du Professeur' is Flusser, met ontbloot bovenlijf, te zien in de tuin van zijn huis in Fontevraud (Frankrijk), waar hij op experimentele wijze uitweidt over zijn dan nog ontluikende theorie over gebaren. Op deze opmerkelijke opname, richt Flusser zich expliciet op de mogelijkheden van het technische beeld als een nieuwe vorm van dialoog. Zijn theorie is onlosmakelijk verbonden met zijn gebaren en van die van Fred Forest achter de camera. Flussers dialogische agenda is zo extreem dat hij zelfs naar buiten reikt, naar de eventuele kijkers naar de video, waarbij deze dringend worden verzocht om met gebaren te reageren op de dialoog!

'Ik zou graag een algemene theorie over het menselijke gebaar willen schrijven. Maar zoals ik u al vertelde, heb ik ontdekt dat de traditionele media, zoals boeken en essays in wetenschappelijk publicaties, niet geschikt zijn voor mijn doel. En ik heb u ook verteld waarom: omdat de structuur van de media niet in overee stemming is met de structuur van het fenomeen dat ik graag wil bemachtigen.

Maar nu is er video. Video lijkt, althans gezien van de buitenkant, een perfect medium om de theorie van het menselijk gebaar over te brengen. Omdat de video zich in hetzelfde continuüm van tijd/tuimte bevindt als waarin het concrete fenomeen van het gebaar zich afspeelt. En omdat het mogelijk maakt, als audiovisueel middel, dat het concrete fenomeen taalkundig van commentaar kan worden voorzien terwijl het plaatsvindt. Kijk wat je nu ziet. Je kijkt naar mij terwijl ik gebaren maak en tegelijk kijk je naar mij terwijl ik je een theorie voorleg over de gebaren die ik maak.

Maar dat is nog niet alles... ik ben niet in mijn eentje aan het gebaren, noch sta ik voor een passief publiek dat mij observeert. Ik kijk naar Forest, terwijl hij mij aan het filmen is. En wat is Forest aan het doen? Hij probeert zijn camera op zo'n manier te bewegen dat het zowel mijn gebaren als mijn gedachten begeleidt. Maar er is meer. Hij is zo nauw betrokken bij het proces, dat hij mij ook bekritiseert terwijl hij mij begeleidt, wat u waarschijnlijk al eerder heeft opgemerkt tijdens deze opname. Al zijn bewegingen zijn in overeenstemming met de mijne.

Aan de andere kant ben ik niet geheel vrij in het maken van gebaren en probeer ik mij aan te passen aan zowel Forest als de machine die hij hanteert. Hetgeen betekent dat Fred Forest niet objectief naar mijn gebaren en mijn theorie over gebaren kijkt, maar ook betrokken is bij het fenomeen. Er is een intersubjectief verband tussen mijzelf en Forest; we voeren een dialoog. En de opname die u gaat zien is het resultaat van de dialoog tussen mijzelf en Forest.

Maar dat is nog niet alles. De opname waar u naar kijkt is een soort uitdaging aan u om deel te nemen aan de dialoog over gebaren en over video-opnames waarin wij, Forest en ikzelf, op dit moment betrokken zijn. U, in de toekomst – en hierbij wijs ik niet op ruimte, maar op tijd, het continuüm van tijd/ruimte, weet u nog – U zult zich, over enkele maanden, op een punt bevinden waar ik nu op wijs en u zult worden uitgenodigd om deel te nemen aan deze dialoog.⁷

Hier wordt Flussers techno-filosofische utopie omgezet in een samengesteld geheel van videotecnologie, op dat moment zichtbaar gemaakt door Fred Forest, en zich uitstrekkend tot de hele technologische wereld, waar Flussers naar verwijst als 'apparat'. Dezelfde betrokkenheid is te vinden in zijn latere computergestuurde samenwerkingen. Zowel in *Die Schrift* als in *Hypertext* onderzoekt Flussers de eigenschappen van de nieuwe technologie aan het onderzoeken, en de capaciteiten daarvan voor participatieve methoden van de filosofische praktijk.

1988

Als we dan terugreizen naar het eerste European Media Art Festival in Osnabrück, West-Duitsland, in 1988, bij het aanbreken van het Internettijdperk, kunnen we de ontevredenheid van Flussers met de elektronische kunst die daar werd tentoongesteld beter begrijpen. Ook zijn misnoegen over de stand van zaken in de kunst in die tijd, en waarom hij ervoor koos om liever met iemand als Louis Béc samen te werken, die, door middel van nauwgezette zoologische taxonomische extrapolaties, nieuwe semantische velden aan het omzetten was naar nieuwe onwaarschijnlijke levensvormen.

'Ik ben er van overtuigd dat u gebruik moet maken van synthetische beelden en niet meer van woorden, als u uw concepten helder en onderscheidend wilt overbrengen. En dat is een ware revolutie in het denken. En ik ben hierin buitengewoon geïnteresseerd, maar ik moet bekennen dat, wat betreft mijn ervaringen in Osnabrück, ik niet veel gezien heb op dat gebied. Mogelijk is dat omdat mensen nog niet weten hoe ze werkelijk met de nieuwe apparaten moeten omgaan.'⁸

Flussers project is erop gericht om de filosofie in de maatschappij in een getransformeerde vorm door middel van geautomatiseerde processen te behouden. De automatisering heeft daadwerkelijk 'de macht overgeno-

7 Uit *Les Gestes du Professeur*, niet gepubliceerd, getranscribeerd door de schrijver. Dit werk is volledig hersteld om te kunnen worden gepresenteerd op de expositie *Without Firm Ground – Vilém Flusser & the Arts*

8 Interview door Miklós Peternák in Osnabrück, European Media Art Festival, september 1988

men'. De 'omgevingen'⁹ die bij de introductie van nieuwe technologieën worden geproduceerd, leiden ons een wereld binnen die zich steeds meer laat in-formeren door gegevensverwerkende activiteiten. In-formatie is volgens Flusser het proces van trans-formatie door middel van communicatie. Als wij dialogen uitwisselen, in-formeren we, in het beste geval, de ander en genereren onwaarschijnlijke resultaten die niet voorgeprogrammeerd staan in het 'black-box apparatus' van de wereld waar we in terecht zijn gekomen.

Voor een wereld die zich laat in-formeren door de nieuwe technologieën, hebben we een vorm van dialoog nodig die ons kan helpen om de causaliteit te begrijpen die diep in onze apparatus is gecodeerd. Technologieën die ons helpen om deze 'apparaten' te in-formeren, opdat deze ons niet vermalen in ondifferentieerbare gegevens. We hebben een transversale filosofie nodig die het kritisch vermogen van het rationeel denken toepast op een manier die geschikt is voor het technologische tijdperk. We hebben de filosofie van de fotografie nodig.

BARUCH GOTTLIEB, MARCH 2016

⁹ Marshall McLuhan gebruikt het woord 'environment' om het gebied van informatie en diensten te beschrijven die door de nieuwe technologieën wordt gegenereerd, vergelijkbaar met dispositif van Foucault en apparatus van Flusser

This publication appears on the occasion of the exhibition:

WITHOUT FIRM GROUND – FLUSSER AND THE ARTS

19.03.2016 – 07.05.2016

Text: Baruch Gottlieb

Baruch Gottlieb trained as a filmmaker at Concordia University, has been working in electronic art with professional specialization in public art since 1999. He is an active member of telekommunisten, arts & economics group and laboratoire deberlinisation arts collectives. He founded and curated the first Korean Sound Art festival SFX Seoul and initiated the performative archives series McLuminations (on the work of Marshall McLuhan) and Flusser Talks (on the work of Vilém Flusser). Gottlieb is the author of *Gratitude for technology* (2009, Atropos) and *A Political Economy of the Smallest Things* (2016, Atropos). He currently lectures at the University of Arts Berlin. With Siegfried Zielinski and Peter Weibel, he curated the exhibition series Vilém Flusser and the Arts.

Translation: Tiny Mulder

Printer: Oranje van Loon, Den Haag

Thanks: Kulturstiftung des Bundes, Akademie der Künste, Berlin, Universität der Künste, Berlin, Vilém Flusser Archive, Berlin, ZKM Karlsruhe, Lectorate Art Theory & Practice, Royal Academy of Art (RABK), Gemeente Den Haag, Mondriaan Fund

Published by: West

Edition: 1000

ISBN: 978-90-79917-58-7

West

Groenewegje 136

2515 LR Den Haag

the Netherlands

+31 (0)70 392 53 59

www.westdenhaag.nl

info@westdenhaag.nl

