

**KUNSTSAMMLUNG  
NORDRHEIN-WESTFALEN**

**CENTRE  
POMPIDOU**

**HITO  
STEYERL**

**I WILL  
SURVIVE**

**SPECTOR BOOKS**





FLORIAN EBNER, SUSANNE GAENSHEIMER,  
DORIS KRISTOF, MARCELLA LISTA (EDS.)

# HITO STEYERL I WILL SURVIVE

FILMS AND INSTALLATIONS

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN  
CENTRE POMPIDOU

SPECTOR BOOKS

# INHALT

# CONTENTS

<b>DANCE DANCE REBELLION</b> AYHAM GHRAOWI	<b>17</b>	<b>DANCE DANCE REBELLION</b> AYHAM GHRAOWI	<b>6</b>
<b>DAS ARCHITEKTONISCHE UNBEWUSSTE</b>		<b>THE ARCHITECTURAL UNCONSCIOUS</b>	
<b>WAS BAUST DU? HITO STEYERL UND DIE BEWEGLICHKEIT DER KONFIGURATION</b> TOM HOLERT	<b>29</b>	<b>WHAT ARE YOU BUILDING? HITO STEYERL AND THE MOBILITY OF THE CONFIGURATION</b> TOM HOLERT	<b>40</b>
<b>MISSION ACCOMPLISHED: BELANCIEGE, 2019</b>			<b>51</b>
<b>BEVORZUGEN SIE CROCS ODER CHANEL? MODE ZWISCHEN CYBER- WAR UND MEME-KULTUR</b> VANESSA JOAN MÜLLER	<b>62</b>	<b>CROCS OR CHANEL? FASHION IN BETWEEN CYBERWAR AND MEME CULTURE</b> VANESSA JOAN MÜLLER	<b>69</b>
<b>HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL.MOV FILE, 2013</b>			<b>75</b>
<b>SMART SCREENS MAGIE DER GLAS- SCHEIBEN, TAFELN UND RAHMEN BEI HITO STEYERL</b> DORIS KRSTOF	<b>94</b>	<b>SMART SCREENS THE MAGIC IN HITO STEYERL'S GLASS PANES, PANELS, AND FRAMES</b> DORIS KRSTOF	<b>103</b>
<b>THIS IS THE FUTURE, 2019</b>			<b>113</b>
<b>DIGITALE WAHRHEITEN</b>		<b>DIGITAL TRUTHS</b>	
<b>DIE VERGANGENHEIT DER ZUKUNFT: EINE KYBERNETISCHE PFLANZENFABEL</b> TERESA CASTRO	<b>141</b>	<b>THE PAST OF THE FUTURE: A VEGETABLE- CYBERNETIC FABLE</b> TERESA CASTRO	<b>131</b>

# INHALT

# CONTENTS

<b>LIQUIDITY INC., 2014</b>			<b>153</b>
<b>WETTER FÜR LIQUIDITY</b> BRIAN KUAN WOOD	<b>171</b>	<b>WEATHER FOR LIQUIDITY</b> BRIAN KUAN WOOD	<b>167</b>
<b>RED ALERT, 2007</b>			<b>175</b>
<b>SPIEL-MASCHINEN</b> MARCELLA LISTA	<b>187</b>	<b>PLAYING MACHINES</b> MARCELLA LISTA	<b>181</b>
<b>HELL YEAH WE FUCK DIE, 2016</b>			<b>193</b>
<b>DIE AUTONOMIE DER BILDER ODER DASS BILDER TÖTEN KÖNNEN, WUSSTEN WIR SCHON IMMER, ABER JETZT SIND SIE SELBST AM ABZUG</b> HITO STEYERL UND TREVOR PAGLEN	<b>229</b>	<b>THE AUTONOMY OF IMAGES, OR WE ALWAYS KNEW IMAGES CAN KILL, BUT NOW THEIR FINGERS ARE ON THE TRIGGERS</b> HITO STEYERLAND TREVOR PAGLEN	<b>213</b>
<b>THE CITY OF BROKEN WINDOWS, 2018</b>			<b>243</b>
<b>GRUSSWORT DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES</b>	<b>251</b>	<b>WELCOME FROM THE GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION</b>	<b>215</b>
<b>VORWORT</b> SUSANNE GAENSHEIMER, SERGE LASVIGNES, BERNARD BLISTÈNE	<b>252</b>	<b>FOREWORD</b> SUSANNE GAENSHEIMER, SERGE LASVIGNES, BERNARD BLISTÈNE	<b>216</b>
<b>EINFÜHRUNG</b> FLORIAN EBNER, DORIS KRSTOF, MARCELLA LISTA	<b>255</b>	<b>INTRODUCTION</b> FLORIAN EBNER, DORIS KRSTOF, MARCELLA LISTA	<b>217</b>
<b>BIOGRAFIEN</b>	<b>259</b>	<b>BIOGRAPHIES</b>	<b>222</b>

# DANCE DANCE REBELLION

6

AYHAM GHRAOWI

<sup>1</sup> Sheryl Gay Stolberg, "'Pandemic within a Pandemic': Coronavirus and Police Brutality Roil Black Communities," *The New York Times*, June 7, 2020.

<sup>2</sup> See Joshua M. Epstein, "Modeling Civil Violence: An Agent-Based Computational Approach," *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, May 14, 2002.

The current pandemic has set off a harsh trajectory of events, which continue to shed light on a global health crisis that is widening racial inequality and sharply increasing poverty. Long-held practices of police brutality are escalating while public services are dwindling and leaving people with unavoidable, impossible-to-answer dilemmas about their survival.

Rajikh Hayes, a Baltimore activist, explained this predicament when he was interviewed for *The New York Times*. Asked about concerns of the virus spreading in the Black Lives Matter rallies, he responded, "It's really a simple question: 'Am I going to let a disease kill me or am I going to let the system—the police?'" Hayes continued, "And if something is going to take me out when I don't have a job, which one do I prefer?"<sup>1</sup>

Grappling with these types of predicaments and discerning a personal preference prompts an endless scouring of information. The images, messages, sounds, and signals—part electrical, mechanical, and biological—that connect people to an environment become an indispensable resource for trying to come up with some sort of acceptable answer when asked,

*Would you prefer to be killed by a pandemic or continue to suffer from a lack of income?*

*Would you prefer to be injured by police during a protest or on your walk home?*

Information is harvested and mined up-to-the-minute, modifying behavior to the point of mania. *Dancing Mania*, the social simulation application by Hito Steyerl, explores social unrest by modeling the spread of this mass mania via the demand for information—of the type produced by news outlets, social media, 4chan message boards, and online multiplayer video games, amongst other platforms. This demand for information, manifesting as repetitive body movement—whether it be the synchronized "doomscrolling" of a news mobile app, the rhythmic button-pressing of video-game play, or a dancing mania—is amplified by compulsion loops that continuously increase information during social, political, and health crises.

## WHAT IS A SOCIAL SIMULATION?

Social simulations, commonly referred to as agent-based models, are often used in behavioral science studies and take many forms. Sometimes the models are crude, animated graphs—brightly colored dots scrambling like television static. In other versions, the models resemble a video game with miniature avatars, or "agents," jostling through a small doorway to test emergency evacuation scenarios. No matter the form of the agents, their movements are dependent on a set of controls that change their behavior: parameter sliders labeled as quantified social interactions that help calculate potential scenarios. These models, based on game theory, can simulate energy consumption, hunting patterns, environmental impact, infection rates, ethnic segregation, or, as seen more recently, COVID infection rates in supermarkets.

## SOCIAL CHOREOGRAPHY

*Dancing Mania* is loosely based on "civil violence" models by Joshua M. Epstein, professor of epidemiology at New York University. Epstein's models compute the outcomes and duration of a rebellion using parameters like government legitimacy, grievance, and deterrents.<sup>2</sup>

# DANCE DANCE REBELLION

7



Material from *Dancing Mania*, 2020

<sup>3</sup> Noortje Marres and David Stark, "Put to the Test: For a New Sociology of Testing," *The British Journal of Sociology* 71, no. 3 (June 2020): 423-43, here: 423.

## HITO STEYERL DANCING MANIA

By rejecting Epstein's parameters, the calculations found in Steyerl's model instead visualize rebellion as a social choreography between rebels, police, and civilians. In representing the institutions of law enforcement agencies and prisons, the social simulation presents itself as a mirror of real, unacknowledged, or implicit values within society, thereby actively contradicting the idea that we already live in a simulation controlled by sinister exterior forces. From *The Matrix* to Elon Musk's eccentric ranting that we likely live inside an alien computer, the fear that our agency is an illusion and reality is determined by metalevel controllers is pinned on theories that life is inexplicably getting worse and whoever is in charge cannot figure out how to debug the malfunctioning simulation.

On the one hand, such theories are indistinguishable from conspiracies and contribute to the proliferation of alternative realities. On the other hand, in a more practical sense, simulations have left computers long ago and now take place in real life, or "IRL." The glitching simulation tormenting us is not Baudrillard's Manichaean world but an essential, generative tool of governance.

## IN-THE-WILD TESTING

After World War II, simulations were established as a reliable tool in meteorology and have since been used in a growing list of wide-ranging disciplines as the primary instrument for experimental research. Today's research methods are less isolated—testing now happens "in-the-wild" with usability research pursued under real-world conditions in order for digital products to be continuously updated. Real-time information flow from these updates through the wide proliferation of digital networks has transformed society into a social laboratory.

Sociologists Noortje Marres and David Stark argue that in such a laboratory it is the "very fabric of the social that is being put to the test."<sup>3</sup> They trace a history of IRL environments as testing sites by harking back to ideas disseminated by the Chicago School and one of its founders, Robert E. Park who, in the 1920s, developed studies that used the city of Chicago as a test site for his research on race relations and what he referred to as "human ecology."

4 Carole Cadwalladr and Emma Graham-Harrison, “Revealed: 50 Million Facebook Profiles Harvested for Cambridge Analytica in Major Data Breach,” *The Guardian*, March 17, 2018.

5 Jane Mayer, “New Evidence Emerges of Steve Bannon and Cambridge Analytica’s Role in Brexit,” *The New Yorker*, November 18, 2018.

6 Jobie Budd et al., “Digital Technologies in the Public-Health Response to COVID-19,” *Nature Medicine* 26 (2020): 1183–92.

7 John Scott Lewinski, “Synthesio Brings COVID-19 Social Media Monitoring into Graphical Focus,” *Forbes*, April 21, 2020.

8 Craig Timberg and Jay Greene, “WhatsApp Accuses Israeli Firm of Helping Governments Hack Phones of Journalists, Human Rights Workers,” *The Washington Post*, October 30, 2019.

9 Kareem Fahim, Min Joo Kim, Steve Hendrix, “Cellphone monitoring is spreading with the coronavirus. So is an uneasy tolerance of surveillance,” *The Washington Post*, May 2, 2020.

10 Deneen L. Brown, “‘You’ve got bad blood’: The Horror of the Tuskegee Syphilis Experiment,” *The Washington Post*, May 16, 2017.

11 See Robert E. Park’s introduction to Charles Spurgeon Johnson’s *Shadow of the Plantation* (Chicago: University of Chicago Press, 1934).

12 Benjamin Roy, “The Tuskegee Syphilis Experiment: Biotechnology and the Administrative State,” *Journal of the National Medical Association* 87, no. 1 (January 1995): 56–67.

13 See Marcella Alsan and Marianne Wanamaker, “Tuskegee and the Health of Black Men,” *The Quarterly Journal of Economics* 133, no. 1 (February 2018): 407–55; Gina B. Gaston and Binta Alleyne-Green, “The Impact of African Americans’ Beliefs about HIV Medical Care on Treatment Adherence: A Systematic Review and Recommendations for Interventions,” *AIDS and Behavior* 17, no. 1 (January 2013): 31–40.

Since the heyday of urban sociology, the distinction between the “testing environment” and “reality” has all but collapsed with digital applications. For example, today’s political consultancy firms and their data analysis strategies prove that the role simulations play in politics goes beyond merely predicting outcomes to bring about unforeseen circumstances with significant geopolitical repercussions.

In 2014, the Facebook app “thisisyourdigitallife,” which was presumed to be a psychological test that scored “personality types,” was used by Cambridge Analytica to build models based on user profiles to associate them with specific political identities based on their personality.<sup>4</sup> The models, which were used to target potential voters on the social media platform, may have had far-reaching effects by possibly enabling both the UK’s exit from the European Union and Trump’s victory in the 2016 US election.<sup>5</sup>

Epidemiological modeling for the COVID-19 crisis relies on similar social media monitoring strategies.<sup>6</sup> As countries initially lacked the resources for medical testing, many people, above all healthcare and other essential workers, felt that they were being used as human sensors. In lieu of lab testing, authorities needed to monitor people falling ill to pinpoint infection clusters. Public-health officials resorted to tracking “sick posts” using social listening software like Synthesio, which specializes in analyzing social media in order to help “rationalize consumer motivation.”<sup>7</sup>

In addition to Synthesio, infection-tracking efforts also include Fleming, a mobile application developed by NSO, the Israeli firm that has previously been accused of making spyware for authoritarian governments to monitor human-rights activists, including Jamal Khashoggi, the journalist who was murdered in 2018.<sup>8</sup> The software, currently being tested by over two dozen governments, tracks when a person (or “target,” as described in the application) comes into contact with a potentially infected person, and based on the duration, location, and time, the likelihood of infection transmission is scored.<sup>9</sup> Healthcare is thus substituted for unwarranted surveillance that ultimately benefits the mobile application market.

The exploitation of unknowing people to study sickness for commercial ends has a long history, in which the horrific case of the Tuskegee Syphilis Experiment cannot be overlooked.<sup>10</sup> Beginning in 1932, researchers recruited hundreds of Black men in Alabama to take part in a study by promising free healthcare. Roughly two thirds of the participants had syphilis but were not aware of their diagnosis. Instead of receiving treatment for the disease, the unwitting men were secretly monitored until they died and their bodies could be examined for research.

If this seems like a depraved version of the urban sociology practices that emerged in the early twentieth century, it may be because the aforementioned Robert E. Park, of the Chicago School, had previously worked at the Tuskegee Institute and was known to refer to the city of Tuskegee as a “rural laboratory.”<sup>11</sup> It goes without saying, however, that any sort of scientific or clinical value pertaining to such a “laboratory” should be reframed as a violently exploitative biotechnological experiment.<sup>12</sup>

When details of the Tuskegee experiment became public in 1972, the exposure of the medical establishment’s deep deception resulted in long-standing mistrust of mainstream medicine by the African American community. This mistrust was so significant that it undermined public-health education efforts to limit the spread of HIV decades later.<sup>13</sup> Paradoxically, the suspicion surrounding “in-the-wild” research leads to the inflation of an infosphere that thrives on disinformation.

14 This point is based on James Bridle’s formulation of network excess generating a feedback loop that results in failure to comprehend a complex world. See James Bridle, “Conspiracy,” in *New Dark Age: Technology and the End of the Future* (London: Verso, 2019), 187–214.

15 Anna Irrera, “CoronaCoin: Crypto Developers Seize on Coronavirus for New, Morbid Token,” *Reuters*, February 28, 2020.

16 Department of Global Communications, “UN Tackles ‘Infodemic’ of Misinformation and Cybercrime in COVID-19 Crisis,” United Nations: COVID-19 Response, March 31, 2020.

17 Adrienne Matei, “Shock! Horror! Do You Know How Much Time You Spend on Your Phone?,” *The Guardian*, August 21, 2019.

18 Brian X. Chen, “You’re Doomscrolling Again. Here’s How to Snap Out of It,” *The New York Times*, July 15, 2020.

19 Bridle, *New Dark Age* (see n. 14), 188.

20 Bridle, 205.

21 Mike McIntire and Kevin Roose, “What Happens When QAnon Seeps from the Web to the Offline World,” *The New York Times*, February 9, 2020.

## INFODEMICS

Beyond the realm of unethical medical research, this paradox helps to understand a broader, more pervasive vicious cycle: seeking more information for answers to try to understand a crisis causes more information to be produced—the overabundance of which includes misinformation, conspiracy, and hate speech—ultimately causing chaos, confusion, and a demand for even more information.<sup>14</sup>

The daunting task of dealing with the complexity of interrelated crises has seen people revert to creating their own alternative realities—usually reductive, gamified versions of the world built using the aesthetics of metrics, statistics, analysis, and projections in order to offer solutions and, in some cases, to make a profit.

Take for example, the cryptocurrency CoronaCoin, which purports to “raise awareness” by tracking the spread of the COVID-19 outbreak. CoronaCoins will decrease in supply when people die from the virus, making the remaining currency more valuable. Essentially a bet on the probability that infections are increasing, CoronaCoin is a nefarious investment opportunity masquerading as an altruistic, analytical solution to the pandemic.<sup>15</sup>

Examples like CoronaCoin may explain why contemporary global crises go hand in hand with information excess. Tedros Adhanom Ghebreyesus, director-general of the World Health Organization, noted as much in February 2020 when he declared that “we’re not just fighting an epidemic; we’re fighting an infodemic,” and that fake news “spreads faster and more easily than this virus.”<sup>16</sup>

## COMPULSION LOOPS

An infodemic starts at the interfaces of screen-based media applications. These interfaces are designed by prioritizing addictive mechanics generated by the basic unit of social media: the notification. Whether it be a vibration or message slinking into view, the notification always promises information. The smartphone, using its alert techniques on a variable reward schedule, has the average person picking it up fifty-eight times a day for about a total of three to four hours.<sup>17</sup>

The addictive mechanics of information are built upon compulsion loops, the foundation of video-game design. These loops are a series of actions that, when repeated, not only produce a neurochemical reward but also generate more information circulating in the world. As doomscrolling the news establishes itself as a daily routine, every new headline will be a cue to generate more headlines.<sup>18</sup> Interface design employs the most basic of economic models in which a rising level of news also includes an increase in conspiracy—easy-to-understand narratives that attempt a totalized and distorted vision of the world.

In writing about contemporary forms of conspiracy, James Bridle, in *New Dark Age*, points out that the compulsion loops of information production reveal “more and more complexity that must be accounted for by ever more byzantine theories of the world.”<sup>19</sup> As a result, conspiracies, according to Bridle, have to account for this increasing complexity by becoming “more bizarre, intricate and violent to accommodate it.”<sup>20</sup>

That violence reveals itself when followers of the burgeoning QAnon conspiracy theory go to extreme lengths to gain access to information. Such was the case in 2018 when a man armed with an AR-15 style rifle, in a standoff with police at the Nevada–Arizona border, demanded the Justice Department inspector general’s report on the investigation into Hillary Clinton’s use of a private email server.<sup>21</sup>

QAnon takes advantage of a generative capacity to latch onto news events in real time. Its success can be attributed just as much to the failure of news to alleviate the anxiety of people trying to identify

22 Leonard Schild et al., “Go eat a bat, Chang!”: An Early Look on the Emergence of Sinophobic Behavior on Web Communities in the Face of COVID-19” (2020).

23 Savvas Zannettou et al., “Weaponized Information Outbreak: A Case Study on COVID-19, Bioweapon Myths, and the Asian Conspiracy Meme,” Network Contagion Research Institute (2020).

24 Daisy Schofield, “Black Lives Matter Meets Animal Crossing: How Protesters Take Their Activism into Video Games,” *The Guardian*, August 7, 2020.

25 Micah Lee and Yael Grauer, “Zoom Meetings Aren’t End-to-End Encrypted, Despite Misleading Marketing,” *The Intercept*, March 31, 2020.

causes and solutions for crises, paving the way for racism and scapegoating to become a mainstream resource.

**MISINFORMATION IS MAINSTREAM**

The coordinated timing of misinformation, coupled with xenophobic speech, is crucial. Its spread relies on synchronizing with real-world events. Anti-Chinese slurs on 4chan and Twitter ramped up when the WHO declared a public-health emergency, and when Trump began referring to COVID-19 as the “Chinese virus.”<sup>22</sup>

This coordination is yielding more intense results. The Network Contagion Research Institute, a New Jersey-based not-for-profit that tracks hate speech across social media, published a report in April 2020 detailing the increasing “vitriol and magnitude of ethnic hate” as the pandemic spreads. When hate speech, identified in the report as “weaponized information,” increases on less moderated platforms like 4chan, it also begins to surface on mainstream platforms, where the growing presence of conspiracies offered a calculated solution to the pandemic. Crawling out from the remote corners of the Internet onto Instagram feeds, and other social media, this “weaponized information” calls for mass violence. A now-deleted post from “antiasiansclubnyc,” for example, read, “Tomorrow, my guys and I will take the fucking guns and shoot at every Asian we meet in Chinatown, that’s the only way we can destroy the epidemic of coronavirus in NYC!”<sup>23</sup>

**INFORMATION MANAGEMENT**

Misinformation becoming mainstream is certainly due to people spending more time online. But these circumstances have also given rise to virtual demonstrations, particularly in video games. A BLM rally in *The Sims* was recently attended by more than two hundred people, and *Animal Crossing* suddenly became the site of frequent pro-Hong Kong democracy demonstrations.<sup>24</sup> Historically, however, new channels of information flow, once unlocked and solidified, also grant repressive governments and law enforcement new methods of monitoring and control.



A picture from the Black Lives Matter Sims rally tweeted by Ebonix in gratitude to those who took part

As the video conferencing application Zoom rose in popularity at the beginning of the pandemic, it came under scrutiny for misleading its users by misrepresenting its claims of end-to-end encryption.<sup>25</sup>

26 Nico Grant, “Zoom Transforms Hype into Huge Jump in Sales, Customers,” *Bloomberg*, June 2, 2020.

27 Sam Biddle, “Police Surveilled George Floyd Protests with Help from Twitter-Affiliated Startup Dataminr,” *The Intercept*, July 9, 2020.

28 Accessed August 20, 2020, <https://twitter.com/DallasPD/status/1266969685532332032>.



A screenshot of Hong Kong protest on Animal Crossing. New Horizon tweeted by Joshua Wong

A few months after these reports, Zoom was accused of censoring users. In June 2020, the company shut down accounts belonging to activists and protest leaders in Hong Kong and in the United States, some of whom were hosting public talks and online events commemorating the Tiananmen Square massacre. Around the same time, Zoom doubled down by only offering end-to-end encryption to paying customers. Eric Yuan, the company’s CEO, told investors: “Free users—for sure we don’t want to give (them) that, because we also want to work together with the FBI, with local law enforcement, in case some people use Zoom for a bad purpose.”<sup>26</sup>

Long gone are the days of hole-and-corner security officers huddled around a table steaming open envelopes. Technology companies are now openly working with governments to offer widespread, instantaneous monitoring that uses significantly fewer resources. And as governments continue to bungle their responses to the pandemic, technology companies have stepped in to compensate for their failures. As a consequence, social movements will need to confront accelerating methods of surveillance in which information management becomes subsumed under an existing, yet growing pattern of “activist tracking.”

At the height of the BLM demonstrations, Dataminr, a US artificial intelligence firm that boasts real-time detection of “high-impact events and emerging risks,” worked closely with Twitter and police across the country to closely monitor the protests. The startup, with the ability to scan every public tweet, collected social media content to present police with instant reports offering locations, activities, and developments of protests as they were happening.<sup>27</sup>

Although widely circulated information, like phone footage of police brutality, has helped mobilize protests, advanced surveillance tactics are using the same technologies to quell social movements and, at times, anticipate their formation with predictive policing strategies that depend on social media content.

**STAN-TACTICS**

The Dallas Police Department, seemingly lonely on May 31, 2020, tweeted at 1:48 a.m. asking people to send vids—specifically documentation of “illegal activity from the protests” that they wanted uploaded to their new app iWatch Dallas.<sup>28</sup>

K-pop fans, or “stans,” swiftly took to the pranking opportunity by flooding the request with fancams of K-pop performances. With the reporting system overloaded and jammed, the police department was forced to take down the application.

29 Kaitlyn Tiffany, "Why K-pop Fans Are No Longer Posting about K-pop," *The Atlantic*, June 6, 2020.

30 Ali Watkins, "'Kettling' of Peaceful Protesters Shows Aggressive Shift by N.Y. Police," *The New York Times*, June 5, 2020.

The shutdown of iWatch Dallas was soon followed by the stans' manipulation of the Trump Tulsa rally ticketing system through similar techniques. While this highly mobilized strategy demonstrates the power of stan-tactics, other information-jamming efforts have been less effective. In another protest, a deluge of K-pop content mocking "#WhiteLivesMatter," helped push the hashtag into Twitter's "Trending Topics" sidebar, which read: "Trending in K-pop: White Lives Matter."<sup>29</sup>



Jung Kook, a vocalist in the K-pop band BTS, and Gimli, from *The Lord of the Rings*, declaring a common enemy

What started out as a slapdash strategy to use the hashtag ended up aligning K-pop with what it was protesting against. This goes to show that information technologies are so automated and controlled that even when pushed, they can reset themselves by circulating confusing and contradictory narratives.

**EVERYBODY DANCE NOW**

The case of the squandered "#WhiteLivesMatter" prank demonstrates that automated information channels create what Shoshana Zuboff has termed the "economies of action"—iterative systems designed to intervene in real time and modify behavior toward guaranteed commercial outcomes.

In her book, *The Age of Surveillance Capitalism*, Zuboff outlines three approaches to the economies of action that modify behavior: "tuning," "herding," and "conditioning." While tuning and conditioning have direct roots in well-known behavioral science approaches, herding is more unique to context-aware data. With its focus on controlling an environment, this particular approach "enables remote orchestration of the human situation, foreclosing action alternatives and thus moving behavior along a path of heightened probability that approximates certainty."

With this in mind, herding starts to resemble the police tactic of kettling, whereby protesters are surrounded and blocked from leaving an area.<sup>30</sup> Both herding and kettling are meticulously designed to predict behavior by engineering the environment and eliminating the possibility of self-determination. And, like kettling, herding modifies real-time actions in the world through ubiquitous intervention. Information circulation starts to mirror crowd control, as both rely on the operations of automated behavior. In an interview with Zuboff, a software developer taking the role of a pied piper, explained that in orchestrating this

31 Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* (New York: Public Affairs, 2019), 294.

32 Emma S. Buchheim, "The Pied Piper of Hamelin," *The Folk-Lore Journal* 2, no. 1 (1884): 206-9.

33 Justus Friedrich Carl Hecker, *The Epidemics of the Middle Ages*, trans. B.G. Babington, 3rd ed. (London: Trübner & Co., 1859), 81.

behavior, they are, so to speak, "learning how to write the music, and then [they] let the music make them dance."<sup>31</sup>

**DANCING FEVER**

As legend has it, the Pied Piper arrived in the rat-infested town of Hamelin, in medieval Germany, and offered to exterminate the pests by luring them with music into a nearby river to drown. Yet after completing the job, the town refused to pay for his services. The piper then sought revenge by playing another tune, one that hypnotized the children of the town to follow him into the mountains, never to be seen again.

In 1884, Emma S. Buchheim, in an issue of *Folk-Lore Journal*, suggests that the disappearance had nothing to do with a hypnotizing pipe player. Instead, the children were struck by dancing mania, "a strange psychological epidemic" that spread across Europe, primarily between the fourteenth and seventeenth centuries.<sup>32</sup>

Dancing mania and its variants—"dancing plague," choreomania, St. John's or sometimes St. Vitus's Dance—all refer to the same phenomena in which people would dance hysterically in large groups, sometimes for weeks at a time, and often to the point of death.

The mass psychogenic illness was an epidemic, spreading in crowds that numbered in the hundreds, and sometimes thousands. Those afflicted with the disease would dance to the point of exhaustion and, after falling to the ground, "complained of extreme oppression, and groaned as if in the agonies of death."<sup>33</sup> If people managed to survive, they would pass out, only to wake up and start dancing all over again.

At some point, it was believed that people under the spell would stop dancing if they were to hear music. Yet not unlike the vicious cycle of information demand—in which seeking information produces more information—the music remedy backfired: once musicians starting playing, more were encouraged to join in the dancing.

In the exhibition *Hito Steyerl. I Will Survive* at K21, the social simulation *Dancing Mania* rearticulates the phenomena of dancing mania by visualizing a social choreography; one in which the movements are amplified by the production and circulation of information—and the increasing demand for it—within the context of the pandemic and continuing unrest.

The parameters of *Dancing Mania* are adjusted daily during the course of the exhibition by the NGO Forum Democratic Culture and Contemporary Art. The adjustments account for real-time changes in the local prevalence of irrational and authoritarian tendencies as expressed by pandemic deniers, right-wing law-enforcement networks, and conspiracy- and horseshoe-theory proponents.

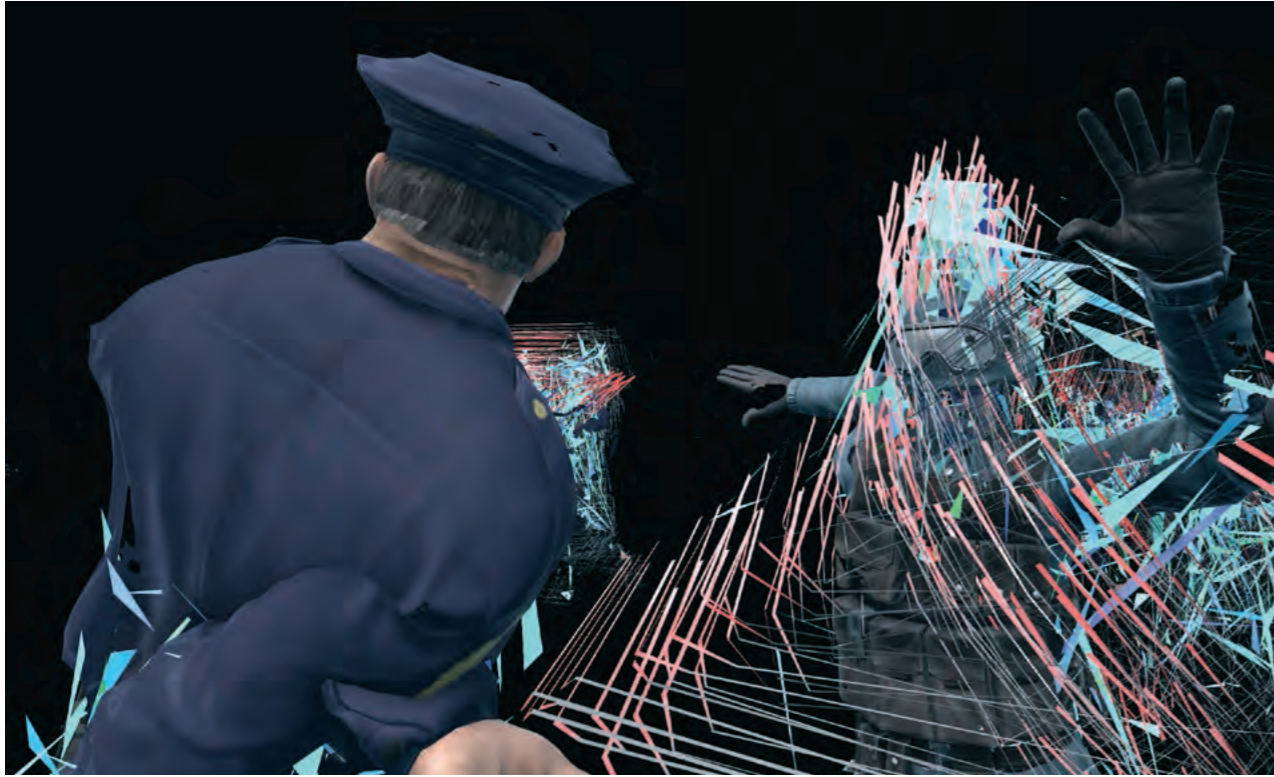
The simulation's parameters track tendencies that underlie local social responses to crisis. These include:

- Death Threats Sent from German Police Servers (per Day)
- Identitarian Jealousy Factor (per Cultural Appropriation)
- Manic Denial Spread (per Sentiment)
- Kanye Complex (New Infections per Day)
- Cancel Culture Efficiency ("0")
- Diverted Commando Ammo (in tons)
- Support for Horseshoe Theory (per Mounted Police Squad)
- Days Left to Day X (per Day "0")
- Blame Soros Constant

The simulation essentially cracks open the black box of digital herding and kettling to reveal the technological parameters used to regulate, control, and disrupt society.

*You don't have a job. You only have two options. Would you prefer to die by: Disease? Lack of Income? Starvation? Police? Dancing? The only possible multiple-choice option is YES.*



Material from *Dancing Mania*, 2020

### REBELLION

*Dancing Mania* will be supplemented by a standalone application launched at Centre Pompidou titled *Rebellion*. Returning to Joshua M. Epstein's "rebellion" model, which is, by design, a never-ending loop of oppression and protest, the parameters of the new application—based on historical contingencies that reject conspiracies and their alternative realities—generate a rebellion to succeed. Rather than a tool to predict the future, this social simulation is thus reformulated as an instrument for analyzing (and potentially recalibrating) the present with new parameters:

*Would you prefer to model society based on:  
 The Survival of the Fittest or Social Solidarity?  
 Public Services or Private Interests?  
 The Economy or Human Well-Being?  
 The answers could even include NO.*

Vorläufige Liste / Preliminary list

Ein-Kanal-Video / Single-channel video, HD, 18 min.

Blockbuster Cop: Mark Waschke Hêja / Nefertiti: Hêja Netirk

COVID-19 as COVID-19

Gedreht in / Shot on location at .COM BAR  
Outtakes: *Broken Windows, Guards, Factory of the Sun, This is the Future*  
Auszüge aus / Excerpts from: Ernst Lubitsch, *Die Austernprinzessin / The Oyster Princess*, 1919

Voice-over: Samantha Livingston

Musik / Music: Kassem Mosse Paid Reach RZ, Viola Klein, "We (Part Two)" mit / featuring Whodat, Sabar: Abdou Aziz, Abdoukhadre, Adrame Diop (St. Louis); Bethany Barrett, "Glacial Catacomb," Variation auf / on "Rabbia e Tarantella" von / by Ennio Morricone, gespielt von / performed by Bethany Barrett, Jules LaPlace, Liam Morrison; Xhale303 trailer-1, Michael-DB synthont-herum 01, Gregor Quendel Cinematic Orchestra / Throat chanting, Lharman94 Arpeggiato, Graham Makes Epic Orchestral Cité, Gregor Quendel Cinematic Chanting, Weldon Smith shepardfilter-drone, @FXProSound

dangerous cinematic, hoerspielwerkstatt hef – maxibeat1-130, Goran Andric Thrill Announcement, Michael-DB cinematic music, Tony Rolando (make noise music), todbarton-shakuhachi, Matt c90 Epic Tribal Drums Cmeeson didg-3-sampleJ, uskddink Seagulls / Thatjeffcarter razor-bladerunning-2, Florian Reichelt www.instagram.com/florianreichelt

Installationsdesign / Installation design: Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi, Max Schmoetzer 3D-Design und / and Bouncing Bubble

Politics: Max Schmoetzer

Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz  
Bewegtbildhelden / Heroes of the moving image: Lukas Loss – 360 Photography Zugang Kollektiv – additional footage Berlin 29082020, Can Kurucu, Tama Ruß, Ada Kopaz, Bruno Siegrist

Simulationen / Simulations: *Dancing Mania* (K21) *Rebellion* (Centre Pompidou)

Produzent / Producer: Ayham Ghraawi

Programmierung Verhalten und Effekte / Behavior and effects programming: Robert Gerdisch

Computergrafik, Echtzeit-Visualisierung und 3D-Modelle / CG & real-time visualizations and 3D modeling: Lucas Gutierrez

Zusätzliche Programmierung / Additional programming: Baransel Tekin

Neurale Schlangenbeschwörung / Neural snake charming: Jules LaPlace

Im Auftrag von / Commissioned by: Doris Krystof, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Florian Ebner und / and Marcella Lista, Centre Pompidou Paris

Dank an / Thanks to: Tomás Saraceno, der mir freundlicherweise erlaubt hat, seine wunderbare Installation *in orbit* zu zeigen / for graciously allowing me to show his amazing installation *in orbit* und / and to Rafael Matsunaga für die hervorragenden Genetic Walkers auf www.rednught.com / for the brilliant Genetic Walkers at www.rednught.com, Alice Conconi, Leah Turner, Emiliano Pistacchi, Andrew Kreps, Esther Schipper, Keijiro für den wunderbaren proceduralen Tanz / for amazing procedural dance, Skinner FX, Miloš Trakilović, Giorgi Gago Gagoshidze, Tom Holert, und / and DCCA / Amadeu Antonio Stiftung

Basierend auf einem Spionageroman von / Based on a spy novel by Kenny Schachter

*Happy Hypoxia: Hito Steyerl*

# DANCE DANCE REBELLION

AYHAM GHRAOWI

<sup>1</sup> Sheryl Gay Stolberg, „Pandemic within a Pandemic“: Coronavirus and Police Brutality Roil Black Communities“, in: *The New York Times*, 7. Juni 2020

Die Pandemie, die wir zur Zeit erleben, bringt eine Folge schmerzhafter Ereignisse mit sich, die sehr deutlich zeigen, wie eine globale Gesundheitskrise ethnische Ungleichheit und Armut verschärft. Eine ohnehin notorische Polizeigewalt eskaliert zunehmend, gleichzeitig brechen öffentliche Dienstleistungen und Hilfen weg, wodurch etliche Menschen sich mit ihrem Wunsch zu überleben allein in einem unabwendbaren, unauflösbaren Dilemma wiederfinden.

Rajik Hayes, ein Aktivist aus Baltimore, hat dieses Dilemma gegenüber der *New York Times* geschildert: „Die Frage ist eigentlich ganz einfach: Lasse ich zu, dass mich eine Krankheit tötet, oder lasse ich zu, dass mich das System – die Polizei – tötet?“ Und weiter: „Wenn ich keinen Job habe und wählen muss, wer mich kaltmacht, wie entscheide ich mich dann?“<sup>1</sup>

Wer sich in solchen Zwangslagen zurechtfinden, solche Entscheidungen treffen muss, der durchforstet unentwegt Informationen. Die Bilder, Botschaften, Klänge und Signale – elektrisch, mechanisch und biologisch –, die Menschen mit einer Umgebung verbinden, sind eine unverzichtbare Ressource, wenn man versucht, eine brauchbare Antwort auf solche Fragen zu finden:

*Würdest du lieber einer Pandemie zum Opfer fallen oder ohne Einkommen dastehen?*

*Würdest du lieber während einer Demonstration von der Polizei verletzt werden oder auf dem Nachhauseweg?*

In Echtzeit werden Informationen gesammelt, die auf das Verhalten einwirken, bis in den Wahn. *Dancing Mania*, die Social-Simulation-App von Hito Steyerl erkundet das Maß sozialer Unruhe, indem sie die Massenhysterie modelliert, die durch das Verlangen nach Informationen verbreitet wird – Informationen, wie sie von Nachrichtenkanälen, sozialen Medien, 4chan-Foren, Online-Multiplayer-Games und anderen Plattformen produziert werden. Dieses Verlangen nach Informationen, das sich in ständig wiederholten Körperbewegungen äußert – sei's im synchronen „Doom Scrolling“, der Besessenheit von schlechten Nachrichten, die die News-App ausspuckt, sei's im rhythmischen Tastendruck beim Videospiel oder in einem Anfall von Tanzwut –, wird verstärkt durch zwanghafte Wiederholungen, die in sozialen, politischen und gesundheitlichen Krisen zum steten Anhäufen von Informationen führen.

## WAS IST EINE SOZIALE SIMULATION?

Soziale Simulationen, gemeinhin als agentenbasierte Modellierungen bezeichnet, werden von der Verhaltensforschung angewendet und können ganz unterschiedliche Formen annehmen. Manchmal sind diese Modelle plumpe animierte Schaubilder – grelle, farbige Punkte, die flirren wie ein verrauschtes Fernsehbild. Andere Modelle ähneln Computerspielen mit kleinen Avataren oder „Agenten“, die sich durch enge Türen drängen, wenn Fluchtweg-Szenarien für mögliche Notfälle durchgespielt werden. Aber egal, welche Form die Agenten annehmen, ihre Bewegungen hängen von Steuerelementen ab, die ihr Verhalten verändern: Schieber, die als „quantified social interactions“ (quantifizierte soziale Interaktionen) bezeichnet werden und dazu dienen, mögliche Szenarien zu berechnen. Diese Modelle, die auf spieltheoretischen Überlegungen beruhen, können Energieverbrauch, Jagdmuster, ökologische Folgen, Infektionsraten, ethnische Trennung oder etwa jüngst die COVID-19-Übertragungen in Supermärkten berechnen.

## SOZIALE CHOREOGRAFIE

*Dancing Mania* knüpft an das „Civil Violence“-Modell von Joshua M. Epstein an, der Professor für Epidemiologie am New York University College ist. Epsteins Modell berechnet die Auswirkungen und die Dauer eines Aufstands mithilfe von Parametern wie: Rechtmäßigkeit der Regierung, Missstände, Abschreckungspotenzial.<sup>2</sup>

## HITO STEYERL, DANCING MANIA

Die Berechnungen, die Steyerls Modell zugrunde liegen, beruhen allerdings nicht auf Epsteins Parametern, stattdessen wird Rebellion als eine soziale Choreografie visualisiert, in der Aufständische, Polizisten und Zivilisten agieren. Die soziale Simulation stellt auch die Institutionen der Strafverfolgungsbehörden und Gefängnisse dar, womit sie wie ein Spiegel realer, uneingestandener oder impliziter Werte wirkt, die in der Gesellschaft bestehen, was zugleich der Vorstellung zuwiderläuft, wir würden längst in einer Simulation leben, die von außen, von finsternen Mächten gesteuert wird. Von *The Matrix* bis hin zu Elon Musks exzentrischen Eiferungen, unser Leben spiele sich wahrscheinlich innerhalb eines außerirdischen Computers ab, klammern wir uns in unserer Angst, unsere Fähigkeit zu handeln sei eine Illusion und unsere Wirklichkeit einer höheren Kontrolle unterworfen, an Theorien darüber, dass unser Leben auf unerklärliche Weise dem Schlechteren zuneige, weil die für uns Zuständigen – wer auch immer das sein mag – es nicht hinbekommen, die Simulation, in der wir uns befinden, fehlerfrei laufen zu lassen.

Einerseits sind solche Theorien letztlich nichts anderes als Verschwörungsmymen und tragen dazu bei, alternative Wirklichkeiten zu bestärken. Andererseits und pragmatischer gesehen sind Simulationen längst aus den Computern ausgezogen und spielen sich jetzt im wirklichen Leben ab, IRL. Die fehleranfällige Simulation, die uns quält, ist nicht jene der manichäischen Welt eines Baudrillard, sie ist ein unentbehrliches, produktives Herrschaftsinstrument.

## IN-THE-WILD-TESTING

Simulationen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in der Meteorologie als zuverlässiges Instrument etabliert, wurden und werden aber von immer mehr Disziplinen in der experimentellen Forschung eingesetzt. Heute findet Forschung weniger isoliert statt – Tests werden jetzt „in-the-wild“ durchgeführt, Usability-Tests finden unter Alltagsbedingungen statt und ermöglichen es, digitale Produkte durch Updates ständig weiterzuentwickeln. Der Strom von Informationen, die in Echtzeit in den weitgespannten digitalen Netzwerken zirkulieren, hat die Gesellschaft in ein Gesellschaftslabor verwandelt.

Die Soziologin Noortje Marres und der Soziologe David Stark haben darauf hingewiesen, dass in einem solchen Labor „die Struktur der Gesellschaft selbst einem Test unterzogen“ werde.<sup>3</sup> Sie zeichnen die Tradition von Tests in Real-Life-Situationen nach, wobei sie auf Vorstellungen verweisen, die die Chicagoer Schule der Soziologie, vor allem einer ihrer Begründer, Robert E. Park, in den 1920er Jahren entwickelt und vertreten hat. Dabei diente die Stadt Chicago als Teststätte für seine Forschungen zum Verhältnis der dort lebenden Ethnien und zur von ihm sogenannten „Humanökologie“.

Seit jener Hochzeit der Stadtsoziologie sind die Grenzen zwischen „Testumgebung“ und „Realität“ durch digitale Anwendungen beinahe zum Verschwinden gebracht worden. So zeigt die heutige Politikberatung mit ihren Datenanalysen, dass die Bedeutung von Simulationen in der Politik weit darüber hinausgeht, Ereignisse auf ihre möglichen Folgen zu untersuchen, um vorbereitet zu sein auf überraschende Ereignisse mit weitreichenden geopolitischen Auswirkungen.

<sup>2</sup> Vgl. Joshua M. Epstein, „Modeling Civil Violence: An Agent-Based Computational Approach“, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, 14. Mai 2002.

<sup>3</sup> Noortje Marres und David Stark, „Put to the Test: For a New Sociology of Testing“, in: *The British Journal of Sociology*, 71, 3. Juni 2020, S. 423-443, hier: S. 423.



Material aus *Dancing Mania*, 2020

<sup>4</sup> Carole Cadwalladr und Emma Graham-Harrison, „Revealed: 50 Million Facebook Profiles Harvested for Cambridge Analytica in Major Data Breach“, in: *The Guardian*, 17. März 2018.

<sup>5</sup> Jane Mayer, „New Evidence Emerges of Steve Bannon and Cambridge Analytica's Role in Brexit“, in: *The New Yorker*, 18. November 2018.

<sup>6</sup> Jobie Budd u.a., „Digital Technologies in the Public-Health Response to COVID-19“, in: *Nature Medicine* 26, 2020, S. 1183-1192.

<sup>7</sup> John Scott Lewinski, „Synthesio Brings COVID-19 Social Media Monitoring into Graphic Focus“, in: *Forbes*, 21. April 2020.

<sup>8</sup> Craig Timberg und Jay Greene, „WhatsApp Accuses Israeli Firm of Helping Governments Hack Phones of Journalists, Human Rights Workers“, in: *The Washington Post*, 30. Oktober 2019.

<sup>9</sup> Kareem Fahim, Min Joo Kim und Steve Hendrix, „Cellphone monitoring is spreading with the coronavirus. So is an uneasy tolerance of surveillance“, in: *The Washington Post*, 2. Mai 2020.

Im Jahr 2014 wurde die Facebook-App *thisisyourdigitallife*, die als psychologischer Test zu „Persönlichkeitstypen“ getarnt war, von Cambridge Analytica eingesetzt, um auf der Grundlage von Nutzerprofilen Modelle zu generieren, wobei es darum ging, aus ihrem persönlichen Verhalten und ihren Vorlieben spezifische Rückschlüsse auf politische Haltungen zu ziehen.<sup>4</sup> Diese Modelle, die genutzt wurden, um potenzielle Wähler über die soziale Medienplattform direkt anzusprechen, dürften weitreichende politische Folgen gehabt haben, etwa auf die Entscheidung Großbritanniens, die Europäische Union zu verlassen, und auf den Verlauf der US-Wahlen im Jahr 2016, aus denen Donald Trump als Sieger hervorgegangen ist.<sup>5</sup>

Epidemiologische Modelle, wie sie im Rahmen der COVID-19-Pandemie zum Einsatz kommen, beruhen auf ähnlichen Verfahren zur Überwachung sozialer Medien.<sup>6</sup> Da es in etlichen Ländern zunächst an Kapazitäten mangelte, medizinische Tests in ausreichendem Maße durchzuführen, hatten viele Menschen, vor allem jene, die im Gesundheitssektor und anderen „essenziellen“ Bereichen arbeiten, das Gefühl, als menschliche Testgeräte benutzt zu werden. Statt Tests im Labor durchzuführen, mussten die Behörden beobachten, wie die Menschen erkrankten, um Infektions-Cluster genau zu lokalisieren. Die Gesundheitsämter gingen dazu über, „sick posts“, die die Erkrankung von Nutzern anzeigten, mithilfe von Social-Listening-Programmen wie Synthesio zu erfassen, einer Spezialsoftware, die dazu dient, soziale Medien zu analysieren, um dazu beizutragen, „Konsumentenscheidungen rational zu erklären“.<sup>7</sup>

Neben Synthesio kam bei der Nachverfolgung der Infektion auch Fleming zum Einsatz, eine App für Mobilgeräte, die von NSO entwickelt wurde, einer israelischen Firma, der vorgeworfen wurde, dass sie Spyware herstelle, mit deren Hilfe autoritäre Regime Menschenrechtsaktivisten überwachen, unter anderem den Journalisten Jamal Khashoggi, der 2018 ermordet wurde.<sup>8</sup> Die Software, die zur Zeit von mehr als zwei Dutzend Regierungen getestet wird, registriert, wenn eine Person (ein „Ziel“, wie es bei dem Programm heißt) Kontakt mit einer potenziell infizierten Person hat, und berechnet auf der Grundlage von Dauer, Ort und Uhrzeit, wie wahrscheinlich es ist, dass eine Infektion übertragen wurde.<sup>9</sup> An die Stelle von Gesundheitsvorsorge und

<sup>10</sup> Deneen L. Brown, „You’ve got bad blood’: The Horror of the Tuskegee Syphilis Experiment“, in: *The Washington Post*, 16. Mai 2017.

<sup>11</sup> Vgl. die Einleitung von Park zu Charles Spurgeon Johnsons *Shadow of the Plantation*, Chicago: University of Chicago Press, 1934.

<sup>12</sup> Benjamin Roy, „The Tuskegee Syphilis Experiment: Biotechnology and the Administrative State“, in: *Journal of the National Medical Association*, 87, 1, Januar 1995, S. 56–67.

<sup>13</sup> Vgl. Marcella Alsan und Marianne Wanamaker, „Tuskegee and the Health of Black Men“, in: *The Quarterly Journal of Economics*, 133, 1, Februar 2018, S. 407–455; Gina B. Gaston und Binta Alleyne-Green, „The Impact of African Americans’ Beliefs about HIV Medical Care on Treatment Adherence: A Systematic Review and Recommendations for Interventions“, in: *AIDS and Behavior*, 17, 1, Januar 2013, S. 31–40.

<sup>14</sup> Dieses Argument beruht auf James Bridles Überlegung, dass eine Überlastung des Netzwerks eine Feedbackschleife generiert, die es unmöglich macht, eine komplexe Welt zu erfassen. Vgl. James Bridle, „Conspiracy“, in: ders., *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, London: Verso, 2019, S. 187–214.

<sup>15</sup> Anna Irrera, „CoronaCoin: Crypto Developers Seize on Coronavirus for New, Morbid Token“, in: *Reuters*, 28. Februar 2020.

Behandlungen tritt eine inoffizielle Überwachung, die letztlich dem Markt für mobile Apps nutzt.

Dass Menschen ohne ihr Wissen als Testobjekte erhalten müssen für eine kommerziell motivierte Untersuchung von Krankheiten, hat eine lange Geschichte, in der das Tuskegee-Syphilis-Experiment ein einschneidendes Ereignis war.<sup>10</sup> Im Rahmen dieser 1932 gestarteten Studie überzeugten die Forscher Hunderte schwarzer Männer in Alabama, an dem Versuch teilzunehmen, indem sie ihnen eine kostenlose Behandlung zusicherten. Etwa zwei Drittel der Teilnehmer hatten Syphilis, ohne diese Diagnose zu erfahren. Die ahnungslosen Männer erhielten keine Medikamente, sondern wurden beobachtet, bis sie starben und ihre Leichen zu Forschungszwecken untersucht werden konnten.

Wenn das klingt wie eine boshafte Variante jener Praktiken, die die Stadtsoziologie im frühen 20. Jahrhundert entwickelt hat, dann mag das daran liegen, dass der besagte Robert E. Park, bevor er die Chicagoer Schule mitbegründete, am Tuskegee Institute gearbeitet hatte und die Stadt Tuskegee als „ländliches Laboratorium“ bezeichnete.<sup>11</sup> Es versteht sich von selbst, dass jeglicher wissenschaftliche oder klinische Befund, der einem solchen „Laboratorium“ entstammt, korrekt zu bezeichnen wäre als Resultat eines gewaltsamen, ausbeuterischen biotechnologischen Experiments.<sup>12</sup>

Als 1972 Einzelheiten des Tuskegee-Experiments – und damit der Machenschaften des medizinischen Establishments – in die Öffentlichkeit gelangten, führte das unter Afroamerikanern zu einem langanhaltenden Misstrauen gegenüber der etablierten Medizin. Dieses Misstrauen war so ausgeprägt, dass es noch Jahrzehnte später die Bemühungen, die Verbreitung von HIV durch Aufklärungskampagnen einzudämmen, massiv erschwerte.<sup>13</sup> Paradoxerweise führen die Verdächtigungen, die sich um eine In-the-Wild-Forschung drehen, zu einer Inflation der Infosphäre, die durch Desinformation gedeiht.

**INFODEMIE**

Dieses Paradox beschränkt sich allerdings nicht auf das Feld ethisch abzulehnender medizinischer Forschung, sondern kann herangezogen werden, um einen sehr viel allgemeineren, alltäglicheren Teufelskreis zu verstehen: Je mehr wir in einer Krise nach Antworten suchen, nach Informationen, die uns helfen könnten, die Ursachen zu begreifen, desto mehr Informationen werden produziert – die größte Zahl davon Fehlinformationen, Verschwörungstheorien und Hassrede –, was schließlich zu Chaos, Verwirrung und noch mehr Informationsbedarf führt.<sup>14</sup>

Die entmutigende Aufgabe, mit der Komplexität einander bedingender Krisen umzugehen, führt dazu, dass sich Menschen in Alternativwirklichkeiten zurückziehen – üblicherweise reduzierte, gamifizierte Versionen der Welt, die sich ästhetisch auf Metriken, Statistiken, Analyse und Projektionen stützen, um Lösungen anzubieten und gelegentlich auch Profit zu machen.

Ein Beispiel wäre die Kryptowährung CoronaCoin, die vorgibt, „Bewusstsein zu schaffen“, indem sie die Ausbreitung von COVID-19 abbildet. Der Gesamt-Supply an CoronaCoins nimmt ab, wenn Menschen an dem Virus sterben, wodurch der Wert der verbleibenden Coins steigt. Im Kern ist CoronaCoin also eine Wette auf den Anstieg der Infektionszahlen, eine verwerfliche Investitionschance, die sich als altruistische, analytische Reaktion auf die Pandemie ausgibt.<sup>15</sup>

Beispiele wie CoronaCoin könnten einen Hinweis geben, wieso globale Krisen der Gegenwart mit einem Exzess an Informationen einhergehen. Tedros Adhanom Ghebreyesus, der Generaldirektor der Weltgesundheitsorganisation, hat das im Februar 2020 festgestellt, als er erklärte: „Wir bekämpfen nicht nur eine Pandemie, wir bekämpfen

<sup>16</sup> Department of Global Communications, „UN Tackles ‚Infodemic‘ of Misinformation and Cybercrime in COVID-19 Crisis“, United Nations: COVID-19 Response, 31. März 2020.

<sup>17</sup> Adrienne Matei, „Shock! Horror! Do You Know How Much Time You Spend on Your Phone?“, in: *The Guardian*, 21. August 2019.

<sup>18</sup> Brian X. Chen, „You’re Doomscrolling Again. Here’s How to Snap Out of It“, in: *The New York Times*, 15. Juli 2020.

<sup>19</sup> Bridle, *New Dark Age*, S. 188.

<sup>20</sup> Ebd., S. 205.

<sup>21</sup> Mike McIntire und Kevin Roose, „What Happens When QAnon Seeps from the Web to the Offline World“, in: *The New York Times*, 9. Februar 2020.

<sup>22</sup> Leonard Schild u.a., „Go eat a bat, Chang!’: An Early Look on the Emergence of Sinophobic Behavior on Web Communities in the Face of COVID-19“, arXiv:2004.04046 [cs.SI], 2020.

eine Infodemie.“ Fake News würden sich „schneller und leichter ausbreiten als dieses Virus“.<sup>16</sup>

**ZWANGSSCHLEIFEN**

Eine Infodemie beginnt mit den Interfaces von Anwendungen für Bildschirmmedien. Diese Benutzeroberflächen sind so gestaltet, dass sie vor allem süchtig machende Mechanismen bedienen, die auf die Grundeinheit sozialer Medien setzen: Benachrichtigungen. Egal ob sie sich durch Vibration ankündigt oder durch eine Nachricht, die sich ins Sichtfeld schiebt, die Benachrichtigung verheißt stets Informationen. Das Smartphone, das mithilfe von Alerts ein variables Belohnungssystem etabliert, schafft es, dass jede und jeder im Durchschnitt 85-mal am Tag nach ihm greift und es insgesamt drei bis vier Stunden pro Tag nutzt.<sup>17</sup>

Diese suchterzeugenden Informations-Mechanismen basieren auf Zwangsschleifen, dem Fundament des Computerspiel-Designs. Solche Schleifen bestehen aus einer Folge von Handlungen, deren Wiederholung nicht nur eine neurochemische Belohnung zur Folge hat, sondern auch die Menge an zirkulierenden Informationen erhöht. Da das Doom Scrolling auf Nachrichtenseiten zur alltäglichen Routine wird, gibt jede Schlagzeile Stichwörter für immer neue Schlagzeilen.<sup>18</sup> Interface Design setzt auf das einfachste aller ökonomischen Modelle, demzufolge eine Zunahme von Nachrichten auch zur Zunahme von Verschwörungstheorien führt – leichtverständlichen Erzählungen, die eine umfassende und verzerrte Sicht auf die Welt anbieten.

James Bridle, der in seinem Buch *New Dark Age* über zeitgenössische Formen von Verschwörungstheorien schreibt, weist darauf hin, dass die Zwangsschleifen der Informationsproduktion „immer mehr Komplexität sichtbar machen, der mit immer höherentwickelten Theorien Rechnung getragen werden muss“.<sup>19</sup> In der Konsequenz, so Bridle, heiße das, dass Verschwörungstheorien immer „bizarrer, komplizierter und gewaltsamer“ werden müssten, um diese wuchernde Komplexität einzuholen.<sup>20</sup>

Die Gewalt wird deutlich, wenn Anhänger der boomenden QAnon-Verschwörungstheorie extreme Mühen auf sich nehmen, um Zugang zu Informationen zu bekommen. So etwa in Nevada, wo ein mit einem AR-15-Gewehr bewaffneter Mann sich in eine Patt-Situation mit der Polizei manövrierte und verlangte, dass der Bericht des Generalinspektors im Justizministerium über die Untersuchungen zu Hilary Clintons Nutzung eines privaten E-Mail-Servers freigegeben werde.<sup>21</sup>

QAnon profitiert von der Möglichkeit, in Echtzeit auf Nachrichten zu reagieren. Gleichzeitig beruht der Erfolg der Gruppe darauf, dass es den großen Nachrichtenkanälen nicht gelingt, die Ängste der Menschen abzufedern, die in Krisen nach Ursachen und Lösungen suchen, womit für Rassismus und krude Schuldzuweisungen der Weg in den Mainstream gebahnt ist.

**FEHLINFORMATIONEN ALS MAINSTREAM**

Dabei ist das Timing entscheidend, mit dem Fehlinformationen verbreitet werden, verknüpft mit fremdenfeindlichen Aussagen. Die erfolgreiche Ausbreitung beruht auf dem Geschick, diese Falschinformationen mit tatsächlichen Geschehnissen zu synchronisieren. 4chan und Twitter erlebten eine Welle antichinesischer Beleidigungen und Verleumdungen, als die WHO einen Gesundheitsnotstand erklärte, und wieder, als Trump COVID-19 das „chinesische Virus“ nannte.<sup>22</sup>

So koordiniert, ist die Wirkung von Desinformation deutlich intensiver. Das Network Contagion Research Institute, eine Non-Profit-Organisation mit Sitz in New Jersey, die die Verbreitung von Hassrede in sozialen Netzwerken beobachtet, hat im April 2020 einen Bericht veröffentlicht, der die im Zuge der sich ausbreitenden Pandemie

23 Savvas Zannettou u.a., „Weaponized Information Outbreak: A Case Study on COVID-19, Bioweapon Myths, and the Asian Conspiracy Meme“, Network Contagion Research Institute (2020).

24 Daisy Schofield, „Black Lives Matter Meets Animal Crossing: How Protesters Take Their Activism into Video Games“, in: *The Guardian*, 7. August 2020.

25 Micah Lee und Yael Grauer, „Zoom Meetings Aren't End-to-End Encrypted, Despite Misleading Marketing“, in: *The Intercept*, 31. März 2020.

26 Nico Grant, „Zoom Transforms Hype into Huge Jump in Sales, Customers“, in: *Bloomberg*, 2. Juni 2020.

zunehmende „Schärfe und Breite von Rassenhass“ untersucht.<sup>23</sup> Wenn Hassrede, die in dem Bericht als „Informations-Waffe“ bezeichnet wird, auf kaum moderierten Plattformen wie 4chan floriert, dringt sie auch auf Mainstream-Plattformen, wo sich zunehmend Verschwörungstheorien zur Pandemie finden. Diese „Informations-Waffen“, die aus entlegenen Ecken des Internets in die Newsfeeds von Instagram und anderen sozialen Medien dringen, verlangen nach massiver Gewalt. So hieß es zum Beispiel in einem inzwischen gelöschten Post von „anti-asiansclubnyc“: „Morgen nehmen meine Jungs und ich unsere Scheißwaffen und schießen auf jeden Asiaten, den wir in Chinatown treffen, das ist die einzige Art, wie wir die Corona-Epidemie in NYC loswerden können!“

### INFORMATIONSMANAGEMENT

Dass Fehl- und Desinformationen in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind, liegt zweifellos daran, dass die Menschen mehr Zeit im Internet verbringen. Allerdings ist dadurch auch die Möglichkeit gegeben, virtuelle Demonstrationen zu veranstalten, vor allem in Computer- und Videospielen. Zu einer Black-Lives-Matter-Demo in *The Sims* kamen jüngst mehr als 200 Menschen zusammen, und *Animal Crossing* ist mit einem Mal zum Ort zahlreicher Demonstrationen für die Demokratie in Hongkong geworden.<sup>24</sup> Historisch muss man allerdings sagen, dass neue Kanäle, durch die Informationen strömen, sobald sie offen und etabliert sind, repressiven Regimen und Strafverfolgern neue Möglichkeiten bieten, Überwachung und Kontrolle auszuüben.



Hongkong-Proteste in *Animal Crossing: New Horizons*. Screenshot in einem Tweet von Joshua Wong

Als zu Beginn der Pandemie die Videokonferenz-Software Zoom an Popularität gewann, gab es bald Berichte darüber, dass die Nutzer durch die falsche Behauptung getäuscht wurden, die Kommunikation via Zoom sei durch Ende-zu-Ende-Verschlüsselung geschützt.<sup>25</sup> Einige Monate nach diesen Berichten traf Zoom der Vorwurf, Inhalte zu zensurieren. Im Juni 2020 sperrte die Firma Nutzerkonten, die Aktivisten in Hongkong und den Vereinigten Staaten gehörten, darunter solche, über die öffentliche Vorträge und Online-Events zum Gedenken an das Tian'anmen-Massaker veranstaltet wurden. Etwa zur selben Zeit setzte Zoom noch einen drauf, indem Ende-zu-Ende-Verschlüsselung ausschließlich für zahlende Kunden angeboten wurde. Eric Yuan, der CEO des Unternehmens, erklärte gegenüber Investoren: „Nutzern der Gratisversion – denen wollen wir das natürlich nicht anbieten, denn wir wollen auch mit dem FBI zusammenarbeiten, mit den Strafverfolgungsbehörden, für den Fall, dass es Leute gibt, die Zoom mit üblen Absichten nutzen.“<sup>26</sup>



Ein Bild von der Black Lives Matter Sins“-Demo, aus Dankbarkeit gegenüber den Teilnehmer:innen von Ebonix getweetet

27 Sam Biddle, „Police Surveilled George Floyd Protests with Help from Twitter-Affiliated Startup Dataminr“, in: *The Intercept*, 9. Juli 2020.

28 <https://twitter.com/DallasPD/status/126696968553232032> (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

Die Zeiten, da zwielichtige Geheimdienstler gemeinsam an einem Tisch kauerten und mit Wasserdampf Briefumschläge öffneten, sind lange vorbei. Heutzutage arbeiten Technologiefirmen offen mit den Regierungen zusammen, um ohne Verzögerung umfassende und hoch effiziente Überwachung anzubieten. Und während die Regierungen es vermessen, vernünftig auf die Pandemie zu reagieren, stehen die Technologiefirmen längst bereit, diese Fehler auszugleichen. Eine Folge dieser Entwicklungen ist, dass soziale Bewegungen sich immer schnelleren Überwachungsmethoden gegenübersehen, in denen das Informationsmanagement nur einen Aspekt eines bereits bestehenden, aber weiter wachsenden Musters der „Erfassung von Aktivisten“ darstellt.

Am Höhepunkt der BLM-Demonstrationen arbeitete Dataminr, eine KI-Firma, die damit prahlt, „Ereignisse mit großen Auswirkungen und neu aufkommende Risiken“ in Echtzeit ausfindig machen zu können, eng mit Twitter und Polizisten im ganzen Land zusammen, um die Proteste genau zu überwachen. Das Start-up, das jeden öffentlichen Tweet durchsuchen kann, hat Inhalte in sozialen Netzwerken gesammelt, um der Polizei sofort berichten zu können, wo Proteste stattfinden, was geschieht und wie sie sich entwickeln.<sup>27</sup>

Die Zirkulation von Informationen wie Handyvideos von Polizeigewalt hat zur erfolgreichen Mobilisierung für die Proteste beigetragen, doch dieselbe Technologie kommt in modernen Überwachungsverfahren zum Einsatz, um soziale Bewegungen zurückzudrängen oder gar ihrer Formierung mithilfe polizeilicher Strategien vorzubeugen, die anhand der Inhalte sozialer Netzwerke Voraussagen treffen.

### STAN-TAKTIKEN

Die Polizei von Dallas, die sich am 31. Mai 2020 anscheinend recht einsam fühlte, tweetete um 1:48 Uhr nachts die Aufforderung, mithilfe ihrer neuen App iWatch Dallas Videos hochzuladen – vor allem solche von „illegalen Aktivitäten im Zuge der Proteste“.<sup>28</sup>

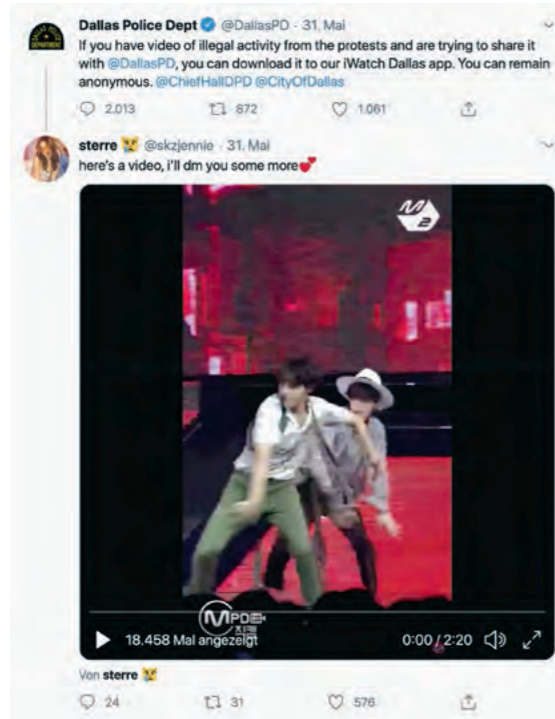
K-Pop-Fans, auch als „Stans“ bezeichnet, erkannten schnell die Gelegenheit zu einem Prank und überschwemmten die App mit Fanvideos von K-Pop-Auftritten. Die Polizei sah sich gezwungen, die App wieder zu deaktivieren, da das Meldesystem überladen und verstopft war.

Nachdem iWatch Dallas abgeschaltet war, wandten sich die Stans Trumps Wahlkampf zu und manipulierten das Ticketsystem für seinen Auftritt in Tulsa mit ähnlichen Techniken. Diese hochmobile

29  
Kaitlyn Tiffany, „Why K-pop Fans Are No Longer Posting about K-pop“, in: *The Atlantic*, 6. Juni 2020.

30  
Ali Watkins, „Kettling of Peaceful Protesters Shows Aggressive Shift by N.Y. Police“, in: *The New York Times*, 5. Juni 2020.

Strategie zeigt, wie mächtig Stan-Taktiken sein können, allerdings gab es ähnliche Versuche, die weit weniger effektiv waren. Bei einer weiteren Information-Jamming-Aktion, bei der wiederum eine Welle von K-Pop-Content losgeschickt wurde, um #WhiteLivesMatter zu verspotten, war das Resultat, dass das Hashtag es in die „Trending Topics“-Leiste von Twitter schaffte: „Beliebt in der Kategorie K-Pop: White Lives Matter“.<sup>29</sup>



A screenshot of K-pop stan @skzjennie tweeting on May 31st, 2020.

Die undurchdachte Strategie im Umgang mit dem Hashtag führte dazu, dass K-Pop mit dem assoziiert wurde, wogegen sich der Protest eigentlich gerichtet hatte. Das zeigt, dass Informationstechnologien so weit automatisiert und kontrolliert sind, dass sie sich selbst, wenn man sie in eine bestimmte Richtung schubst, wieder zurücksetzen, indem sie verwirrende, widersprüchliche Narrative zirkulieren lassen.

### EVERYBODY DANCE NOW

Das Beispiel des missglückten #WhiteLivesMatter-Pranks demonstriert, dass automatisierte Informationskanäle etwas hervorbringen, das Shoshana Zuboff „Ökonomien der Aktion“ genannt hat – auf Wiederholung basierende Systeme, die darauf angelegt sind, in Echtzeit einzugreifen, um das Verhalten zu beeinflussen und Profite zu sichern.

In ihrem bahnbrechenden Buch *The Age of Surveillance Capitalism* skizziert Zuboff drei Ansätze, mit denen eine Ökonomie der Aktion das Verhalten beeinflusst: „Tuning“, „Herding“ und „Konditionierung“. Tuning und Konditionierung leiten sich direkt aus Verfahren der Verhaltensforschung ab, Herding ist dagegen spezifisch auf den Bereich kontextabhängiger Daten bezogen. Dieser Ansatz, der ein bestimmtes Umfeld kontrolliert, „ermöglicht es, die Situation von Menschen aus der Ferne zu orchestrieren, bestimmte Handlungsalternativen auszuschließen und dadurch das Verhalten mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit in eine bestimmte Richtung zu lenken“.

„Herding“ scheint dabei eine gewisse Ähnlichkeit zu Taktiken der Polizei zu haben, die Demonstranten „einkesseln“, indem sie sie umzingeln und in keine Richtung durchlassen.<sup>30</sup> Herding und Polizeikessel sind dazu entwickelt, Verhaltensweisen vorherzusagen, indem die Umgebung manipuliert und die Möglichkeit zur Selbstbestimmung aus-



Material aus *Dancing Mania*, 2020

31  
Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: Public Affairs, 2019, S. 294.

32  
Emma S. Buchheim, „The Pied Piper of Hamelin“, in: *The Folk-Lore Journal*, 2, 1, 1884, S. 206-209.

33  
Justus Friedrich Carl Hecker, *Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters. Historisch-pathologische Untersuchungen*, Berlin: Enslin, 1865, S. 144.

geschaltet wird. Wie das Einkesseln greift auch das Herding massiv in die Welt ein und verändert dadurch in Echtzeit Handlungsmöglichkeiten und -weisen. Die Zirkulation von Informationen erscheint zunehmend analog zur Kontrolle von Menschenmengen, da beide auf Handlungen beruhen, die automatisiert werden. In einem Interview, das Zuboff mit einem Softwareentwickler geführt hat, übernimmt dieser die Rolle des Rattenfängers, wenn er erklärt, dass die Menschen, wenn ihr Verhalten orchestriert wird, gewissermaßen „zuerst lernen, wie man Musik macht, dann lassen sie die Musik sie zum Tanzen bringen“.<sup>31</sup>

### TANZWUT

Glaukt man der Sage, dann kam der Rattenfänger ins mittelalterliche Hameln, das unter einer Rattenplage litt, und bot an, das Ungeziefer auszurotten, indem er die Tiere durch Musik zu einem nahegelegenen Fluss locken und sie dort ertrinken lassen werde. Als er seine Aufgabe erledigt hatte, verweigerte die Stadt ihm allerdings den Lohn für seine Dienste. Der Rattenfänger rächte sich, indem er eine andere Melodie spielte, die nun jedoch die Kinder der Stadt in Hypnose versetzte, die ihm in die Berge folgten und nie wieder gesehen wurden.

In einer Ausgabe des *Folk-Lore Journal* aus dem Jahr 1884 vermutet Emma S. Buchheim, dass das Verschwinden der Kinder nichts mit einem Rattenfänger zu tun hatte. Die Kinder seien vielmehr von der Tanzwut befallen worden, „einer eigenartigen psychologischen Epidemie“, die sich vor allem im Europa des 14. und 17. Jahrhunderts ausbreitete.<sup>32</sup>

Ausdrücke wie „Tanzwut“, „Tanzplage“, „Choreomanie“, „Johannis-“ oder „Veitstanz“ meinen alle dasselbe Phänomen, dass Menschen in großen Gruppen in einen hysterischen Tanz verfallen, der manchmal Wochen dauert und oft mit dem Tod endet.

Diese psychogene Erkrankung war eine Epidemie, die sich in Mengen von Hunderten, manchmal Tausenden Menschen ausbreitete. Die Befallenen tanzten, „bis sie erschöpft niederfielen; dann klagten sie über große Beklemmung und ächzten, als stände ihnen der Tod bevor“.<sup>33</sup> Die, denen es gelang, am Leben zu bleiben, verloren das Bewusstsein, fingen aber sofort wieder an zu tanzen, wenn sie erwachten.

Es gab auch einmal die Vorstellung, dass die Menschen, die unter diesem Bann stehen, aufhören würden zu tanzen, sobald sie Musik hören. Doch es verhielt sich damit wie mit dem Teufelskreislauf des Informationsbegehrens – die Musiktherapie ging nach hinten los: Als die Musiker anfangen zu spielen, wurde die Menge der Tanzenden nur noch größer.

In der Ausstellung *Hito Steyerl. I Will Survive*, die das K21 zeigt, nimmt die soziale Simulation *Dancing Mania* dieses Phänomen der Tanzwut auf, das als soziale Choreografie visualisiert wird; dabei werden die Bewegungen verstärkt durch die Produktion und Zirkulation von Informationen, durch den zunehmenden Informationsbedarf inmitten einer Pandemie und anhaltender Unruhen.

Über die Laufzeit der Ausstellung werden die Parameter von *Dancing Mania* täglich angepasst, und zwar mit Hilfe der NGO „Forum demokratische Kultur und zeitgenössische Kunst“. Diese Anpassungen tragen dem ständigen Wandel der regional unterschiedlichen Häufigkeit irrationaler und autoritärer Tendenzen Rechnung, wie sie von Pandemie-Leugnern, rechten Polizei-Netzwerken und den Anhängern von Verschwörungsmythen und Hufeisentheorie verbreitet werden.

Die Parameter der Simulation registrieren Tendenzen, die den gesellschaftlichen Reaktionen auf die Krise zugrunde liegen. Das sind unter anderem:

- Morddrohungen, die über deutsche Polizeiserver verschickt werden (pro Tag)
- Identitätsneid-Faktor (pro kulturelle Aneignung)
- Ausbreitung manischer Leugnung (pro Empfindung)
- Kanye-Komplex (Neuinfektionen pro Tag)
- Cancel-Culture-Effizienz („0“)
- Abgezweigte Munition aus Armeebeständen (in Tonnen)
- Unterstützung der Hufeisentheorie (pro berittene Polizeistaffel)
- Verbleibende Tage bis zum Tag X („0“ pro Tag)
- Soros-Schuldzuweisungskonstante

Die Simulation bricht die Black Box des digitalen Herdentreibens und Einkesseln auf und legt die technologischen Parameter frei, die eingesetzt werden, um die Gesellschaft zu regulieren, zu kontrollieren und zu zerrütten.

*Du hast keinen Job. Alles, was du hast, sind zwei Möglichkeiten.*

*Woran würdest du lieber sterben: Krankheit? Mangelndes Einkommen? Hunger? Polizei? Tanzen?*

*Die einzig mögliche Antwort bei dieser Multiple-Choice-Auswahl lautet JA.*

### REBELLION

Im Centre Pompidou wird eine unabhängig laufende App vorgestellt werden, eine Ergänzung zu *Dancing Mania* mit dem Titel *Rebellion*. Wieder anknüpfend an Joshua M. Epsteins „Rebellions“-Modell, das seiner Anlage nach eine endlose Schleife ist, in der sich Unterdrückung und Proteste wiederholen, generieren die Parameter der neuen App – basierend auf historischen Kontingenzen, die sich Verschwörungstheorien und ihren Alternativrealitäten entziehen – eine Rebellion, die gelingen kann. Diese soziale Simulation ist weniger ein Tool, um die Zukunft vorauszusagen, vielmehr ein Instrument, um die Gegenwart anhand neuer Parameter zu analysieren (und möglicherweise neu zu kalibrieren):

*Worauf würdest du ein Modell der Gesellschaft eher aufbauen:*

*Survival of the Fittest oder soziale Solidarität?*

*Öffentliche Versorgung oder Privatinteressen?*

*Die Wirtschaft oder das Wohlergehen der Menschen?*

*Es ist auch möglich, dass die Antwort NEIN lautet.*

# DAS ARCHITEK- TONISCHE UNBEWUSSTE THE ARCHI- TECTURAL UNCONSCIOUS

# HITO STEYERL UND DIE BEWEGLICHKEIT DER KONFIGURATION

TOM HOLERT

## I.

Im Laufe des Jahres 2019 hat Hito Steyerl so viele Ausstellungen, Videos und Installationen produziert und präsentiert wie in keinem Jahr ihrer Karriere bis dahin: In Berlin waren gleich zwei institutionelle Einzelausstellungen zu sehen, zunächst anlässlich der Verleihung des Käthe-Kollwitz-Preises in der Akademie der Künste, ein halbes Jahr später im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.); die Ausstellung *The City of Broken Windows* im Castello di Rivoli bei Turin war bereits im November 2018 eröffnet worden, lief aber bis in den September 2019; *Power Plants* war im Frühjahr 2019 in den Serpentine Galleries in London zu sehen; im Sommer fand im Park Avenue Armory in New York *Drill*, die bisher größte Einzelausstellung in den Vereinigten Staaten, statt; und im Oktober wurde in der Art Gallery of Ontario in Toronto *Hito Steyerl. This is the Future* eröffnet.

Diese Kumulation von Einzelausstellungen, zu der auch noch die Beteiligung an der Hauptausstellung der Kunstbiennale in Venedig kam, vermittelt den Eindruck, Steyerl hätte darauf spekuliert, was das folgende Jahr bringen würde: eine große pandemiebegründete Zwangspause des Kunstbetriebs, in der zumindest Museen und Galerien für Monate geschlossen und im Anschluss lange nur eingeschränkt zugänglich sein würden. Nun liegt es scheinbar nahe zu glauben, dass einer Künstlerin und Theoretikerin wie Steyerl ein solcher Verzicht auf die physische Präsenz ihrer Arbeit in einem Ausstellungsraum weniger ausmachen würde. Arbeitet sie nicht maßgeblich mit und in den Medien Text und digitales Bild, beide geeignet, im Internet publiziert, gepostet, gestreamt zu werden? Was auch heißt, unter Umgehung jener gebauten institutionellen Architekturen, von denen das vollumfängliche Kunsterlebnis vielleicht am Ende gar nicht so sehr abhängt wie immer angenommen?

Gegen eine solche Annahme soll hier argumentiert werden, dass der architektonische Realraum eine zentrale Dimension in Steyerls Werk darstellt, auf die nicht einfach zugunsten digitaler Ersatzräume verzichtet werden könnte. Und dass diese Bedeutung der in den Raum gebauten Installationen wiederum in einer Beziehung zu einer Kritik des Architektonischen und des Digitalen steht, die auf unterschiedlichen konzeptuellen und visuellen Ebenen das Werk durchzieht. Gerade die Verbindung und Gegenüberstellung, die *Konstellation* von Räumlichkeiten und Raumtypen der Ausstellung, der Installation und des Bildschirms artikulieren ein durchgehendes Interesse an gestalteten und gebauten Architekturen, materiellen wie immateriellen.

## II.

Am zeitlichen und räumlichen Ende des für Steyerl so produktiven Jahres 2019, dieser dichten transatlantischen Abfolge von Premieren und Wiederaufführungen einzelner Arbeiten im Format der Einzelausstellung stand die Replik einer Replik. Am Ende des Parcours der Ausstellung im n.b.k., die Ende November eröffnet hatte (und bis in den Januar 2020 hinein durchgehend sehr gut besucht war), befand sich der Miniaturnachbau des Plenarsaals des Europäischen Parlaments. In den 1990er Jahren errichtet nach den Plänen des Pariser Büros





Plenarsaal des Europäischen Parlaments, 2017

<sup>1</sup> Für eine gründliche Beschreibung dieser Arbeit und ihrer diversen Kontexte siehe Kolja Reichert, „The Trump-Balenciaga Complex“, in: 032c, 13. Mai 2020, <https://032c.com/trump-balenciaga-complex> (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

Architecture Studio bietet dieser – „Dome“ genannte – Monumentalbau 750 Parlamentarier·innen und etwa 600 Zuschauer·innen Platz; die Sitzreihen sind fächerartig radial angeordnet, eine als Doppelhelix entworfene Marmortreppe führt zu 29 weiteren Sälen des labyrinthischen Parlamentsgebäudes.

Aber es war weniger der originale Plenarsaal in Straßburg, der das Vorbild des Nachbaus in der n.b.k.-Ausstellung war, als dessen Aneignung und Anverwandlung durch eine Agentur, die im Auftrag der globalen Modeindustrie Catwalk-Architekturen und Ausstellungen entwirft. Für das Set der Präsentation der „SS 20“-Kollektion des Modehauses Balenciaga im September 2019 hatte dessen Chefdesigner Demna Gvasalia bei La Mode en Images seine Interpretation des Plenarsaals in Straßburg angefragt. In einem Filmstudio im Pariser Vorort Saint-Denis entstand eine ausladende, ellipsoid-spiralförmige Tribünenarchitektur, eingefasst von Vorhängen, auf der sich die Gäste der Modenschau verteilten. Der große Raum war in ein kühles Blau getaucht, das sowohl an die Grundfarbe der EU wie an die Leave-Kampagne der Brexit-Befürworter erinnerte; im immersiven Environment der Krise herrschten unangenehm niedrige Temperaturen.

Die verkleinerte Ausführung von Gvasalias so sadistischem wie vieldeutigem Kommentar auf den Zustand der Europäischen Gemeinschaft diente in der Berliner Ausstellung von Hito Steyerl als Sitzgelegenheit.

Hier konnten Besucher·innen, nachdem sie sich Kopfhörer gesichert hatten, die Video-Komponente von *Mission Accomplished: Belanciege* (2019) anschauen.<sup>1</sup> Gemeinsam mit Giorgi Gago Gagoshidze und Miloš Trakilović hatte Steyerl am Eröffnungsabend in der blauen Replik der Replik des Straßburger Plenarsaals an Stehpulten eine knapp einstündige, per Livestream übertragene Lecture Performance gegeben. Während der Ausstellung lief der Vortrag dann in einer etwa 45-minütigen Schnitfassung, verteilt auf drei Bildschirme, im Mini-Amphitheater. Den Besucher·innen auf dem blauen Spiralmöbel war es freigestellt, ob sie sich dabei als Delegierte der EU, der Modeindustrie, der Kunstwelt imaginierten oder doch lieber in keiner dieser Rollen. So oder so waren sie eingeladen, sich mit dem Raum der Politik und der Politik des Raums zu befassen.

Gleich die ersten Minuten des Videos sind vom Thema der Architektur bestimmt: In der Soundkulisse des Scorpions-Hits „Wind

Still aus *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

of Change“ steigt Trakilović mit dem Verweis auf den „Fall“ der Berliner Mauer ein (erstes Architekturmotiv), der zum Zeitpunkt der Premiere ziemlich exakt 30 Jahre zurück lag; Steyerl schließt mit der mathematischen Extremwertaufgabe (sie nennt es „Rätsel“) an, wie mit 100 Meter Zaunmaterial die größtmögliche Oberfläche umgrenzt werden könne (zweites Architekturmotiv); und Gagoshidze zeigt ein Video, auf dem zu sehen ist, wie Michail Saakaschwili, der Ex-Präsident von Georgien, spätere Provinzgouverneur und dann Oppositionspolitiker in der Ukraine, sich im Jahr 2017 auf das Dach (drittes Architekturmotiv) eines Hauses im Zentrum von Kiew geflüchtet hatte, wo ihn Beamte des Inlandsgeheimdienstes SBU, die gekommen waren, Saakaschwilis Wohnung zu durchsuchen, nach sechs Stunden Belagerung abführten.

Der Sturz der Mauer, die Geometrie der Einsperrung und die Ausweglosigkeit eines Daches sind nur der Auftakt zu einer Kaskade von Referenzen auf die Topografien und vor allem Topologien einer Gegenwart, in der sich Geopolitik und Gamedesign, Modetrends und neo-faschistische Propaganda auf die abgründigste Weise ineinander schrauben. Die intrikate Komposition des Vortrags ist dabei selbst wie eine fantastisch-klaustrophobische Architekturvision in der Tradition Giovanni Battista Piranesis oder M.C. Eschers angelegt. Die Argumentation von *Mission Accomplished: Belanciege* verwebt die Analyse der Fashion-Strategien des georgischen Flüchtlingskinds Gvasalia mit der Kritik der Künstliche-Intelligenz-Modellierungen eines zerstörerischen Rechtspopulismus, den Balenciaga-Sneaker-Fimmel eines Saakaschwili mit Fake-Balenciaga-Turnschuhen in einem Laden in Sarajewo.

Als architektonisch im weiteren Sinne muss auch die Beziehung von Stadt und Krieg, von Urbanismus und Militarismus betrachtet werden. Eine der längsten Belagerungen der Geschichte, die *Siege of Sarajevo* (sie dauerte vom 5. April 1992 bis zum 29. Februar 1996), klingt noch in der Fehlschreibung *Belanciege* an. Dieser Versprecher wurde im Titel der Arbeit aufgegriffen sowie zum Anlass für eine „virale“ Fashion-Kampagne im Rahmen der Ausstellung, bei der die Schaufensterfassade des n.b.k. ebenso wie die Berliner Zeitung *Arts of the Working Class* einbezogen wurden. An einer anderen – mit Sandsäcken verbarrikadierten – Schaufensterzeile ging an einem Abend im Jahr 1994 in einem eleganten Kleid und auf hochhackigen Schuhen mit selbstbewusstem Blick Meliha Varešanović entlang – die Frau, die Tom Stoddart in Sarajewo ohne ihr Wissen für die Weltöffentlichkeit fotografierte.



Sara Jewo, 1994

2 Siehe hierzu ein Interview mit Gagoshidze auf der Website *transitorywhite* vom 17. Januar 2020, <https://transitorywhite.com/articles/on-the-loop>: „Being on a loop is a constant mood of catching up with the standards which are imposed by others. A standard that was supposed to guarantee a better way of living, easy way of solving problems and dealing with existing challenges. This is the reality where Georgia found itself. Most of these kinds of standards are coming from the West. The feeling of affiliation towards Europe is strong in Georgia. Standardization of life there is referring to Western-European countries.“ (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

*Mission Accomplished: Belanciege* zeigt dieses Bild und damit auch die Architektur der Belagerung als urbanes Setting für eine unerhörte Demonstration von femininer Souveränität im Fadenkreuz der serbischen Scharfschützen an den Hängen der Stadt.

Immer wieder kommen Steyerl, Gagoshidze und Trakilović auf topologische Figuren zurück. Die Endlosschleifen, in denen sich die oligarchischen Kleptokratien und identitären Konflikte der Post-1989-Welt verfangen haben,<sup>2</sup> finden ihr Pendant in Bildern der endlos-zirkulären, dabei quälend langsamen Achterbahnfahrt des Computerspiels *Mr Bones' Wild Ride*. Auf einem der vielen Höhepunkte des Videos führt Steyerl eine Möbiusbandvariante jener 99-Cent-IKEA-Trage-tasche vor, die Gvasali für Balenciaga hat nachbauen und zu einem Preis von etwa 2 000 Euro verkaufen lassen.

An dieser Stelle des Vortrags ist bereits ein Grundproblem der Topologie, die nicht-orientierbare Fläche oder Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen (wie in der Kleinschen Flasche oder eben im Möbiusband veranschaulicht), auf die Feudalisierungsdynamik der post-kommunistischen Ära, die Privatisierung des öffentlichen Raums und die Branding-Logik von auf Data-Mining gestützten politischen Kampagnen bezogen worden. Auch die Architektur der Balenciaga-Modenschau wird in diesem Sinne als Modell der Inbesitznahme eines Außen durch ein Innen interpretiert. Dabei erscheinen die Anspielungen auf Dantes Inferno-Architektur, wie sie in den Plänen des florentinischen Mathematikers Antonio Manetti zu Beginn des 16. Jahrhunderts visualisiert worden sind, überdeutlich. Nur der aus großer Entfernung nach unten gerichtete göttliche Blick lässt die Struktur der Macht- und Reichumsverteilung erkennen, die den am Boden nach Orientierung in den nicht-orientierbaren Flächen suchenden Konkurrenzindividuen verborgen bleiben muss.

### III.

Die ihre eigene Modellhaftigkeit demonstrativ zur Schau stellende Architektur von *Mission Accomplished: Belanciege* provoziert die Frage nach den ihrerseits modellierenden Effekten dieser spezifischen künstlerischen Arbeit – und der multiskalaren Praxis Hito Steyerls insgesamt. Die diskursive Kontrolle wurde im n.b.k. sowohl behauptet wie zur Disposition gestellt. Die Rhetorik der blauen Mini-Arena im

Still aus *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

3 Hito Steyerl, „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“, in: dies., *The Wretched of the Screen*, New York und Berlin: e-flux Journal / Sternberg Press, 2012, S. 27.

4 Steyerl, „Is a Museum a Factory?“ [2009], in: ebd., S. 67.

5 Ebd., S. 63.

Ausstellungsraum wirkte gleichermaßen großspurig wie bescheiden. Interaktionsbedürfnisse des Publikums waren weitgehend auf Plattformen außerhalb der Architektur des Kunstvereins angewiesen, während zugleich das Angebot einer paradoxen Brecht'schen Immersion gemacht wurde.

Die installativen Anteile spielen eine nicht zu unterschätzende und zudem wachsende Rolle in Steyerls Praxis. Zweifellos besteht hier auch ein Zusammenhang zur wachsenden Anerkennung dieser Praxis innerhalb der Kunstwelt. Der Konsens, der sich hinsichtlich der Beurteilung ihrer kunsthistorischen und intellektuellen Position spätestens seit der Einladung zur *documenta 12* von 2007 herausgebildet hat, führte auch zu einer zunehmenden Vergrößerung der Ausstellungs-räume, die ihr zur Verfügung stehen. Mit diesem erweiterten Raumangebot umzugehen war eine Herausforderung, der sie unter anderem mit der Vervielfältigung der Bildschirme begegnete. Dazu kommt die Einsicht, dass die Betrachter\*innen im Ausstellungsraum der Gegenwartskunst nicht länger durch eine traditionelle, in der Kinoarchitektur geschulte Blickdisziplin gebunden sind. Stattdessen werden sie – „dissoziiert und überwältigt“ – für die Produktion von Inhalt „rekrutiert“,<sup>3</sup> als Teil einer im Raum verstreuten, singularisierten Menge, einzig „verbunden durch Zerstreung, Trennung und Differenz“.<sup>4</sup>

Der Nachdruck, mit dem die Künstlerin gegenüber den Institutionen, mit denen sie kooperiert, auf die präzise Einhaltung der Installations-Anordnungen drängt, gründet in der Analyse der verschiedenen Komponenten und Aspekte institutioneller Macht und ihrer Raumbilder. Die Galerie und das Museum definiert Steyerl nicht nur im ideologischen, sondern auch materiell-physischen Sinn als „Schlachtfeld“ und „Fabrik“. Es sind Räume, in die sich – über die Verwicklungen der zeitgenössischen Kunst – Finanzwirtschaft, Militärindustrie und neokoloniale Ausbeutungsbedingungen und damit die asymmetrischen Kriege der Gegenwart eingeschrieben haben. Der Konflikt ist für die Kunstinstitutionen (und die Institution „Kunst“) konstitutiv, und er artikuliert sich auch in sehr viel ungepflegteren Formen als denen des ästhetisch-intellektuellen Diskurses. Zudem wird hier permanent produziert („Installation, Planung, Tischlerei, Betrachtung, Diskussion, Reinigung, Wetten auf steigende Werte, Netzwerke“), weshalb das Museum für Gegenwartskunst immer auch „Supermarkt“, „Casino“ und „Wallfahrtsstätte“ ist.<sup>5</sup>

6  
Zu *Die leere Mitte* siehe u.a. Barbara Mennil, „Shifting Margins and Contested Centers: Changing Cinematic Visions of (West) Berlin“, in: Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson und Kristie A. Foel (Hg.), *Berlin: The Symphony Continues: Orchestrating Architectural, Social and Artistic Change in Germany's New Capital*, Berlin: de Gruyter, 2004, S. 41-59; Christina Gerhardt, „Transnational Germany: Hito Steyerl's Film *Die leere Mitte* and Two Hundred Years of Border Crossings“, in: *Women in German Yearbook* 23, 2007, S. 205-223; Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York: Columbia University Press, 2018, S. 172-179; sowie den Beitrag von Mark Terkessidis in diesem Band.

Still aus *Babenhäuser*, 1997

## IV.

Die Aufmerksamkeit für die architektonische und funktionale Typologie (und die porösen Trennlinien zwischen den Bauformen) charakterisiert Steyerls künstlerische Arbeit durchgängig. Recht grundsätzlich ist diese als Arbeit in und mit Politiken des Raums und den sich in Räumen artikulierenden gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu verstehen. Bereits Steyerls Filme der 1990er Jahre, als der Weg in den Kunstbetrieb noch nicht absehbar war, zeigen und problematisieren die politische und historische Funktion von Architektur. Sie verhandeln Nationalismus, Rassismus und Antisemitismus nicht zuletzt entlang der Bilder von Häusern und Städten. In *Babenhäuser* (1997) sind die Protagonisten auf der Bildebene zwei ausgebrannte Gebäude an der Bundesstraße 26 in der hessischen Kleinstadt Babenhäuser, „einsame Häuser, ohne deutsche Nachbarn drumherum“. Sie gehören dem jüdischen Unternehmer Tony A. Merin, der 1993 in die USA ausgewandert war. Das Voiceover, das während einer Demonstration an diesem Ort wiederholter antisemitischer Anschläge und völkischer Mobilisierungen aufgenommen wurde, erläutert, wie die Brandanschläge vom Mai 1997 den Eigentümer zu der Überzeugung gebracht hatten, seine Häuser nicht zu renovieren oder abzureißen, sondern als Mahnmal zu erhalten.

*Die leere Mitte* (1998) ist ein komplexer, an Harun Farockis und Chris Markers Filmessays geschulter Zugriff auf die Verstrickungen von Antisemitismus, Rassismus, Migration, Architektur, Stadtplanung, deutscher Geschichte und territorialer Behauptung.<sup>6</sup> Dabei entwickelt Steyerl ihre visuell-historische Erzählung entlang von Bildern des Terrains und der Grenze, des Modells und der gebauten Architektur. Es treten auf: die Berliner Mauer, Baustellenzäune, das Territorium des Potsdamer Platzes, die Geschichte einzelner Gebäude (der Varieté-Themenpark „Haus Vaterland“ oder Albert Speers Neue Reichskanzlei), das Modell der künftigen Bebauung in der „Infobox“ am Potsdamer Platz sowie die Zelte und Hütten einer Gemeinschaft von autonomen Punks, die sich 1990 zur zeitweiligen Besetzung des ehemaligen Todesstreifens zusammengefunden hatte (gleich zu Beginn wird darauf hingewiesen, dass die provisorischen Architekturen der anonym bleibenden Besetzer\*innen an deren Stelle gefilmt wurden).

7  
Steyerl, „The Empty Center“, übers. John Southard, in: Ursula Biemann (Hg.), *Stuff It. The Video Essay in the Digital Age*, Zürich u.a.: ith / Edition Voldemeer / Springer, 2003, S. 47-53, hier S. 51, 53.

Stills aus *Die leere Mitte*, 1998

Die Modellierungen der „leeren Mitte“ finden in einem Geschichtsraum statt, in dem sich Chronologien vielfach durchkreuzen und überlagern. Steyerl erklärt, dass die Postproduktion des analogen HI-8-Video- und 16-Millimeter-Materials an „nonlinearen Schnittsystemen“ durchgeführt worden sei; dies habe ihr ermöglicht, „den Prozess der Ausgrabung und der Visualisierung der unterschiedlichen Schichten des Geländes“ in Bilder zu fassen; so konnte das Video zu einem „experimentellen Projekt einer politischen Archäologie“ werden.<sup>7</sup> Die Zukunft der kapitalistischen Inbesitznahme (anschaulich gemacht in den Bildern des Architekturmodells der Infobox, aber auch in den prognostischen Aussagen von Steyerls Gesprächspartner\*innen) wird mit den – nur vermeintlich vergangenen – historischen Erfahrungen von Gewalt, Diskriminierung und Ausbeutung verschränkt. Die Leere des Ortes erweist sich als Projektionsfläche, als koloniale Tabula Rasa der Verdrängung und Vertreibung – Prozesse, die möglichst reibungsarm in den Medien der urbanistischen Planung und architektonischen Modellierung ablaufen.

<sup>8</sup> Steyerl, „How to Kill People: A Problem of Design“ [2016], in: Nick Axel u.a. (Hg.), *Superhumanity: Design of the Self*, New York und Minneapolis: e-flux architecture / University of Minnesota Press, 2018, S. 322–327, hier S. 323.

<sup>9</sup> Rem Koolhaas, „Junkspace“, in: *October* 100, Frühjahr 2002, S. 175–190, hier S. 175–176; die erste Übersetzung des Essays erschien zwei Jahre zuvor in: *Arch+*, 149/150, April 2000, S. 55–59. Aufschlussreich zum Konzept der „Leere“ in der Architekturtheorie siehe: Teresa Stoppani, „Relational Architecture: Dense Voids and Violent Laughters“, in: *Field: A Free Journal for Architecture*, 2, 1, 2014, S. 97–111.

<sup>10</sup> Siegfried Kracauer, „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“ [1930], in: ders., *Schriften*, Bd. 5.2 (= Aufsätze 1927–1931), hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 185–192, hier S. 186.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“ [1954–58], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 21.

<sup>12</sup> Zu „Stasis“ siehe Hito Steyerl, „A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War“, in: *e-flux Journal* 70, Februar 2016, <https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/> (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

<sup>13</sup> Adorno, „Der Essay als Form“, S. 21.

<sup>14</sup> Siehe Denis Hollier, „Introduction: Bloody Sundays“, in: ders., *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, übers. Betsy Wing, Cambridge, MA, und London: MIT, 1989, S. ix–x.

## V.

In dem Essay „How to Kill People: A Problem of Design“ von 2016 charakterisiert Steyerl die Wipe-Funktion im Kontext von 3D-Computergrafik und Gamedesign als eine digitale Tabula-Rasa-Technologie, mit der das Gewaltgeschehen der Geschichte, in ihrem Beispiel die zerstörte kurdische Stadt Diyarbakır in Südostanatolien, überschrieben wird. „Rekonstruktion“ wird zu einem Akt des Vergessens. Die Stadt soll als eine Art „aufgeräumte Spiellandschaft mit traditionell aussehenden Gebäuden“ wiederauferstehen, aus der „Zeichen differenter Kulturen und Religionen, die die Stadt seit der Antike bevölkert hatten“, getilgt worden sind.<sup>8</sup>

Zugleich ist diese historisch produzierte (beziehungsweise produzierte historische) Leere die Bühne jenes „Junkspace“, dem Rem Koolhaas etwa zur gleichen Zeit wie *Die leere Mitte* einen einflussreichen Essay widmete (Koolhaas’ thesen- und pointensatter essayistischer Ansatz dürfte für Steyerl überhaupt reizvoll gewesen sein). Dieser Raumtyp kommt ohne Programmatik und Formbegriff aus. Junkspace kennt keine „Struktur“, sondern gleicht vielmehr einer „Blase“, die ausschließlich auf „Expansion“ ausgerichtet ist. Dafür stiftet er „Desorientierung mit allen Mitteln (Spiegel, polierte Oberfläche, Echo)“.<sup>9</sup>

Der epistemischen Gewalt solcher Zeit und Raum topologisch besiedelnden und recodierenden Abstraktion setzt Steyerls essayistisches Verfahren die Offenlegung und die kritische Rekonstruktion der konstruktiven Rudimente entgegen. Die treibende Frage lautet: Wie setzt sich diese Unlesbarkeit, diese Opazität, diese Leere zusammen, und wie lässt sich ihr Anderes imaginieren, konzeptualisieren und herstellen? In einem Essay von 1930, der zu den konzeptuellen Grundlagen von *Die leere Mitte* gehört, analysiert Siegfried Kracauer die „Konstruktion des Raumes“ am Beispiel Berliner Arbeitsämter. Anders als Statistiken, Zeitungskommentare oder Politikeräußerungen zu Erwerbslosenzahlen werde der Raum des Arbeitsamts „ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins“ von „der Wirklichkeit selber gestellt“. Die Gesellschaft träumt in „Raumbildern“, durch die ein Essayist wie Kracauer auf den „Grund der sozialen Wirklichkeit“ hinabblickt.<sup>10</sup>

Dabei ist die Form des Essays streng genommen anti-architektonisch. Der Essay „erstellt kein Gerüst und keinen Bau“, wie Theodor W. Adorno schreibt;<sup>11</sup> er ist gegen jede Stasis gerichtet:<sup>12</sup> „Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung.“<sup>13</sup> Zu den Gewährsleuten des „Begehrens danach, die symbolische Autorität von Architekturen zu lockern“ (Denis Hollier), gehören auch Georges Bataille, der in den späten 1920er Jahren den Ursprung jeder Architektur in ihrer Gefängnisfunktion entdeckte, und Michel Foucault, der in den 1960er und 1970er Jahren die Raumorganisation von psychiatrischen und bestrafenden Einrichtungen untersucht hat, die Wahnsinn und Delinquenz zunächst erfinden und dann produzieren.<sup>14</sup>

Inzwischen lässt sich „Architektur“ kaum mehr allein als gebaute Umwelt verstehen. Sinnvoll kann sie nur noch als physischer Außenposten einer alles erfassenden, einverleibenden, einschmelzenden und erstickenden digitalen Technosphäre gedacht werden. Die Rohstoffbasis der Informationsarchitektur ist eher Glasfaser und Coltan als Stein, Beton, Holz und Mörtel. Die sogenannte digitale Transformation hat die architektonische Praxis voll erfasst, gleichzeitig wirken traditionelle Prinzipien des architektonischen Entwerfens (Perspektive, Modellieren usw.) in den virtuellen Realitäten der entgrenzten Gegenwart fort. Die Einsicht in diesen Umbau des Architektonischen hat Steyerl in der Entwicklung ihrer Themen und Bezugsfelder, ihrer narrativen Methoden und formalen Strategien seit den 1990ern entschieden umgesetzt (und mitgestaltet). Hartnäckig entgrenzt sie den Raumbegriff,

## 36

<sup>15</sup> Steyerl, „Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life“, in: dies., *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, S. 103–120.

<sup>16</sup> Ebd., S. 108.

<sup>17</sup> Ebd., S. 109.

indem sie die deterritorialisierenden Effekte des digitalen Kapitalismus zugleich als Dynamik für ihre eigene theoretische Praxis bewertet wie als Bedrohung jeder Schönheit des Sozialen abzuwehren versucht. Der Bildschirm, ja die Bilder selbst sind aus dieser Sicht nichts anderes als Stätten eines in seiner Dauerkreativität monotonen Alltags.

Ganz zu schweigen von der Kunst und ihrer perfiden „Topologie der Okkupation“, wie Steyerl in einem ihrer mitreißendsten Texte formuliert:<sup>15</sup> Kunst wird als Besatzungsmacht begriffen, aber auch als gewalttätige Instanz der Neuordnung von lebendiger Arbeit. Im Gefolge und als Unterstützung einer so heimlichen wie offensiven Mission der Verflüssigung von Grenzen (zwischen Körpern, Nationen, Disziplinen, Wertschöpfungsgelegenheiten und anderen Entitäten) übernimmt die Gegenwartskunst alle möglichen Aufgaben der Normalisierung und Eingewöhnung. Ihre buchstäblich raumgreifenden und -umwertenden Manöver machen sie zu einem eminenten topologischen wie letztlich ontologischen Faktor in den Prozessen der neoliberal-neofeudalen Privatisierung, von denen *Mission Accomplished: Belanciege* handelt. Sie dient der Produktion eines „Raums, der gleichermaßen das Außen einschließt wie das Innen ausschließt“, einer „Architektur“, die „verblüffend komplex“ ist: „Die Schematismen der Kunst-Besetzung und Kunst-Beschäftigung lassen ein von Checkpoints gesäumtes System erkennen, voll ausgestattet mit Türstehern, Zugangslevels und einer engen Steuerung von Bewegung und Information.“<sup>16</sup>

Als Geschäftsmodell, als Gentrifizierungsagent, als Testfeld für neue Arbeitsverhältnisse, als Operation zur Veränderung und Aufrüstung von Wahrnehmung und Wissen beteiligt sich Kunst an der „Strukturierung, Hierarchisierung, Beschaffung und Auf- und Abwertung von Raum“,<sup>17</sup> eines Raums, der so schnell digital gerendert wie ausstrahlt werden kann, wie es nötig ist, etwaigen fiskalischen und narzisstischen Bedürfnissen zu genügen. Trotzdem – oder gerade deswegen – bleibt Steyerls Kritik den intellektuellen Traditionen verpflichtet, die ihre analytische und kritische Arbeit im Ausgang von der physischen, psychischen und symbolischen Gewalt gebauter Architekturen betreiben.

## VI.

Etwas am Rande der Foucault’schen Typologie der Disziplinararchitektur ist die Waffenkammer angesiedelt. Nach dem gewonnenen Bürgerkrieg spendierte sich das elitäre 7th New York Militia Regiment, eine der Einheiten der siegreichen Unionsarmee, das an der Upper East Side von Manhattan gelegene Seventh Regiment Armory, auch bekannt als Park Avenue Armory. Das im Stil des Gothic Revival gehaltene pompöse Gebäude wurde 1880 eingeweiht und ist heute der Ort einer gemeinnützigen Kunstorganisation. Im Sommer 2019 war Hito Steyerl hier für eine Einzelausstellung eingeladen. In den opulent getäfelten, mit Kandelabern und Gemälden behängten, teilweise von Tiffany ausgestatteten Belle-Époque-Räumlichkeiten installierte sie *Duty Free Art* (2013), *Is the Museum a Battlefield?* (2015), *The Tower, ExtraSpaceCraft, Hell Yeah We Fuck Die, Robots Today* (alle 2016), *Prototype 1.0 and 1.1* (2017), *The City of Broken Windows* (2018) und *FreePlots* (2019). Die meisten dieser Arbeiten verbindet ein Interesse an der politischen Ökonomie, der Soziologie und der Technologie des Raums. So widmet sich Steyerl Fragen der Immobilien- und Bodenspekulation, der Territorialität von Zollfreigebietern, des 3D-Renderings von Gated Communities, des Community-organisierten Urban Gardening, des Zusammenspiels von Künstlicher Intelligenz und Stadtplanung und der Beziehung zwischen „Broken Windows“-Theorie, Austeritätsprogrammen und datenbasierter Einbruchssicherung.

18 Zachary Small, „Hito Steyerl's Indictment of the Park Avenue Armory's Ties to Gun Violence Misses Its Mark“, in: *Hyperallergic*, 1. Juni 2020, <https://hyperallergic.com/506210/hito-steyerls-indictment-of-the-park-avenue-armorys-ties-to-gun-violence-misses-its-mark/>; Jason Farago, „In 'Drill,' Hito Steyerl Adds Polish to Images of a World Gone Mad“, in: *New York Times*, 5. Juli 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/arts/design/hito-steyerl-drill-armory.html>; Ben Davis, „Why Hito Steyerl's Near-Mystical Denunciation of the NRA at the Park Avenue Armory Lacks Firepower. The installation exposes some hidden histories – but it may also mystify them“, in: *artnet.com*, 11. Juli 2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/hito-steyerl-drill-park-avenue-armory-1595455>; Rahel Aima, „Firing Blanks: Hito Steyerl and the Voiding of Research Art“, in: *Momus*, 16. Juli 2019, <https://momus.ca/firing-blanks-hito-steyerl-and-the-voiding-of-research-art/> (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

19 Siehe Sarah Lucie, „Haunting Entanglements of Art and Violence“, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 42, 1. Januar 2020, S. 53-58.

Zusätzlich zu dieser Retrospektive der zurückliegenden sechs Jahre entstand aus Anlass der Ausstellung eine neue Arbeit. Die ausladende Dreikanal-Video-Installation *Drill* (2019) wurde in der riesigen Wade Thompson Drill Hall, einer bizarren Kombination von Exerzierplatz und Ballsaal, präsentiert. Anders als bei dem Großteil ihrer Videos der 2010er Jahre, die eher dem Prinzip und der Methode des „armen“, verirrt, übernutzten Low-Res-Bildes verbunden waren, wählte Steyerl hier eine Bildsprache, die in ihrer gedämpfteren Kinematografie den Eindruck einer HD-Ästhetik vermittelt, obwohl die verwendete Auflösung keineswegs höher war als in ihren anderen Videos.

Der von Steyerl hier eher zitierte gehobene visuelle Ton hatte sich in den Bewegtbild-Installationen der Gegenwartskunst der 2010er Jahre durchgesetzt, wurde aber von der Künstlerin zumeist gemieden. Vielleicht fiel auch deshalb so manche Reaktion auf *Drill* erstaunlich gereizt und ungnädig aus, als rührte sie von enttäuschter Liebe her.<sup>18</sup> Die Kritik richtete sich gegen ein vermeintliches Pathos der Darbietung der Ergebnisse künstlerischer Forschung, gegen die selbstgefällig anmutende Enthüllung eines schmutzigen Geheimnisses des Ortes und seiner Geschichte sowie eine vermeintliche Ästhetisierung der Gewalt – allesamt Vorwürfe, die Steyerl an ihren eigenen Ansprüchen messen.

Dass die Wahl der ästhetischen und narrativen Register auch als eine formale Strategie gelesen werden kann, mit der die Künstlerin auf die dominant-aufdringliche räumliche Umgebung reagiert, wird bei diesen Einwänden zumeist außer Acht gelassen. Unbestreitbar antwortet *Drill* auf den Pomp und die historischen und aktuellen Widersprüche der Park Avenue Armory mit schweren visuellen und auditiven Gewichten. Die Bilder, überwiegend in den Räumen der Armory gedreht, scheinen die Ästhetik des kostbaren Interieurs auf merkwürdige Weise absorbiert zu haben. Steyerls Zeug·innen und Expert·innen, denen die Kamera durch die verschiedenen Geschossebenen und Umgebungen des Gebäudes folgt – wie im Abspann zu lesen: die Historikerin Anna Duensing, Nurah Abdulhaqq, eine der Initiatorinnen des National Die-In, Abbey Clements, Aktivistin und Überlebende des Massakers von Sandy Hook, sowie Kareem Nelson, Gründer der Organisation Wheelchairs Against Guns –, erschließen sukzessiv die Geschichte und die Eigenarten dieser Architektur.

Die Park Avenue Armory war Schauplatz von Festen der New Yorker Oberschicht, von militärischen Übungen und Schusswechseln im Keller und zudem ein Ort, an dem sich die Mitglieder der 1871 gegründeten National Rifle Association (NRA) trafen, anfangs ein Schützenverein, heute der weltweit größte Waffenlobbyistenverband, dessen Auslegung des zweiten Verfassungszusatzes Tausende ziviler Opfer von einfachen Morden und *mass shootings* in den USA verantwortet.

Zwischen den Bildern und den gesprochenen Aussagen übernimmt die Musik wie so häufig in Steyerls Arbeiten eine vermittelnde Rolle. Hier wurde der Score, unter der Leitung von Thomas C. Duffy, im Fall der drei Stücke „AR-15: 2016–2018“ (Duffy), „Mass Shootings: 1999–2018“ (Antonio Medina) und „Firearms Manufactured: 1986–2016“ (James Brandfonbrener) auf der Grundlage von statistischen Datensätzen zu Waffengewalt und Waffenindustrie für Blas- und Schlaginstrumente komponiert. In dem dunklen Saal, in dem die Orientierung schwer fiel, erlebten die Betrachter·innen den Klang/Bild-Komplex von *Drill* auch in seinen bedeutungsintensiven Details wie der mimetischen akustischen Verbindung der Marschtrommel mit Gewehrschüssen.<sup>19</sup>

Eingespielt wurde die Musik zum Teil von der Yale Precision Marching Band, deren Mitglieder, allesamt in Uniform, für den Film eine aufwendig choreografierte Parade in der Drill Hall aufführten. Die von der Marschkapelle performten Geometrien finden ihre Entsprechung

20 Fawz Kabra, „This Is America: A Drill at the Park Avenue Armory“, in: *Art Papers*, Herbst 2019, <https://www.artpapers.org/this-is-america-a-drill-at-the-park-avenue-armory> (zuletzt abgerufen am 20. August 2020).

21 Steyerl, „Is a Museum a Factory?“ [2009], S. 74.

22 Steyerl, „The (W)hole of Babel. Magische Geografien des Globalen“, in: dies., *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation. Essays 1999–2009*, hg. von Marius Babias, Berlin und Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, S. 73.



Installationsansicht, *Drill*, Park Avenue Armory, New York, 2019

in einer Zeichnung aus elektrolumineszenten Streifen, wie sie auch zur Markierung von Fluchtwegen in Flugzeugen verwendet werden. Sie breitet sich vor und unterhalb der drei von der Decke hängenden Projektionsleinwände auf dem Boden der abgedunkelten Drill Hall aus. Was zunächst für den Grundriss des Gebäudes gehalten werden konnte, bezeichnete und demarkierte aber offensichtlich noch etwas anderes, wie zum Beispiel die Bewegungsabläufe von Marschkapellen, von Tänzer·innen oder demonstrierenden Menschenmengen. Die Musik trägt ihren Teil dazu bei, die Ebenen zu verschalten, die militärischen, hedonistischen und politischen Dimensionen quer durch die – zwingend nonlineare – Rekonstruktion von Geschichte widerhallen und kollidieren zu lassen. Wie Fawz Kabra formuliert, wird die Zeichnung des Leuchtbands zu einem „Portal“<sup>20</sup> zu einem konzeptuellen Diagramm der Wahrnehmung, einem „Raumbild“ im Sinne Kracauers, durch das die verschiedenen Szenarien, die sich auf den drei Projektionswänden entfalten, betrachtet werden können.

Wenn Adorno dem Essay zutraut, eine „Konfiguration“ zu schaffen, in der sich „die Elemente durch ihre Bewegung [kristallisieren]“, dann kann die leuchtende Zeichnung auf dem Boden der Drill Hall als das Bild einer solchen Konfiguration gelesen werden. Vielleicht handelt es sich aber tatsächlich eher um einen Fluchtplan, die Karte eines Weges in ein Außen, das nicht immer schon der Innenraum der Kapitalisierbarkeit ist.

Am Ende ihres Essays „Is a Museum a Factory?“ fragt Steyerl nach dem Ausgang aus dem Fegefeuer der unaufhörlichen Produktivität. Eine rhetorische Frage. Im Juni 2009, als der Essay erstmals veröffentlicht wurde, war für Steyerl der Bildschirm, auf dem der „politische Film“ läuft, durch den sich ein solcher Ausweg öffnen würde, eindeutig abwesend.<sup>21</sup> In der ersten Juni-Hälfte 2020, als der vorliegende Text entsteht, haben Ausgangssperren und Abstandsregeln, die Bilder von rassistischer Polizeigewalt, von Aufstandsbekämpfungsszenarien, antirassistischen Massenprotesten und stürzenden Denkmälern von Sklavenhaltern die Politik und die Ästhetik des Raums grundlegend verändert. Ein lumineszierendes Bodendiagramm könnte nach den Erfahrungen dieser Monate tatsächlich mehr sein als ein Instrument der Kontrolle. Es könnte den Weg weisen in eine Konfiguration der Bewegung, der Rücksichtnahme, der Fürsorge und des Gemeinwohls. Es könnte ein Anfang sein. Vor über zwei Jahrzehnten zitierte Hito Steyerl eine Notiz von Franz Kafka. Sie ist „Ich entlieh ihr“ überschrieben und enthält die Frage: „Was baust Du?“, gefolgt von der Antwort „Ich will einen Gang graben. Es muß ein Fortschritt geschehen.“<sup>22</sup>

# HITO STEYERL AND THE MOBILITY OF THE CONFIGURATION

TOM HOLERT

I.

Over the course of 2019, Hito Steyerl produced and presented more exhibitions, videos, and installations in one year than at any previous stage of her career. Two solo shows were mounted in institutional settings in Berlin, first when the Käthe Kollwitz Prize was awarded at the Akademie der Künste and then, six months later, at the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); the exhibition *The City of Broken Windows* at the Castello di Rivoli near Turin had opened in November 2018 but ran through to September 2019; *Power Plants* was on show at the Serpentine Galleries in London in the spring of 2019; in the summer, *Drill*—her largest solo exhibition to date in the United States—could be seen at Park Avenue Armory in New York; and in October *Hito Steyerl. This is the Future* opened at the Art Gallery of Ontario in Toronto.

This cluster of solo exhibitions, in combination with Steyerl's involvement in the main exhibition at the Venice Art Biennale, suggests that she had a prescient sense of what the following year would have in store: an enforced break in the functioning of the art industry precipitated by a major pandemic, in the process of which museums and galleries, at the very least, would be closed for months and only offer limited access for some time thereafter. Now it seems natural to assume that removing the option of experiencing her work as a physical presence in an exhibition space would have less of an impact on an artist and theorist like Steyerl. Is she not essentially focused on working with and in the media of text and the digital image, both of which are perfect for publishing, posting, and streaming on the Internet? Doesn't this also involve bypassing the architectural structures built by the institutions, which may not in the end be as vital for a full-on experience of art as we have always tended to assume?

To refute such an assumption, I will argue here that the real architectural space of an exhibition room is a key ingredient in Steyerl's work that cannot simply be jettisoned and substituted with digital spaces. I will also contend that the meaning the installations accrue when built into the space is in turn connected to a critique of the architectural and the digital that runs through her work on a variety of levels, both conceptual and visual. It is this connection and the juxtapositions and contrasts created—the *configuration* of spaces and types of physical environment represented by the exhibition, the installation, and the screen—that articulate a pervasive interest in designed and built architecture, be it material or immaterial.

II.

As 2019 drew to a close, this tightly packed sequence of transatlantic premieres and revivals of individual works formatted as solo exhibitions concluded with the replica of a replica, bookending the space and a year that had been immensely productive for Steyerl. The exhibition at n.b.k. had opened in late November (and received a steady stream of visitors right through to January 2020)—the walk through the show culminated in the miniature reconstruction of the plenary hall of the European Parliament. Built in the 1990s to plans drawn up by the Architecture Studio in Paris, this monumental structure—known as the

<sup>1</sup> For a detailed description of this work and its various contextual settings, see Kolja Reichert, "The Trump-Balenciaga Complex," *032c*, May 13, 2020, accessed August 20, 2020, <https://032c.com/trump-balenciaga-complex>.

"dome"—has space for 750 MEPs and around 600 spectators: the rows of seats radiate out to form a fan shape, while a marble staircase, designed as a double helix, leads to twenty-nine other halls in the labyrinthine parliament building.

However, it was not so much the original plenary hall in Strasbourg that was the model for the replica in the n.b.k. exhibition as its appropriation and adaptation by an agency that designs catwalk architecture and exhibitions for the global fashion industry. For the set built to present the Balenciaga SS20 collection in September 2019, head designer Demna Gvasalia asked La Mode en Images for its interpretation of the Strasbourg plenary hall. A projecting platform, framed by curtains, was built in the shape of a spiral ellipse in a film studio in the Saint-Denis suburb of Paris, with the visitors to the fashion show ranged upon it. The large space was bathed in a cool blue light reminiscent of both the EU's basic color and the Brexiters' Leave campaign: the prevailing temperature was unpleasantly low in the immersive environment of the crisis.

The miniaturized version of Gvasalia's sadistic and ambiguous comment on the current state of the European Community could be used as a seat in Steyerl's Berlin exhibition. Visitors could obtain headphones and sit there to watch the video element of *Mission Accomplished: Belanciege* (2019).<sup>1</sup> On the opening night Steyerl—together with Giorgi Gago Gagoshidze and Miloš Trakilović—gave a lecture performance, streamed live and almost an hour in length, with the three of them standing at lecterns in the blue replica of the replica of the Strasbourg plenary hall. During the exhibition, the lecture was shown spread across three screens in the mini amphitheater, running in an edited version, some 45 minutes long. The visitors sitting on the spiraling blue furniture had the option of imagining themselves as EU delegates, representatives of the fashion industry or the art world, or, if they preferred, none of these roles. Regardless of their choice, they were invited to consider the space of politics and the politics of space.

The very first minutes of the video are dominated by the theme of architecture. With the Scorpions hit "Wind of Change" playing in the background, Trakilović starts with a reference to the "fall" of the Berlin Wall (the first architectural motif), an event that took place almost exactly thirty years prior to the premiere. Steyerl follows with



European Parliament's plenary, 2017

the extreme-value mathematical exercise (she calls it a “riddle”) of how to calculate the largest area that can be enclosed by 100 meters of fencing (the second architectural motif). Finally, Gagoshidze shows a video from 2017 in which we see Mikheil Saakashvili—the former president of Georgia, and subsequently a provincial governor and opposition politician in Ukraine—being led away by officers of the Ukrainian security service SBU, at the end of a six-hour siege, from the roof (the third architectural motif) of a house in the centre of Kiev, where he had taken refuge after the security forces had arrived to search his apartment.

The fall of the wall, the geometry of confinement, and the hopeless rooftop situation, from which there is no way out, are just the prelude to a torrent of references evoking the topographies and, most importantly, the topologies of a present in which geopolitics and game design, fashion trends, and neofascist propaganda spiral into one another in ways that are quite unfathomable. The lecture’s intricate composition is itself structured like a fantastical vision of claustrophobic architecture in the tradition of Giovanni Battista Piranesi or M.C. Escher. The argument put forward by *Mission Accomplished: Belanciege* weaves together an analysis of the fashion strategies propounded by Gvasalia, who had fled Georgia as a child, with a critique of AI modelings of destructive right-wing populism, interleaving the Balenciaga sneaker craze of men like Saakashvili with fake Balenciaga trainers in a store in Sarajevo.

The relationship between the city and war, between urbanism and militarism, should also be regarded as architectural in a broader sense. One of the longest sieges in history, the Siege of Sarajevo (which lasted from April 5, 1992, to February 29, 1996), reverberates in the misspelling of “Balenciaga” as “Belanciege.” This portmanteau was picked up in the title of the work and occasioned a “viral” fashion campaign as part of the exhibition, which included the n.b.k. window display and the Berlin newspaper *Arts of the Working Class*. One night in 1994, Meliha Varešanović—the woman Tom Stoddart photographed in Sarajevo without her knowledge for the consumption of a global audience—walked past a different row of shop windows, these ones barricaded with sandbags, wearing an elegant dress, high-heeled shoes, and a self-assured look on her face. *Mission Accomplished: Belanciege* puts this image on show and with it the architecture of the siege as an



Still from *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

2  
On this, see an interview with Gagoshidze on the website *transitorywhite* from January 17, 2020, accessed August 20, 2020, <https://transitorywhite.com/articles/on-the-loop>: “Being on a loop is a constant mood of catching up with the standards which are imposed by others. A standard that was supposed to guarantee a better way of living, [an] easy way of solving problems and dealing with existing challenges. This is the reality where Georgia found itself. Most of these kinds of standards are coming from the West. The feeling of affiliation towards Europe is strong in Georgia. Standardization of life there is referring to Western-European countries.”

urban setting for an incredible demonstration of feminine aplomb moving in the crosshairs of Serbian snipers on the slopes above the city.

Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović repeatedly return to topological figures. The endless loops in which the oligarchic kleptocracies and identity conflicts of the post-1989 world have become ensnarled are mirrored in images of the endlessly circular, yet excruciatingly slow rollercoaster ride of the computer game *Mr Bones’ Wild Ride*.<sup>2</sup> In one of the many highlights of the video, Steyerl presents a Möbius strip version of the 99-cent IKEA tote bag that Gvasali had replicated for Balenciaga and sold for a price of around 2,000 euros.

By this point of the lecture, a basic problem of topology—the non-orientable surface or the impossibility of distinguishing inside and outside (as illustrated in the Klein bottle or, for that matter, the Möbius strip)—has already been related to the feudalistic dynamics of the post-communist era, the privatization of public space, and the branding logic of political campaigns underpinned by data mining. The architecture of the Balenciaga fashion show can also be seen in this sense as a model presenting the occupation of an outside by an inside. Here, the allusions to the architecture of Dante’s *Inferno*, as visualized in the early sixteenth century in the plans of the Florentine mathematician Antonio Manetti, seem abundantly obvious. Only the gaze of the Godhead directed downward from a tremendous height reveals the structural distribution of power and wealth, which must remain hidden from the people competing at ground level in the search for orientation in non-orientable surfaces.

### III.

The architecture of *Mission Accomplished: Belanciege* pointedly displays its own model quality, bringing up questions about the effects, as a modeling agent, of this specific work—and of Steyerl’s multiscalar practice as a whole. At n.b.k., control of the discourse was affirmed and at the same time offered up for negotiation. The rhetoric of the blue mini amphitheater in the exhibition space seemed both grandiose and modest in equal measure. The audience’s need for interaction was reliant to a great extent on platforms outside the architecture of the Kunstverein, coupled with the offer of a paradoxical Brechtian immersion.



Installation view, *Mission Accomplished: Belanciege*, n.b.k., Berlin, 2019

3  
Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective," *e-flux Journal* 24 (April 2011).

4  
Hito Steyerl, "Is a Museum a Factory?," *e-flux Journal* 7 (June 2009).

5  
Steyerl, *ibid.*

Installative elements play an ever more important role in Steyerl's practice, one that should not be underestimated. Without doubt, this is also related here to the growing recognition of this practice within the art world. In terms of how her position is assessed in art historical and intellectual terms, the consensus that has emerged—at the latest since her invitation to documenta 12 in 2007—has also led to her being offered larger and larger exhibition spaces. One of the ways she met this challenge of having more space at her disposal was by multiplying the use of screens. The multi-channel mode may have partly been based on the insight that people looking at contemporary art in modern-day exhibition spaces are no longer bound by a traditional visual discipline schooled in the architecture of cinema. Instead, they are "drafted" into the production of content—"dissociated and overwhelmed"<sup>3</sup>—made part of a singularized, spatially dispersed crowd "connected only by distraction, separation and difference."<sup>4</sup>

In her cooperations with the institutions showing her work, the artist stipulates precisely how her installations are to be positioned—Steyerl's insistence here derives from her analysis of the different components and facets of institutional power and its visual framing of space. The artist looks at galleries and museums not only in ideological terms but also as material and physical entities, defining them as "battlefields" and "factories." These are spaces that, through the entanglements of contemporary art, have been branded by finance, the industrial military complex, and the exploitative conditions of neocolonialism and have thus been enlisted in the asymmetric wars of today. Conflictuality plays a constituent role in shaping art institutions (and the institution of "art"), and it is also expressed in much less cultivated forms than those of the philosophical discourse of aesthetics. Moreover, the permanence and ubiquity of production ("installation, planning, carpentry, viewing, discussing, maintenance, betting on rising values, and networking") comes into play, which is why the Museum of Contemporary Art, in Steyerl's terms, is always at once a "supermarket," a "casino," and a "place of worship."<sup>5</sup>



Still from *Mission Accomplished*: Belanciege, 2019

## IV.

Steyerl's attention to architectural and functional typologies (and the porous dividing lines between the different structural forms) is a consistent feature of her practice. At a fundamental level, this can be seen as work in and with the politics of space and a reflection on the social power relationships that spaces articulate. Steyerl's films of the 1990s, when there was as yet no way of predicting her path into the art world, already reveal and focus in on the political and historical function of architecture. They deal with nationalism, racism, and anti-Semitism, to a large degree via images of houses and cities. In *Babenhause* (1997), the visual protagonists are two burnt-out buildings located on federal highway 26 as it passes through the town of Babenhause in Hesse—"lonely houses, without German neighbors around." They belong to the Jewish entrepreneur Tony A. Merin, who emigrated to the USA in 1993. The buildings and the Merin family were prey to repeated anti-Semitic aggression and nationalistic activities. The voice-over, which was recorded at the site during a demonstration, explains how the arson attack of May 1997 had convinced the owners not to rehabilitate or tear down these buildings that belonged to them but to preserve them as a memorial.

*The Empty Center* (1998) is a complex point of entry—very much in the style of Harun Farocki's and Chris Marker's essay films—into the intricate web in which anti-Semitism, racism, migration, architecture, urban planning, German history, and territorial claims are entangled.<sup>6</sup> As she develops her historical narrative in visual form, Steyerl draws on images of terrain and border, of models and built architecture: the Berlin Wall, construction site fences, the territory of Potsdamer Platz, the history of individual buildings (the themed pleasure palace of the Haus Vaterland cabaret or the Fascist monumentalism of Albert Speer's New Reich Chancellery), the model of the future development of Potsdamer Platz in the Infobox on the site, and the tents and huts of a community of punks who had congregated in 1990 and set up camp on what had previously been the strip of no-man's land between East and West (right at the start of the film, we are alerted to the fact that the temporary structures put up by the squatters—who asked to remain anonymous—were filmed instead of them).



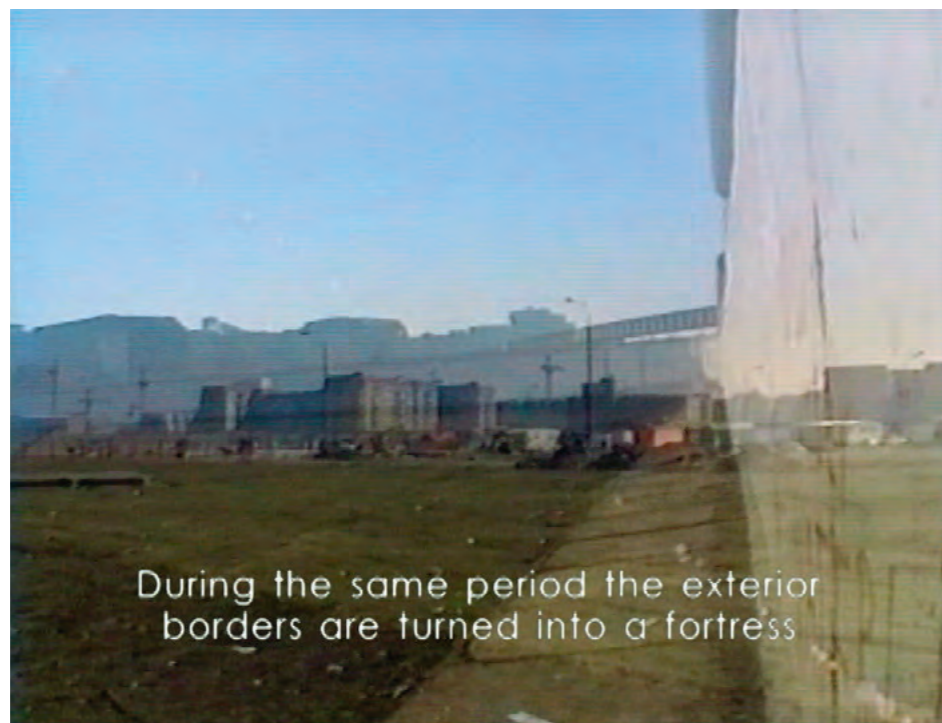
Still from *Babenhause*, 1997

6  
On *The Empty Center*, see Barbara Mennil, "Shifting Margins and Contested Centers: Changing Cinematic Visions of (West) Berlin," in *Berlin: The Symphony Continues; Orchestrating Architectural, Social and Artistic Change in Germany's New Capital*, ed. Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, and Kristie A. Foel (Berlin: de Gruyter, 2004), 41-59; Christina Gerhardt, "Transnational Germany: Hito Steyerl's Film *Die Leere Mitte* and Two Hundred Years of Border Crossings," *Women in German Yearbook* 23 (2007): 205-23; Nora M. Alter, *The Essay Film after Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018), 172-79; and the essay by Mark Terkessidis included in this book.



7  
Hito Steyerl, "The Empty Center," trans. John Southard, in *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, ed. Ursula Biemann (Zurich: Springer, 2003), 47-53, here: 51, 53.

The shaping of the "empty center" takes place in a historical space, in which different chronologies intersect and overlap. Steyerl explains that the postproduction of the analogue Hi8 video and 16 mm material was done using "nonlinear editing systems," which allowed her to visualize "the process of excavation" and "the different layers of the terrain." This made it possible for the video to become "an experimental project of a political archeology."<sup>7</sup> The future of capitalist "occupation" (vividly displayed in the images of the architectural model in the Infobox and captured in the predictions Steyerl's interlocutors make about the future) is tied up with the historical experiences of violence, discrimination, and exploitation—which are supposedly consigned to the past. The emptiness of the space turns out to be a projection surface, a colonial tabula rasa of displacement and eviction—operations that proceed with virtually no friction in the media presentations of urban planning and architectural modeling.



During the same period the exterior borders are turned into a fortress



In this place they have a tradition, that is broken again and again.

Stills from *The Empty Center*, 1998

8  
Steyerl, "How to Kill People: A Problem of Design" (2016), in *Superhumanity: Design of the Self*, ed. Nick Axel et al. (New York / Minneapolis: e-flux architecture / University of Minnesota Press, 2018), 322-27, here: 323.

9  
Rem Koolhaas, "Junkspace," *October* 100 (Spring 2002), 175-90, here: 175-76; the first translation of the essay appeared two years prior to this in *Arch+* 149/150 (April 2000), 55-59. For a revealing insight into the concept of "emptiness" in architectural theory, see Teresa Stoppani, "Relational Architecture: Dense Voids and Violent Laughters," in "Urban Blind Spots," *Field: A Free Journal for Architecture* 6, no. 1 (2014): 97-111.

10  
Siegfried Kracauer, "Über Arbeitsnachweise: Konstruktion eines Raumes" (1930), in *Aufsätze 1927-1931*, vol. 5.2 of *Schriften*, ed. Inka Mülder-Bach (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 185-192, here: 186.

11  
Theodor W. Adorno, "The Essay as Form," in *Notes to Literature*, vol. 1, ed. Rolf Tiedemann, trans. Thierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1991), 13.

12  
On stasis, see Hito Steyerl, "A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War," *e-flux Journal* 70 (February 2016), accessed August 20, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>.

13  
Adorno, "The Essay as Form" (see n. 11), 13.

14  
See Denis Hollier, "Introduction: Bloody Sundays," in *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trans. Betsy Wing (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), ix.

V.

In her 2016 essay "How to Kill People: A Problem of Design," Steyerl looks at the wipe function used in 3D computer graphics and game design, describing it as the digital equivalent of wiping the slate clean and overwriting the violent events of history to create a tabula rasa. The example she gives is of the devastated Kurdish city of Diyarbakir in Southeast Anatolia. "Reconstruction" becomes an act of forgetting. The city is slated to be resurrected as a kind of "tidied game-scape built in traditional-looking styles," from which "signs of the different cultures and religions that had populated the city since antiquity" have been erased.<sup>8</sup>

At the same time, the historically produced (or rather the produced historical) emptiness is a stage for the "junkspace" that Rem Koolhaas wrote about in an influential essay published at about the same time as *The Empty Center* (Koolhaas's essayistic approach, larded with propositions and payoff lines, must have been extremely appealing for Steyerl). This type of space has no agenda and is able to dispense with formal concepts. Junkspace is not aware of any "structure" but rather resembles a "bubble" exclusively geared to "expansion." To achieve this, it creates "disorientation by any means (mirror, polish, echo)."<sup>9</sup>

Steyerl's essayistic method contrasts the epistemic violence of this kind of abstraction, which topologically colonizes and recodes time and space with the discovery and critical reassembly of the structural rudiments. The question driving her enquiry relates to the composition of this illegibility, this opacity, this emptiness. How can her Other be imagined, conceptualized, and produced? In an essay written in 1930 that is one of the conceptual cornerstones of *The Empty Center*, Siegfried Kracauer analyzes the "construction of space," illustrating his point with Berlin unemployment offices. Unlike statistics, newspaper comment, or political statements on jobless figures, the space of the labor exchange is "supplied by reality itself [...] without the disturbing intervention of consciousness." The society dreams in "spatial images," which an essayist like Kracauer uses to sound out "the depths of social reality."<sup>10</sup>

Strictly speaking, the form of the essay is anti-architectural. It "erects no scaffolding and no structure," as Theodor W. Adorno writes<sup>11</sup>—it is directed against stasis:<sup>12</sup> "But the elements crystallise as a configuration through their motion."<sup>13</sup> The proponents of the "desire to loosen the symbolic authority of architectures" (Denis Hollier) also include Georges Bataille—who, in the late 1920s, came up with the idea that all architecture functions in its origins as a prison—and Michel Foucault, who, in the 1960s and 1970s, explored the spatial organization of psychiatric and punitive institutions, which first invent and then produce insanity and delinquency.<sup>14</sup>

These days, "architecture" can no longer be viewed simply as a built environment. It only really makes sense to think of it as the physical outpost of an all-embracing digital technosphere that assimilates, stifles, and melts everything down. In terms of raw materials, information architecture is based more on fiberglass and coltan than on stone, concrete, wood, and mortar. The "digital turn" has fully taken hold of architectural practice, while at the same time traditional principles of architectural design (perspective, modeling, etc.) continue to play an active role in the virtualizations of a present in which all boundaries have been removed. In her work since the 1990s—in the development of her subject matter and frames of reference, her narrative methods and formal strategies—Steyerl has been outspoken in transacting (and helping shape) our view of this refashioning of the architectural. She persistently dissolves the boundaries around the concept of spatiality not only by using the deterritorializing effects of digital

15  
Hito Steyerl, "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life," in *The Wretched of the Screen, e-flux Journal* series (Berlin: Sternberg Press, 2013), 103-20.

16  
Steyerl, 108.

17  
Steyerl, 109.

capitalism as a dynamic for her own theoretical practice but also by seeking to fend off such effects as a threat to anything beautiful and just that may be inherent in the social. From this point of view, the screen and indeed the images themselves are nothing other than sites of a daily routine harping on a single note of perpetual creativity.

This is to say nothing of art and its perfidious "topology of occupation," as Steyerl puts it in one of her most compelling texts.<sup>15</sup> Art is seen as an occupying power, and as a violent agent involved in the restructuring of living labor. In the aftermath of a secret and aggressive mission—one to which it gives its support—targeting the liquefaction of borders (separating bodies, nations, disciplines, opportunities for value creation, and other entities), contemporary art takes on all manner of tasks to help normalize the situation and lend it an air of familiarity. It quite literally maneuvers to occupy and revalue space, making it a prime topological and ultimately ontological factor in the processes of neoliberal and neo-feudal privatization, which is the theme of *Mission Accomplished: Belanciege*. It serves the production of a "space that includes the outside and excludes the inside simultaneously," an "architecture" that is "astonishingly complex": "The schematics of art occupation reveal a checkpointed system, complete with gatekeepers, access levels, and close management of movement and information."<sup>16</sup>

As a business model, as an agent of gentrification, as a testing ground for new working conditions, as a mechanism for changing and upgrading perception and knowledge, art is involved in the "structuring, hierarchizing, seizing, up- or downgrading of space,"<sup>17</sup> a space that can be digitally rendered as quickly as it can be wiped, as quickly as is required to satisfy any possible financial and narcissistic needs. In spite or precisely because of this, Steyerl's critique remains committed to the intellectual traditions of critique and enquiry that take as their starting point the physical, psychological, and symbolic violence of built architecture.

## VI.

Somewhat on the margins of Foucault's typology of disciplinary architecture dwells the armory. After victory in the Civil War, the elite 7th New York Militia Regiment, one of the units in the triumphant Union Army, treated itself to the Seventh Regiment Armory, also known as Park Avenue Armory, located in Manhattan's Upper East Side. The grandiose building, which was designed in the Gothic Revival style, was inaugurated in 1880 and is today home to a nonprofit art organization. Steyerl was invited to put on a solo exhibition there in the summer of 2019. In the opulently paneled Belle Époque rooms, hung with chandeliers and paintings and furnished in part by Tiffany, she installed *Duty Free Art* (2013), *Is the Museum a Battlefield?* (2015), *The Tower, ExtraSpaceCraft, Hell Yeah We Fuck Die, Robots Today* (all 2016), *Prototype 1.0 and 1.1* (2017), *The City of Broken Windows* (2018), and *FreePlots* (2019). Most of these works share an interest in political economy, sociology, and the relationship between technology and space. For example, Steyerl examines the issues of real-estate speculation, the territoriality of duty-free zones, the 3D rendering of gated communities, urban gardening organized at community level, the interplay of AI and urban planning, and the relationship between the "broken windows" theory, programs of austerity, and data-based security systems to detect intruders.

Besides this retrospective look at the six years leading up to the exhibition, Steyerl created a new work for the Armory show. The large-scale three-channel video installation *Drill* (2019) was presented in the enormous Wade Thompson Drill Hall, a bizarre combination of parade ground and ballroom. Unlike most of her videos from the 2010s,

18  
Zachary Small, "Hito Steyerl's Indictment of the Park Avenue Armory's Ties to Gun Violence Misses Its Mark," *Hyperallergic*, June 1, 2020, accessed August 20, 2020, <https://hyperallergic.com/506210/hito-steyerls-indictment-of-the-park-avenue-armorys-ties-to-gun-violence-misses-its-mark/>; Jason Farago, "In 'Drill,' Hito Steyerl Adds Polish to Images of a World Gone Mad," *New York Times*, July 5, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/arts/design/hito-steyerl-drill-armory.html>; Ben Davis, "Why Hito Steyerl's Near-Mystical Denunciation of the NRA at the Park Avenue Armory Lacks Firepower," *artnet.com*, July 11, 2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/hito-steyerl-drill-park-avenue-armory-1595455>; Rahel Aima, "Firing Blanks: Hito Steyerl and the Voiding of Research Art," *Momus*, July 16, 2019, <https://momus.ca/firing-blanks-hito-steyerl-and-the-voiding-of-research-art/>.

which were typically associated with the principles and methods pertaining to the "poor," overused low-res image that has gone astray, Steyerl here opted for a visual idiom that lent her more muted cinematography a kind of HD aesthetic, even though the resolution she used was no higher than in her other videos.

The more sophisticated visual tone that Steyerl references here was prevalent in the moving image installations typical of contemporary art in the 2010s but mostly shunned by the artist. This may be why some of the responses to *Drill* turned out to be surprisingly querulous and ungracious, as if they sprang from a sense of disenchanting love.<sup>18</sup> The criticism took aim at a perceived emotionalism in Steyerl's presentation of the results of her artistic research; at what looked like the smug exposure of a squalid secret lurking in the place and its history; and at a supposed aestheticization of violence—accusations that all measure Steyerl by her own yardstick.

The fact that the choice of aesthetic and narrative registers can also be viewed as a formal strategy employed by the artist in response to a spatial environment that is so assertively overpowering is generally discounted in these objections. There can be no denying that *Drill* responds to the pomp and historical and contemporary inconsistencies of the Park Avenue Armory with considerable visual and auditory weight. The images, which are for the most part shot in the rooms of the Armory, seem to have absorbed in some strange way the aesthetics of the sumptuous interior. Steyerl's witnesses and experts, whom the camera follows through the building's different floors and ambient settings are listed in the credits as Anna Duensing, public historian, Nurah Abdulhaqq, one of the organizers of the National Die-In, Abbey Clements, activist and survivor of the Sandy Hook School shooting, and Kareem Nelson, founder of the organization Wheelchairs Against Guns, as well as a "sportswoman and retired K-12 principal": in turn, they unpack the architecture, revealing its history and idiosyncrasies.

Park Avenue Armory has been the scene of festivities hosted by New York's upper echelons, military exercises, and exchanges of fire in the basement, as well as a place where members of the National Rifle Association (NRA) would meet. Founded in 1871, initially as a rifle



Installation view, *Drill*, Park Avenue Armory, New York, 2019

<sup>19</sup> See Sarah Lucie, “Haunting Entanglements of Art and Violence,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 42 (January 2020): 53–58.

<sup>20</sup> Fawz Kabra, “This Is America: A Drill at the Park Avenue Armory,” *Art Papers* (Fall 2019), accessed August 28, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>.

<sup>21</sup> Hito Steyerl, “Is a Museum a Factory?” (see n. 4), 74.

<sup>22</sup> Hito Steyerl, “The (W)hole of Babel: Magische Geografien des Globalen,” in *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999–2009*, ed. Marius Babias (Cologne: Walther König, 2016), 73.

club, the NRA is now the world’s largest gun lobby, whose interpretation of the Second Amendment is responsible for thousands of civilian deaths, the victims of ordinary murders and mass shootings in the USA.

As is so often the case in Steyerl’s works, music takes on a key role, mediating between the images and the spoken statements. Here—in the case of the three pieces “AR-15: 2016–2018” (Thomas C. Duffy), “Mass Shootings: 1999–2018” (Antonio Medina), and “Firearms Manufactured: 1986–2016” (James Brandfonbrener)—the score, which was directed by Duffy, was composed for wind and percussion instruments on the basis of statistical data on gun violence and the weapons industry. In the dark room, where it was difficult to get one’s bearings, the audience experienced the full weight of detail in *Drill*’s complex weave of sound and images, such as the “snare drum’s capacity to mimic gunshots.”<sup>19</sup>

The music was recorded in part by the Yale Precision Marching Band: for the film, members of the band, all dressed in uniform, performed an elaborately choreographed parade in the Drill Hall. The geometric forms described by the band have their equivalent in an outline made up of electroluminescent strips, of the kind used to mark out escape routes in airplanes. These shapes spread across the floor of the darkened Drill Hall in front of and below the three projection screens hung from the ceiling. However, what could initially be taken for the floor plan of the building obviously denoted and demarcated something else too, such as the sequences of movements performed by marching bands, dancers, or crowds of demonstrators. The music helps to connect the different levels, causing the military, hedonistic, and political dimensions to reverberate and collide as they traverse the—inevitably nonlinear—reconstruction of history. As Fawz Kabra puts it, the luminous markings become a “portal,”<sup>20</sup> a conceptual diagram of perception, a “spatial image” in Kracauer’s terms, through which the various scenarios unfolding on the three projection screens can be viewed.

If Adorno trusts the essay to create a “configuration” in which “the elements crystallise [...] through their motion,” then the luminescent outline on the floor of the Drill Hall can be read as the image of just such a configuration. But perhaps it is actually more like an escape plan, the map of a path to a place outside of the confinements of financialization and marketization.

At the end of her essay “Is a Museum a Factory?,” Steyerl asks about a way out from the purgatory of ceaseless productivity. It is a rhetorical question. In June 2009, when the essay was first published, the screen running the very “political film” that would open the way to such an exit was evidently not there for Steyerl.<sup>21</sup> In the first half of June 2020, when the text you are reading was written, lockdowns and distancing rules, images of racist police violence, scenarios of counter-insurgency, anti-racist mass protests, and statues of slaveholders being toppled have fundamentally changed the politics and aesthetics of space. A luminescent floor diagram might really be more than an instrument of control after the experience of these months. It could point the way to a configuration of motion, consideration, benevolence, and public good. It might be a start. More than two decades ago, Hito Steyerl quoted a note written by Franz Kafka. It is headed “I ran away from her” and includes the question “What are you building?,” followed by the answer “I want to dig a subterranean passage. Some progress must be made.”<sup>22</sup>

Giorgi Gago  
Gagoshidze,  
Hito Steyerl und / and  
Miloš Trakilović

Drei-Kanal-HD-  
Video / Three-channel  
HD video, Farbe /  
color, Ton / sound,  
environment,  
47:23 min., 2019

Geschrieben und  
co-produziert von /  
Written and  
co-produced by:  
Giorgi Gago  
Gagoshidze,  
Hito Steyerl,  
Miloš Trakilović

Soundregie und  
Musik / Sound  
direction and music:  
Mikk Madisson

Besonderer Dank an /  
Special thanks to:  
Iván Brito und / and  
Robert Nikolajev

Fensterfolien-  
gestaltung /  
Window foil design:  
Jaan Sarapuu

**DE** Die 2019 anlässlich einer Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.) entstandene Videoinstallation *Mission Accomplished: Belanciege* basiert auf einer Lecture Performance von Hito Steyerl, Giorgi Gago Gagoshidze und Miloš Trakilović. Die drei Vortragenden sind auf separaten Flatscreens fast lebensgroß zu sehen, wie sie ihre komplexen Überlegungen zur „Balenciaga Method“ referieren. Entsprechend sind die Bildschirme in eine Bühnensituation eingebunden, die an das Setting der Präsentation der Frühjahrs-/Sommerkollektion 2020 des Modelabels Balenciaga erinnert: eine leuchtend blaue, kreisförmig über mehrere Ebenen organisierte Struktur, auf der jetzt das Publikum sitzt, wo während der Modenschau die Models defilierten.

*Mission Accomplished: Belanciege* nimmt das sehr erfolgreiche Label Balenciaga und seinen aus Georgien stammenden Designer Demna Gvasalia zum Ausgangspunkt, um gegenwärtige, auf Disruption und Community-Einbindung abzielende Vermarktungsstrategien im Modebereich mit den Taktiken von Cambridge Analytica – jener Firma, die durch gezielte Manipulationen in sozialen Medien zum Wahlerfolg Donald Trumps und zum Votum für den Brexit beigetragen hat – sowie der umfassenden Privatisierung in den ehemaligen Ostblockländern zu verknüpfen. Anhand von eingespieltem Video- und Fotomaterial aus dem Internet analysieren Steyerl, Gagoshidze und Trakilović den gezielt aggressiven Einsatz von Algorithmen in Mode wie politischer Werbung und die Zielgruppenanalyse sozialer Netzwerke als Erfolgsstrategie, die bereits in den Transformationsprozessen nach dem Fall der Mauer zum Einsatz kam. Der georgische Ex-Präsident Michail Saakaschwili und seine Webpräsenz in Balenciaga-Turnschuhen, aber auch serbische Turbo-Folk-Queens und Kim Kardashian stehen dabei für den kulturellen und politischen Wandel der letzten 30 Jahre sowie die ideologisierte Adaption der Modemarke.

Ein zentrales Motiv der Vortragsperformance, die Bilder und visuelle Zeichen argumentativ montiert, ist das Möbiusband, eine im mathematischen Sinne nicht-orientierbare Fläche, bei der unten und oben, innen und außen ununterscheidbar sind. Der vermeintlichen Nivellierung dieser Unterschiede – und der mit ihnen verbundenen Ideologie – im allgegenwärtigen „Framing“ setzt *Mission Accomplished: Belanciege* den Turnschuh der Marke „Belanciege“ entgegen, den Miloš Trakilović in einem Geschäft in Sarajevo entdeckt hat. Dieser, so die These, ist keine profane Kopie des vor allem Sozialprestige

versprechenden Balenciaga-Sneakers, sondern ein Gegenentwurf: ein funktionaler Turnschuh für den Einsatz im Klassenkampf; ein Schuh für das Proletariat, das sich der algorithmusgesteuerten (Selbst-)Vermarktung und damit einhergehenden Kommodifizierung auch des Politischen widersetzt.

Vanessa Joan Müller

**EN** The video installation *Mission Accomplished: Belangiege*, which was created for an exhibition at the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) is based on a lecture performance by Hito Steyerl, Giorgi Gago Gagoshidze, and Miloš Trakilović. The three speakers can be seen in virtual life-size on separate flat screens as they present their complex thoughts on the “Balenciaga Method.” Appropriately, the screens are integrated into a stage setting that evokes the presentation of the Spring/Summer 2020 collection offered by the Balenciaga fashion label: a bright-blue circular structure on which the audience are now seated recalls the arrangement at the fashion show, where the models used the structure’s different levels as a catwalk.

Taking as its starting point the highly successful Balenciaga label and its Georgian designer Demna Gvasalia, *Mission Accomplished: Belangiege* forges a link between blanket privatization in the former Eastern Bloc countries and current marketing strategies in the fashion sector, designed to create disruption and generate community involvement using tactics borrowed from Cambridge Analytica—the company whose targeted program of manipulation on social media contributed to the electoral success of Donald Trump and the Brexit vote. With the help of video and photographic material from the Internet, Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović investigate the aggressive use of algorithms for specific purposes in fashion and political advertising. They also examine how social networks are analyzed to determine target groups as a strategy for success, an approach already used in the transformation processes after the fall of the Berlin Wall. Here, Georgian ex-president Mikheil Saakashvili and the Balenciaga sneakers he sports in his web presence, together with Serbian turbo-folk queens and Kim Kardashian, are emblems of the cultural and political change of the last thirty years and the ideologized adaptation of the fashion brand.

One of the main motifs of the lecture performance, which builds its argument around images and visual symbols, is the Möbius strip, a non-orientable surface in a mathematical sense, in which it is impossible to distinguish bottom from top, inside from outside. *Mission Accomplished: Belangiege* sets up a contrast between the supposed leveling out of these differences—and of the ideologemes associated with them—in the ubiquitous framing effect and the “Belangiege” sneaker, a brand that Miloš Trakilović came across in a store in Sarajevo. This, so the argument goes, is not a mundane copy of the Balenciaga sneaker, which

promises social prestige as its main selling point, but rather an alternative design: a functional training shoe to be used in the class struggle—a shoe for the proletariat, which makes a stand against (self-)marketing predicated on algorithms and against the commodification of the political that goes with this.

Vanessa Joan Müller



[Miloš Trakilović] Thirty years ago, the Berlin wall came down. Or did it?

[Hito Steyerl] There is a quasi-mathematical riddle I recently stumbled upon. You have 100 meters’ worth of raw material. Now, how do you fence in the largest surface area?



[Giorgi Gago Gagoshidze] This is Mikheil Saakashvili. He is an ex-president of post-Soviet Georgia. Misha is not on the wall but on the roof.



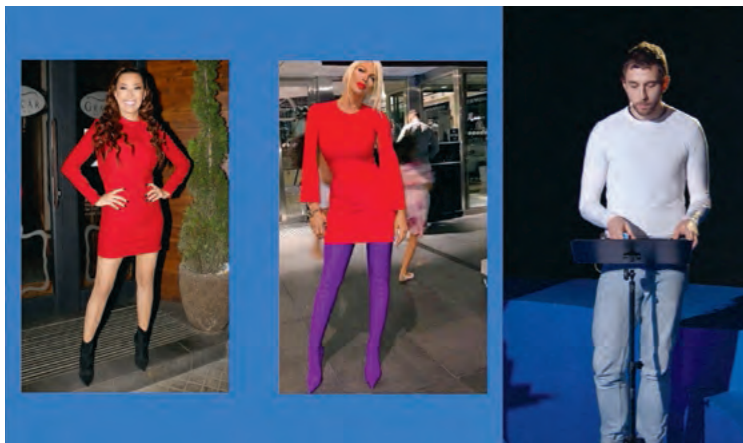
[Miloš Trakilović] The story of present-day Balenciaga starts in Georgia.



[Hito Steyerl] This is Christopher Wylie, a whistleblower who reported on the electoral manipulation by Cambridge Analytica. He said, “Fashion data was used to create AI models to help Steve Bannon build his alt-right insurgency.”



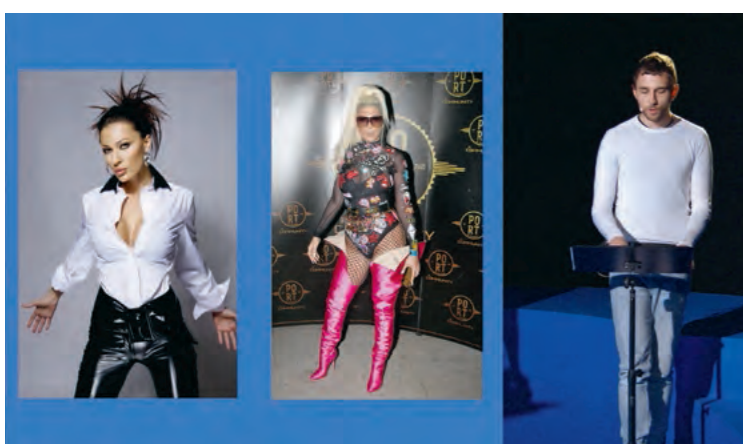
[Giorgi Gago Gagoshidze] Saakashvili is a man of change. He changes constantly and on demand.



[Miloš Trakilović] To the left, we have Serbian turbo-folk queen Ceca, and to the right, it's Jelena Karleuša, the turbo-pop-folk icon, in the by now iconic purple Balenciaga shoe pants.



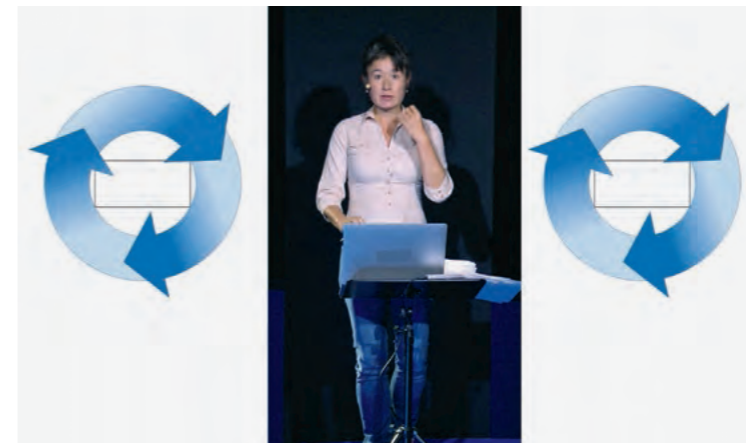
[Miloš Trakilović] Ceca's husband was the infamous Arkan, head of the militia gang "The Serb Volunteer Guards," also known as Arkan's Tigers, who perfected the combination of privatization, blackmail, and genocide during the Bosnian war. He gets killed in the year 2000, Karleuša's fiancé being murdered in that same year by Arkan's gang ... So, she claims that Ceca was somehow the instigator of this whole scheme to have her indisposed from the scene.



[Miloš Trakilović] Turbo-folk is a wicked mash-up of synth beats and traditional folk elements on steroids. It is a reflection of society in deep crisis, which started out, [in] the wake of socialist Yugoslavia's collapse, as a celebration of freelance pimps, high-ranking gang officials, and supreme surging nationalism, before it got completely normalized.



[Miloš Trakilović] The result today, as one can see, is a botched reality of fractured faces hiding under many failed surgical interventions, cover-up rogue operations, and plundering privatization schemes that are becoming a trend worldwide.



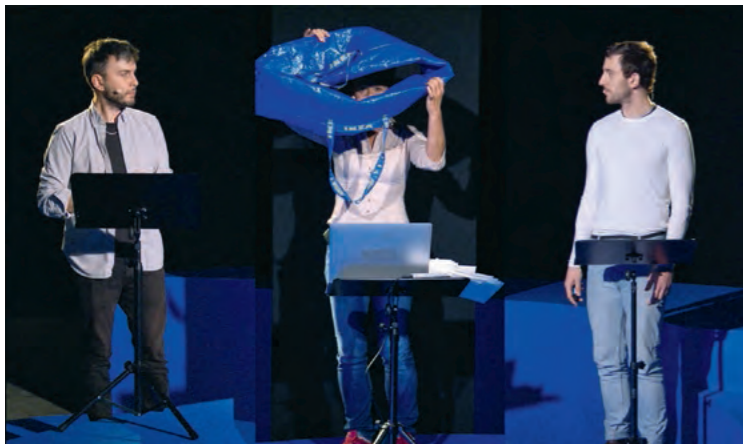
[Hito Steyerl] To understand how privatization works, let's think back to the riddle at the beginning. You have 100 meters' worth of raw material. So, how do you fence in the largest area?



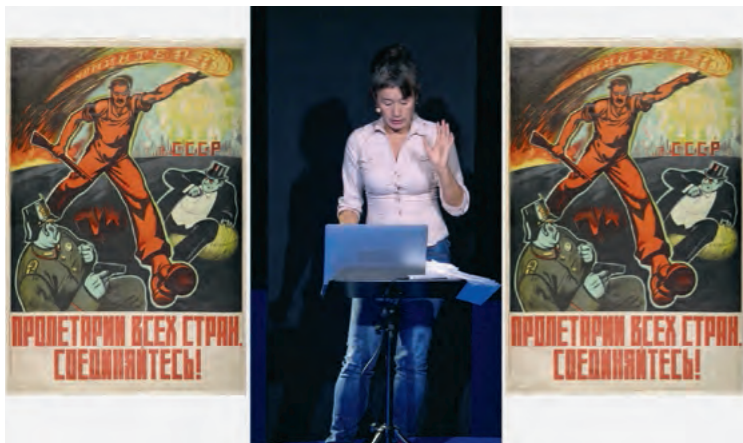
[Music: Madonna "Vogue" parody, "Come on, Rogue"]  
*Let your body move to the music  
Hey, hey, hey  
Come on, rogue  
Let your body go with the flow  
You know you can do it*



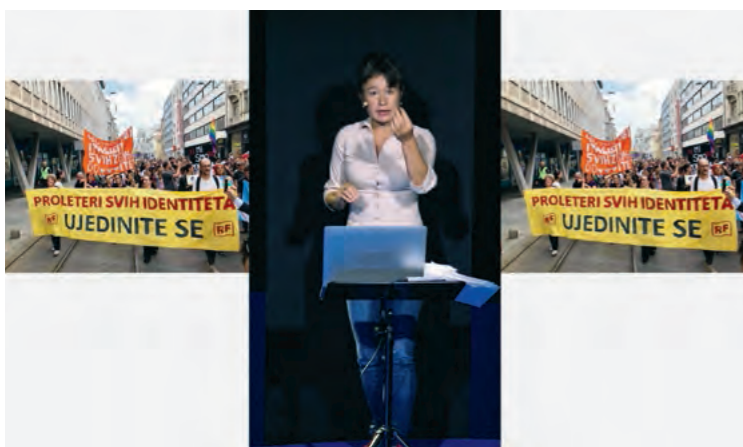
[Miloš Trakilović] The headlines at the time read, "Kim Kardashian has a famous Serbian doppelgänger, and she's accusing Kim of stealing her look!"



[Hito Steyerl] Basically, what you do is you take an IKEA bag, you cut it open, and then you twist it, and you glue it back together as some kind of Möbius band. Now, what is the advantage of having a Möbius band? Because if you have a Möbius band, the inside and the outside actually are on the same plane, which means that there is no more difference between in- and outside and also that you're free to privatize both.



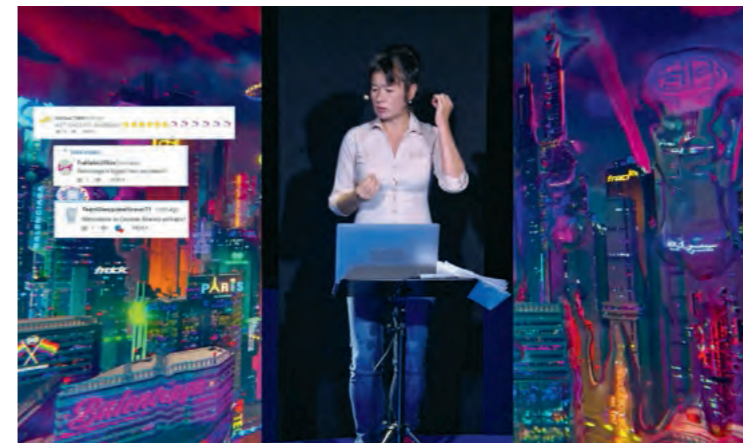
[Hito Steyerl] This is the past. This is before '89. As you all know, this is the famous slogan, "Proletarians of all countries, unite," a quotation from the famous Communist Manifesto. After '89, this is what inequality looks like, and this slogan actually says, "Proletarians of all identities, unite."



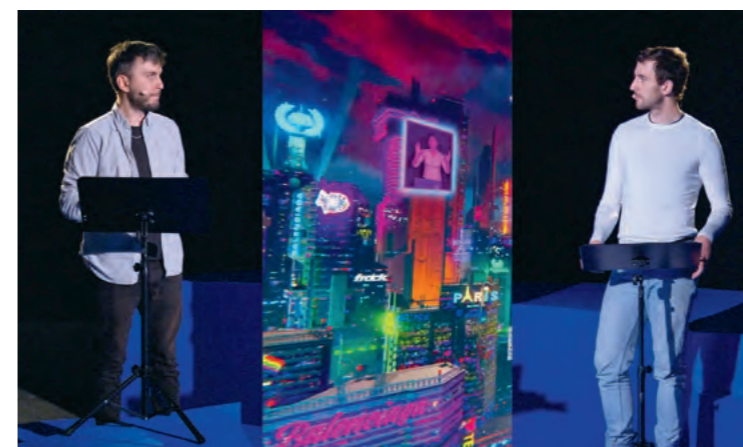
[Hito Steyerl] This is a photo that Miloš took in Sarajevo on the occasion of its first-ever pride march that happened earlier this year, and this was under threat by all sorts of violent religious nationalists. And the banner makes clear that even if, in the meantime, nations have become, maybe not exchanged, but at least heavily supplemented by identities, one thing hasn't changed—namely, that proletarians still exist. Identity is currently an opioid for the masses. It is a free handout for people who have little else. But like a lot of seemingly free stuff in digital economies, it comes with a lot of toxic strings attached—above all, the idea that you cannot change. Identities are a trap to keep people in their places and divide them. For example, as either Team Croc or Team Chanel.



[Miloš Trakilović] A bit off-route from the march that you've just seen in Sarajevo, I found this: a BELANGIEGE sneaker for its many citizens that survived an actual siege on the run but cannot afford the brand product. [...] The Belangiege sneaker may be what the proletarian pride protesters are wearing to confront religious and nationalist adversaries, because they may be able to afford it.



[Hito Steyerl] Instead, this is what's going on. Let's have a look at the live comments from the stream you're just watching.



[Hito Steyerl] This was a bit of fake news, but ... very seriously, the idea of nationalization without a nation is actually very useful. What if, not Balenciaga, but actually Belangiege was actually an anticipation of an enterprise which actually belongs to the people who work for it—not only in a material but also in an imaged way—if a style is user co-produced, user controlled, and even managed?





# BEVORZUGEN SIE CROCS ODER CHANEL? MODE ZWISCHEN CYBERWAR UND MEME-KULTUR

VANESSA JOAN MÜLLER

62

Wenn man einen schmalen Streifen Papier einmal verdreht und dann zusammenklebt, entsteht ein Möbiusband, eine im mathematischen Sinne nicht-orientierbare, einseitige Fläche – unten und oben, innen und außen sind nicht zu unterscheiden. Das in sich verdrehte Band hat lediglich eine Ebene, auf der man sich trotzdem auf verschiedenen Seiten gegenüberstehen könnte. Diese scheinbar paradoxe Figur trifft in *Mission Accomplished: Belanciege* auf eine Rätsselfrage der Mathematik: Wie grenzt man mit einem kurzen Zaun die größtmögliche Fläche ein? Die Antwort: Indem man eine kreisförmige Fläche umzäunt, jedoch nicht diese, sondern alles, was sich um sie herum befindet, zum eingezäunten Bereich erklärt. Indem man das Innere des Kreises als Außen definiert, verleiht man sich das Maximum an Fläche ein. So ungefähr funktionierte die Privatisierung in den ehemaligen Ostblockstaaten nach 1989. Und so funktionieren auch die in *Mission Accomplished: Belanciege* genannten Beispiele aus Kapital und Politik: fremde Methoden aneignen, umdefinieren, anwenden.

*Mission Accomplished: Belanciege* basiert auf einer Lecture Performance, die Hito Steyerl, Giorgi Gago Gagoshidze und Miloš Trakilović im Rahmen von Steyerls Einzelausstellung 2019 im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.) gehalten haben. Diese wurde später in eine Videoinstallation integriert, in der die Vortragenden auf drei separaten Flatscreens fast lebensgroß zu sehen sind, während sie ihre Überlegungen zur von ihnen so genannten „Balenciaga Method“ referieren. Elemente der installativen Präsentation der Videos greifen das Setting auf, in dem das Modelabel Balenciaga seine Frühjahrs-/ Sommerkollektion 2020 in Paris präsentierte. Dieses war vom Europaparlament inspiriert, womit sich Balenciaga bewusst in die Sphäre politischer Repräsentation begab. In Anlehnung daran dient in der Videoinstallation eine blaue kreisförmige Struktur, die sich über mehrere Ebene erstreckt, als Sitztribüne für das Publikum.

Trotz dieses offensichtlichen Bezugs zur Mode ist *Belanciege* vor allem aber selbst ein argumentatives Möbiusband im Sinne einer Fläche ohne vordefinierte Ordnung. Ideologische Ausrichtung oder kulturelles „High“ und „Low“ geraten in den assoziativ montierten Beispielen zu Fragen des Standortes. Auch Subversion und Affirmation werden in dem von Bildern und Videoausschnitten aus dem Web getragenen Vortrag mit verteilten Rollen als parallele

BEVORZUGEN SIE CROCS ODER CHANEL?

63

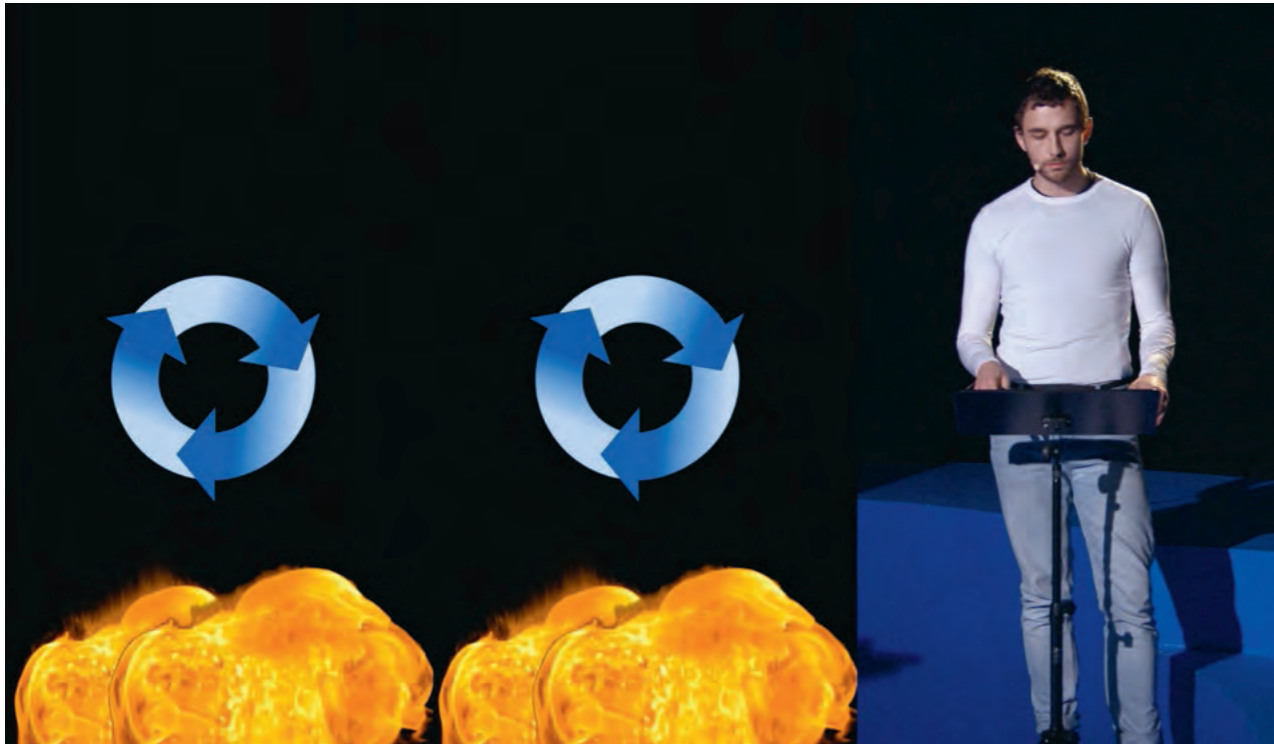


<sup>1</sup> Vgl. Hans-Christian Dany, *MA-1. Mode und Uniform*, Hamburg: Edition Nautilus, 2018, S. 128-138.

Strategien vorgeführt, die auf die gesamte Kultur übergreifen haben. Das Möbiusband – dieser Loop ohne Anfang, Ende und Übergang – zieht sich durch *Belanciege* wie eine rahmende Figur, die auf das offenkundige Leerlaufen tradierter Kategorien verweist. Wo oben und unten, innen und außen sind, hängt davon ab, wie man sie situativ definiert. In einer von Algorithmen dominierten Welt gibt es scheinbar keine einfache Wiedergabe komplexer Wirklichkeiten mehr, sondern nur noch Framing. Und das Modehaus Balenciaga, das sich unter seinem Designer Demna Gvasalia strategisch neu erfunden hat, um neue Käufer\*innen-schichten zu erschließen und die Umsätze zu erhöhen, liefert das Beispiel, wie sich Mode im Zeitalter der Meme-Kultur und algorithmisch gesteuerter Bildpräsenz mithilfe von Framing maximal vermarkten lässt. Bei Balenciaga geht es in den Entwürfen, dem Branding und beim Image um Wiedererkennungswert, um Kontextverschiebung und Konnotation. Das Label ist flach und komplex zugleich – scheinbar einfach konzipiert, doch stellt es alles Gängige auf den Kopf.

Dass Balenciaga im Zentrum des Interesses von Steyerl, Gagoshidze und Trakilović steht, hat viel mit der Marketingstrategie zu tun, die Demna Gvasalia bereits entwickelt hat, als er noch Teil des Kollektivs hinter der Modemarke Vetements war. Er interessierte sich weniger für Mode als für Kleidung, gab er wiederholt zu Protokoll; eine Auffassung, die sich auch im Markennamen „Vetements“ (französisch für Kleidung) ausdrückt. Tatsächlich stand Bekleidung in ihrer prototypischen Form im Zentrum der dekonstruktiven Designs von Vetements. Gvasalia adaptierte Arbeitsuniformen wie die von DHL-Paketbot\*innen oder orientierte sich an dem, was in seiner früheren Heimat Georgien in den 2000er Jahren dominierte: Kleiderspenden humanitärer Hilfsorganisationen, oft zu groß und selten zusammenpassend. Diese als „ärmlich“ konnotierte Garderobe als Luxus-Mode reüssieren zu lassen war Teil einer Strategie, die man heute als disruptiv bezeichnen würde. Das Standardisierte wird gezielt zerstört, neu zusammengesetzt und damit aufgewertet und affirmiert.<sup>1</sup> Vetements arbeitete dabei nicht gegen das System Mode, sondern bediente sich gezielt seiner Mechanismen, um diese durch Übertreibung zu exponieren. Das ubiquitäre Logo wird zum Zeichen unter anderen. Originalität ist passé und weicht dem Remix aus verschiedenen Subkulturen, der endlosen Variation bekannter Basics und der Ironisierung des

Still aus *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

Still aus *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

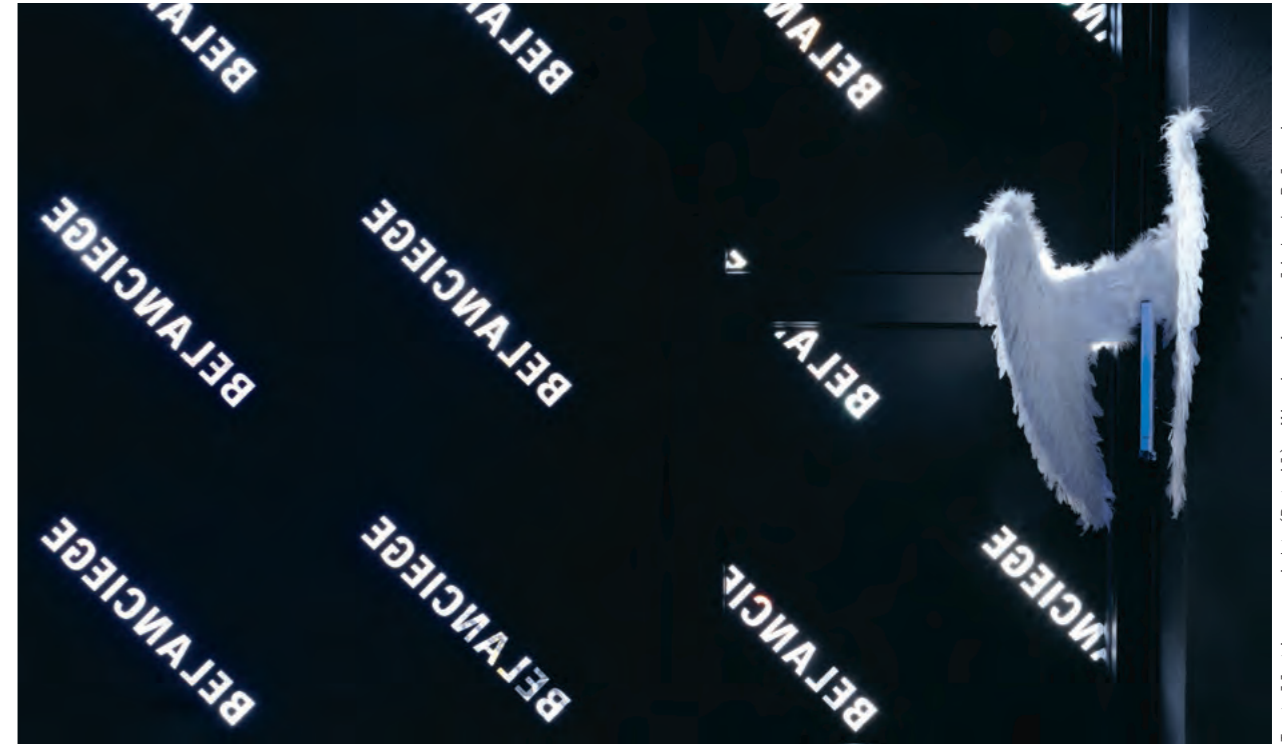
2  
Es gibt auch die Ansicht, dass Balenciaga durchaus subversiv bzw. im Sinne der aus der Kunst bekannten „Institutionskritik“ agiere. Vgl. David Lieske in *Artforum* 55, 9, Mai 2017, über die Herbst-/Winter-Herrenkollektion von Balenciaga: „In his menswear collection, Gvasalia undoubtedly made corporate investors gasp when he sent a hooded sweater adorned not with the expected Balenciaga 8B logo but with KERING, the name of its mother enterprise, down the runway. [...] Gvasalia's exposure of hidden corporate structures triggered memories of the investigative practices and 'aesthetics of administration,' to bring Benjamin H.D. Buchloh's phrase uncharacteristically into the fashion world, of such institutional-critique artists as Andrea Fraser and Hans Haacke. The designer's statement couldn't be clearer.“

eigenen Tuns. Parallel ging es bei Vetements aber stets auch um den Aufbau einer Community-basierten Marke, die einer anderen Logik als jener der etablierten Modewelt folgt. Kleidung musste internetkompatibel werden, das heißt selbst die Form wiedererkennbarer Icons annehmen, um in ihrer Webpräsenz von Algorithmen erkannt, verbreitet und promotet zu werden. User·innen machen dann Fotos, laden sie hoch, liken und teilen. Konsument·innen werden zu Promoter·innen und Bilder zur Ware, die in immer neuen Feedbackschleifen zirkuliert.

Dass Gvasalia 2015 zum Kreativdirektor des Traditionshauses Balenciaga berufen wurde, passt sehr gut in ein System, das im Aufstieg des Außenseiters zum Star die vermeintliche Offenheit seiner Ordnung zelebriert, um sie damit am Ende doch wieder nur zu zementieren. Balenciaga gehört zum finanzkräftigen Kering-Konzern, was aus vermeintlich Subversivem auch eine gewinnbringende Zielgruppenoptimierung macht: Das Firmenamalgam von Kering verjüngt seine Klientel.<sup>2</sup> Mit Blick auf die Reflexion gerade dieses Labels durch *Belanciege* ist erwähnenswert, dass der Kering-Eigner François-Henri Pinault zu den Großsammlern zeitgenössischer Kunst zählt. Auch Balenciaga zeigt eine Affinität zur Gegenwartskunst, engagiert insbesondere jüngere, noch nicht global etablierte Künstler·innen für die Gestaltung von Shopdisplays, von Filmen und Werbefotos und führt die Sphären von Kunst, Mode und Internetkultur durchaus innovativ zusammen.

*Mission Accomplished: Belanciege* interpretiert Gvasalias Agieren innerhalb einer global beschleunigten Aufmerksamkeits- und Realökonomie vor allem aber als Symptom, das mit Mode (und Kunst) scheinbar nur noch mittelbar zu tun hat. Die Vortragsperformance liefert eine komplexe Argumentationskette um algorithmisch erzeugte Verstärkungseffekte frei von Ideologien, eine von Likes und Memes gesteuerte Ökonomie und die Hyperkapitalisierung des ehemaligen Ostblocks. Auch wenn immer wieder der Hinweis „This is not about Balenciaga“ kommt, bildet das Label, das paradigmatisch für Wertsteigerung und Kapitalakkumulation durch Anpassung an die Logik des Digitalen steht, eine Klammer.

Mode wie Politik folgen vielfach der Fokussierung auf ein bestimmtes Detail, das zum Stellvertreter für das Ganze gemacht und medienwirksam wiederholt wird, bis es „trendet“. Diese Strategie

Installationsansicht (Detail), *Mission Accomplished: Belanciege*, n.b.k., Berlin, 2019

arbeiten Steyerl, Gagoshidze und Traklović in ihrer Präsentation heraus, verbinden sie jedoch dezidiert mit jener Oligarchenkultur aus der Zeit der Privatisierungen im ehemaligen Ostblock, die mit der auf „Business“ fokussierten politischen Führung eines Donald Trump nun auch im Westen Einzug gehalten hat. Das ist das vielleicht zentrale Argument in *Belanciege*: Dass die osteuropäischen Länder nicht etwa hinterherhinken, sondern ihrer Zeit weit voraus waren. Die dort schon vor Jahren im Zuge ausgedehnter Privatisierung ehemals staatlicher Strukturen implementierte soziale Ungleichheit ist zum globalen Standard geworden. Bei aller stilistischen Annäherung an den nivellierenden Gebrauch der Zeichen, wie sie die digitale Gegenwart forciert, geht es Hito Steyerl zudem auch in dieser Videoinstallation letztlich darum, zynische Aneignungsmechanismen offenzulegen. Auch die Appropriation und Umcodierung der angeblich frei flottierenden Signifikanten basiert schließlich auf der – und sei es nur symbolischen – Ausbeutung derjenigen, die sich ihre Insignien nicht aussuchen können: der prekär Beschäftigten in ihrer Uniform, der Kleiderspenden Tragenden, die dabei vermutlich nicht auf Coolness aus sind, des Proletariats mit seinem „billigen“ Geschmack.

Diese Politisierung des Vestimentären impliziert weitere Fragen: Welche Sprache spricht die heutige Mode? Wie funktioniert Cambridge Analytica? Und warum trägt der georgische Ex-Präsident Michail Saakaschwili auf Fotos stets Turnschuhe oder eine Basecap mit Balenciaga-Logo?

Christopher Wylie, jener Whistleblower, der den weit verbreiteten Missbrauch von Daten durch seinen früheren Arbeitgeber Cambridge Analytica aufgedeckt hat, enthüllte 2018 in seinem Vortrag „Fashion Models and Cyber Warfare“ auf dem Business-of-Fashion-Festival *Voices*, wie das Unternehmen die Modebranche im Vorfeld der US-Wahlen 2016 in strategische Einsatzkräfte verwandelt hat, um Donald Trump zum Wahlsieg zu verhelfen. An dieser Stelle treffen Mode und Politik ganz unmittelbar aufeinander. Daten von rund 87 Millionen Facebook-Nutzern wurden ausgewertet, um eine Matrix zu generieren und die Präferenzen der Benutzer·innen für bestimmte Marken auf Social-Media-Plattformen mit einer Affinität für die Politik Trumps zu korrelieren. Die Vorliebe für bestimmte US-Jeansmarken wie Wrangler, Hollister und Lee wurde beispielsweise mit einem geringeren Maß an



Still aus Mission Accomplished: Balenciage, 2019

3 Christopher Wylie, „Fashion Models and Cyber Warfare“, BoF Voices 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IE5ZvA-j5tVI>, (zuletzt abgerufen am 1. Juni 2020). Vgl. auch Morwenna Ferrier, „Christopher Wylie: ‚The fashion industry was crucial to the election of Donald Trump‘“, *The Guardian*, 29. November 2018.

Offenheit assoziiert, was wiederum eine größere Affinität gegenüber positiven Nachrichten über Trump versprach, die dann in Form personalisierter Werbebotschaften an die entsprechenden Facebook-User:innen versandt wurden. Eine Vorliebe für Labels wie Kenzo oder Alexander McQueen korreliert hingegen eher mit politischen Vorstellungen typischer Wähler:innen der Demokraten. Wylie bezeichnet den gezielten Missbrauch der auf Modepräferenzen basierenden Daten als eine der weniger bekannten „Massenvernichtungswaffen“ in Trumps Kampagne.

Zwar ist die Verbindung von Mode und Psychologie nicht unbedingt neu, von Cambridge Analytica wurde sie jedoch erstmals direkt genutzt, um die politische Meinung zu beeinflussen. Wylie und Steve Bannon, einer der Gründer des Unternehmens, betrachteten Kultur als Verteilung global valider Zuschreibungen und wollten herausfinden, wie diese Präferenzen sich weiter kontextualisieren lassen. Mode wurde entsprechend als Teil eines größeren Kulturkriegs betrachtet. Wylie erinnerte sich in seinem Vortrag vor der britischen Modeindustrie an sein erstes Treffen mit Bannon und erzählte, dass Mode eines der vielen Dinge gewesen sei, die sie diskutiert hätten, neben „Judith Butler, Foucault und unserem gespaltenen Selbst“. Der Gegensatz zwischen Crocs und Chancels „kleinem Schwarzen“ war für sie eine treffende Analogie des Modespektrums – und eine Blaupause dafür, wie Cambridge Analytica später modische Vorlieben ausschaltete würde. Crocs oder ein Chanel-Kleid, – „die einen sind flüchtig und bedauerlich, das andere beständig und ikonisch. Es liegt an Ihnen, ob Trump oder der Brexit zu den Crocs oder den Chancels unseres politischen Zeitalters werden.“<sup>3</sup> (2017 kooperierte Balenciaga übrigens mit Crocs und stellte eine Variante des Plastikschuhs mit klobigem Absatz und applizierten Strasssteinen vor, der natürlich umgehend zum Verkaufserfolg wurde.) Wylie räumte in seinem Vortrag ein, dass Cambridge Analytica zwar „die kulturellen Narrative der Mode- und Kulturindustrie ausnutzte“, die Modebranche jedoch in erster Linie selbst für die Entstehung dieser Narrative verantwortlich sei.

Ausschnitte aus Wylies Talk tauchen in *Belanciege* gleich mehrmals auf, und auch die Ästhetik des auf drei Monitore verteilten Videos orientiert sich an populären Talkformaten, die weniger für das Publikum vor Ort als für die nachfolgende Zirkulation auf YouTube konzipiert scheinen. Steyerl adaptiert genüsslich die emphatisch-



Still aus Mission Accomplished: Balenciage, 2019

unterstreichende Gestik, mit der Wylie seinen Vortrag performt, und erhält zum Schluss ihrer Präsentation angeblich einen Anruf von ihm, als sei dieser tatsächlich ein Mitwirkender der Arbeit oder deren direkter Adressat.

Kim Kardashian trug Balenciaga, als sie bei Donald Trump im Weißen Haus zu Besuch war, und auch die serbische Turbo-Folk-Sängerin Svetlana Ražnatović, die unter dem Namen Ceca bekannt ist, sowie ihre Erzrivalin Jelena Karleuša, ebenfalls Turbo-Folk-Queen, tragen die Logos des Labels wie Insignien auf den Fotos für ihre zahlreichen Follower. Der in den Social Media ausgetragene „Who wears it better?“-Streit der beiden lenkt von den nationalistischen Untertönen ab, die den Turbo-Folk zum Soundtrack des zerfallenden Jugoslawiens gemacht haben. Ceca ist eine der bekanntesten Künstlerinnen auf dem Balkan, aber auch die berüchtigtste. Ihr Ehemann Željko „Arkan“ Ražnatović, der 2000 unter mysteriösen Umständen in einem Belgrader Hotel erschossen wurde, war Anführer der paramilitärischen „Tiger-Einheit“ und wegen Kriegsverbrechen in Kroatien und Bosnien angeklagt. Auch Ceca geriet wegen illegalen Waffenbesitzes mit dem Gesetz in Konflikt und wurde als Präsidentin eines serbischen Fußballklubs wegen Veruntreuung von Geldern verurteilt. Ihre große Konkurrentin Karleuša, die nach 2000 die Bühne betreten hat, machte hingegen mit einem eher emanzipatorischen Zugang zum (Turbo-)Pop-Folk auf sich aufmerksam und klagte immer wieder die Nachwehen des serbischen Nationalismus der 1990er und dessen mafiöse Verstrickungen an. Internationale Bekanntheit erlangte Karleuša 2015 allerdings, als sie Kim Kardashian beschuldigte, ihren Stil – bei dem Kleidung und Accessoires von Balenciaga eine nicht unerhebliche Rolle spielen – kopiert zu haben. Und auch Michail Saakaschwili, der ehemalige, wegen Korruption verurteilte und des Landes verwiesene Präsident Georgiens, ist auf online kursierenden Fotos meist mit T-Shirt, Basecap oder Sneakers von Balenciaga zu sehen. Wir sehen ihn zu Beginn von *Belanciege* auf dem Dach seines Hauses, auf das er in Kiew nach einer Hausdurchsuchung geflohen war. Ermittler zerrten Saakaschwili vom Dach und brachten ihn in den Gefangenentransporter, woraufhin Hunderte Anhänger die Straße blockierten und ihn vorübergehend befreiten. Saakaschwili ist der genuine Repräsentant der Verschwisterung von Privatisierung und Korruption mit einem Faible für Balenciaga.

4  
Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*,  
London: Ignato Books, 2019.

Alles Zufall?

In seiner ersten Kollektion für Balenciaga im Frühjahr/Sommer 2017 präsentierte Demna Gvasalia eine Ledertasche, die sichtlich dem IKEA-Klassiker „Frakta“ nachempfunden war – jener großräumigen Tragetasche aus Polypropylen, die beim schwedischen Möbelhaus den Einkaufskorb ersetzt. Die Frage nach Subversion oder Appropriation stellte sich bei Balenciaga nicht wirklich: „Carrie“, die Luxus-Kopie des IKEA-Produkts, hatte globalen Nachrichtenwert und damit ihre Funktion unabhängig von Verkaufszahlen bereits erfüllt. IKEAs „Frakta“ dient Hito Steyerl irgendwann während der 47-minütigen Lecture Performance als reales Anschauungsmaterial: Wenn man die Tasche durchschneidet, erhält man einen Schlauch, den man in ein Möbiusband verwandeln kann. Die Tasche ist als Tragetasche dann zwar funktionslos, bringt das Nahe und Ferne aber auf einer Ebene zusammen – wie bei einem Loop, aus dem man nicht mehr herauskommt. Und so könnte man mit Steyerl, Gagoshidze und Trakilović schlussfolgern: „The only way out is to change the rules of the game.“ Der vermeintlichen Nivelierung aller Unterschiede und der mit ihnen verbundenen Ideologie, der Aneignung und viralen Verbreitung, wie sie die „Balenciaga Method“ praktiziert und die das Label für die Oligarchie und ihre westlichen Adepten offenbar so attraktiv macht, setzt *Belanciege* das in einem Laden in Sarajevo entdeckte Turnschuh-Modell „Belanciege“ entgegen. Auch wenn es dem Balenciaga-Sneaker ähnelt, handelt es sich um keine Kopie, so die These. Der „Belanciege“-Turnschuh ist vielmehr ein Gegenentwurf, der Sozialprestige durch Funktionalität ersetzt und damit einsatzbereit ist für den Klassenkampf. Es ist ein Schuh für das Proletariat, das sich der (Selbst-)Vermarktung durch die Algorithmen widersetzt und eine Alternative liefert zur Warenförmigkeit des Politischen, wie sie mit dem Fokus auf digitale Präsenz einhergeht.

Die Tasche erinnert, wie Steyerl erwähnt, aber auch an einen Essay der Science-Fiction-Autorin Ursula K. Le Guin, die 1986 in „The Carrier Bag Theory of Fiction“<sup>4</sup> die etablierte Auffassung narrativer Strukturen in Frage stellte, indem sie auf die menschliche Urgeschichte verwies. Die erste Erfindung der Menschheit, so Le Guin, war vermutlich kein Speer oder eine andere Waffe, sondern eine Tragetasche zum Einsammeln von Essen. Diese „Tragetaschen-Theorie“ überführt Le Guin in die Literatur als Indiz alternativer Erzählstrukturen. Bislang hat die Geschichte vom Speer, von der Waffe und dem mutigen Jäger gehandelt, und alle, die nicht in dieses Schema passten, wurden ausgeschlossen. Entscheidend ist jedoch, welche Geschichte wir erzählen, wer einen Platz bekommt und wer nicht, wie die Geschichte aufgebaut ist, was weggelassen wird. Es gibt nicht den einen Held oder zentralen Konflikt, sondern verschiedene Teile, die auf komplexe Art und Weise in einem Verhältnis zueinander stehen. Wäre *Belanciege* ein Roman: Er wäre ein perfektes Beispiel dieser Tragetaschen-Theorie.

# CROCS OR CHANEL?

## FASHION IN BETWEEN CYBERWAR AND MEME CULTURE

VANESSA JOAN MÜLLER

If you put a twist in a thin strip of paper and then glue the ends together, you create a Möbius strip, a one-sided surface that is non-orientable in mathematical terms—there is no way of distinguishing bottom and top or inside and outside. Although the twisted strip of paper has only one plane, the different sides could still end up facing one another. *Mission Accomplished: Belanciege* hooks up this seemingly paradoxical figure with a mathematical riddle: How can you use a short fence to enclose the largest possible area? Answer: By fencing off a circular area—not the area so contained but rather everything that surrounds it. By defining the inside of the circle as the outside, you can annex the maximum area. That’s more or less how privatization operated in the former Eastern Bloc countries after 1989, and that’s also how the examples cited in *Mission Accomplished: Belanciege* work: by appropriating, redefining, and applying unfamiliar methods.



Still from *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

*Mission Accomplished: Belanciege* is based on a lecture performance presented by Hito Steyerl, Giorgi Gago Gagoshidze, and Miloš Trakilović as part of Steyerl’s 2019 solo exhibition at the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.). This was later incorporated in a video installation with the speakers appearing in almost life-size dimensions on three separate flat screens as they talk about what they call the “Balenciaga method.” Elements of the installation setting in which the videos are shown pick up on the staging used by the Balenciaga fashion house for the presentation of their 2020 spring/summer collection in Paris. This was inspired by the European Parliament, and their conceptual approach saw Balenciaga consciously entering the realm of political representation. Based on this, in the video installation, a blue circular structure, extending over several levels, serves as tiers of seating for the audience.

Despite this overt reference to fashion, *Belanciege* is, first and foremost, an argument in the form of a Möbius strip: presenting a surface with no predefined system of organization. Ideological orientation or questions of “high” and “low” culture become matters of location in the examples put forward, which are combined associatively. Subversion and affirmation also feature in this lecture—in which the speakers take on assigned roles, supported by images and video excerpts from the web—presented as parallel strategies that have spread through the entire culture. The Möbius strip—this loop without any beginning, end, or transition—runs through *Belanciege* like a framing device that points to the evident exhaustion of traditional categories. Where above and below, inside and outside are depends on how

<sup>1</sup> See Hans-Christian Dany, *MA-1: Mode und Uniform* (Hamburg: Edition Nautilus, 2018), 128–38.

<sup>2</sup> There is also the view that Balenciaga operates subversively, specifically in terms of its “institutional critique,” an established artistic practice. See David Lieske in *Artforum* 55 (May 2017) on the fall / winter men’s collection from Balenciaga: “In his menswear collection, Gvasalia undoubtedly made corporate investors gasp when he sent a hooded sweater adorned not with the expected Balenciaga BB logo but with KERING, the name of its mother enterprise, down the runway. [...] Gvasalia’s exposure of hidden corporate structures triggered memories of the investigative practices and ‘aesthetics of administration,’ to bring Benjamin H.D. Buchloh’s phrase uncharacteristically into the fashion world, of such institutional-critique artists as Andrea Fraser and Hans Haacke. The designer’s statement couldn’t be clearer.”

they are defined in situational terms. In a world dominated by algorithms, it would seem that there is no longer any simple way of rendering complex realities: instead, it is merely a matter of framing. And the fashion house Balenciaga—which has strategically reinvented itself under its designer Demna Gvasalia in an attempt to tap into new customer groups and increase turnover—provides an example of how framing can be used to maximize the market potential of fashion in the age of meme culture and algorithms that direct an entity’s visual presence. Balenciaga’s designs, branding, and image are focused on recognition value, contextual shifts, and connotation. The label is plain and complex at the same time—apparently simple in conceptual terms, it turns every convention on its head.



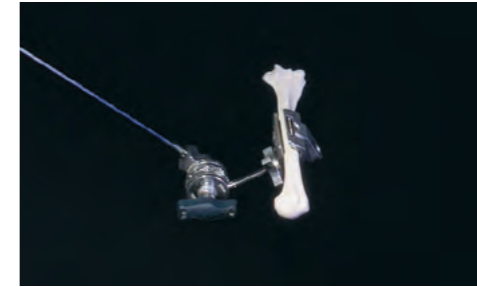
Still from *Mission Accomplished*, 2019

The fact that Balenciaga is the focus of interest for Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović has a great deal to do with the marketing strategy developed by Gvasalia when he was still a member of the collective behind the Vetements brand. As he has repeatedly put on record, he is more interested in clothes than in fashion—as is also evident in the name Vetements (French for clothes). Indeed, clothing in its prototypical form was key to Vetements’ deconstructive designs. Gvasalia would adapt work uniforms—of DHL couriers, for example—or take his cue from a phenomenon that was prevalent in Georgia, the country he grew up in, in the 2000s: clothes donated by humanitarian aid organizations, which typically combined to create outsize, mismatched outfits. To make this wardrobe, with its connotations of “poverty,” successful as luxury fashion was part of a strategy that we would now term disruptive. Standardization is intentionally subverted, reassembled, and upvalued and affirmed in the process.<sup>1</sup> Vetements did not work against the system of fashion but rather targeted its mechanisms, which it then exposed through a process of exaggeration. The ubiquitous logo becomes one symbol among others. Originality is passé and makes way for remixes combining different subcultures, endless variations on familiar basics, and ironic takes on one’s own activity. At the same time, Vetements has always been interested in building a community-based brand whose logic diverges from that of the conventional fashion world. Clothing had to become Internet compatible—in other words, it needed to itself take on the form of a readily identifiable icon so that it could be easily recognized, propagated, and promoted by algorithms in the company’s web presence. Users take and upload photos that are then liked and shared by other users. Consumers become promoters, and images are turned into commodities which circulate in feedback loops that are constantly refreshed.

Balenciaga is a well-established fashion house with a long tradition. The fact that Gvasalia was appointed creative director there in 2015 fits perfectly into a regime that heralds the rise of the outsider to stardom as a mark of its putative openness, even if this ultimately serves merely to reinforce the system. Balenciaga is part of the financially powerful Kering Group, which likes to take ideas that are ostensibly subversive and use them for the lucrative purposes of target group optimization: Kering’s mix of companies rejuvenates its clientele.<sup>2</sup> Bearing in mind *Belanciege*’s ruminations on this particular label, it is worth pointing out that Kering’s owner François-Henri Pinault is a major

collector of contemporary art—which Balenciaga also has an affinity for. The company tends to hire younger artists who have not yet established themselves on the global scene to design its shop displays, films, and advertising shots, bringing together the spheres of art, fashion, and Internet culture in a thoroughly innovative way.

*Mission Accomplished: Belanciege* reads Gvasalia’s activities, first and foremost, as a symptom of a globally accelerated attention economy and a financial system that is geared to speed—a manifestation that would seem to have little direct connection to fashion (and art). The lecture performance presents a complex argument that centers on algorithmically generated amplification effects devoid of any ideology, an economy governed by likes and memes and the hypercapitalization of the old Eastern Bloc. Even though we are told again and again that “this is not about Balenciaga,” the performance is bookended by the label, which has become a model of value growth and capital accumulation by adapting to the logic of the digital.



Installation view (detail), *Mission Accomplished: Belanciege*, n.b.k., Berlin, 2019

Fashion and politics frequently seek to focus on a particular detail: this is made a surrogate for the whole and is repeated over and over in a media-conscious way until it starts “trending.” Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović map out this strategy in their presentation, while also firmly linking it to the oligarchic culture that held sway in the period of privatization in the former Eastern Bloc, which has now found its way into the West too under the political aegis of a “business”-focused leader like Donald Trump. This is perhaps the central plank of *Belanciege*’s argument: that the countries in Eastern Europe are not limping along behind the pack but were actually way ahead of the curve. The social inequality that was created there years ago when most of the old state structures were privatized has become the norm across the globe. For all the stylistic convergence—impelled by the digital present—toward the use of symbols as levelers, in this video installation Steyerl is ultimately concerned too with exposing cynical mechanisms of appropriation. Even the appropriation and recoding of ostensibly free-floating signifiers is based in the end on the exploitation—even if it is only symbolic—of those who are in no position to pick the insignia that define them: uniformed workers in precarious employment, people wearing donated clothes, who are presumably not out to look cool, the proletariat with its taste for what is “cheap.”

This politicization of clothing points to other questions: What language does fashion speak today? How does Cambridge Analytica operate? And why is Georgian ex-president Mikheil Saakashvili always seen in photos wearing sneakers or a baseball cap sporting the Balenciaga logo?

Christopher Wylie, the whistleblower who exposed the widespread misuse of data by his former employer Cambridge Analytica, was a speaker at the Business of Fashion VOICES conference in 2018: in the presentation he gave—“Fashion Models and Cyber Warfare”—he revealed how, in the run-up to the 2016 US election, the company transformed the fashion industry into a strategic task force to help Donald Trump win the presidency. This is the point where fashion and politics meet head-on. Data taken from around eighty-seven million Facebook users was harnessed to generate a matrix, analyzing user

3  
Christopher Wylie, "Fashion Models and Cyber Warfare," *BoF Voices* 2018, accessed June 1, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IE5ZVA-j5tVI>. See also Morwenna Ferrier, "Christopher Wylie: 'The Fashion Industry Was Crucial to the Election of Donald Trump,'" *The Guardian*, November 29, 2018.

preferences for certain brands on social media platforms and correlating this with an affinity for Trump's politics. A liking for certain brands of US-made jeans such as Wrangler, Hollister, and Lee, for example, was associated with a lower degree of openness, which in turn promised a greater appetite for positive news about Trump: this was then sent to the relevant Facebook users as personalized advertising messages. Meanwhile, a taste for labels like Kenzo or Alexander McQueen was found to correlate more with the political attitudes of typical Democrat voters. Wylie describes the intentional misuse of data based on fashion preferences as one of the less obvious "weapons of mass destruction" deployed in Trump's campaign.

Although there is nothing particularly new about linking fashion and psychology, Cambridge Analytica was the first to use this connection to directly influence political opinion. Wylie and Steve Bannon, one of the company's founders, saw culture as a distributed array of globally valid ascriptions and wanted to find out how these preferences could be further contextualized. Fashion was thus viewed as part of a larger culture war. In his VOICES presentation, addressed to an audience from the British fashion industry, Wylie recalled his first meeting with Bannon and said that fashion was one of the many things they had discussed, along with "Foucault... Judith Butler, the performativity of identity, the nature of our fractured selves." For them, the contrast between Crocs and Chanel's "little black dress" was an apt analogy of the spectrum of fashion—and a blueprint for how Cambridge Analytica would later milk people's fashion preferences. Crocs ("quick and fast and regrettable") or a Chanel dress ("enduring and iconic")? "It is up to you if Trump or if Brexit or if the alt-right either become Crocs or become [the] Chanel of our political age."<sup>3</sup> (In 2017, Balenciaga worked together with Crocs to produce a modification of the plastic shoe that had a chunky heel and was decorated with rhinestones, which of course became an immediate sales sensation). Wylie conceded in his presentation that although Cambridge Analytica "exploited the cultural narratives that these sectors [fashion, music, media] were putting out," the fashion industry was primarily responsible for the creation of these narratives in the first place.

There are several excerpts from Wylie's talk in *Belanciege*, and the aesthetics of the video, spread across three monitors, is geared to popular talk formats that seem to be designed not so much for the audience in attendance as for subsequent circulation on YouTube. Steyerl enjoys herself adopting the emphatic gestures Wylie uses to underscore the points he makes, and at the end of her presentation she purportedly receives a call from him as if he were actually involved in the work or she were addressing him directly.



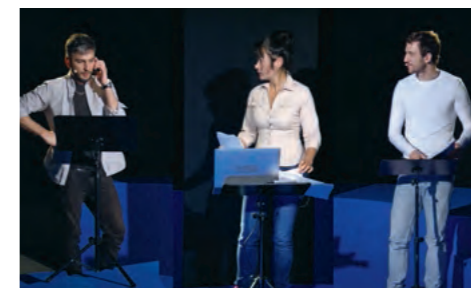
Still from *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

Kim Kardashian wore Balenciaga when she went to the White House to meet Donald Trump. Likewise, in the photos they take for their numerous followers, Serbian turbo-folk singer Svetlana Ražnatović, better known as Ceca, and her arch-rival Jelena Karleuša, another turbo-folk queen, both wear the label's logo as a kind of insignia. The "Who wears it better?" dispute between the two of them that was enacted on social media distracts from the nationalistic undertones that made turbo folk the soundtrack of Yugoslavia as it fell apart. Ceca is not only one

of the best-known artists in the Balkans, she is also the most infamous. Her husband Željko "Arkan" Ražnatović, who was shot dead in mysterious circumstances in a Belgrade hotel in 2000, was leader of the Tigers paramilitary unit and had been charged with committing war crimes in Croatia and Bosnia. Ceca also fell afoul of the law for illegally possessing a weapon and was convicted of embezzlement as president of a Serbian football club. Her great rival Karleuša, on the other hand, who came onto the scene after 2000, drew attention to herself through her approach to (turbo) pop folk, which tended to advocate an emancipatory stance, and repeatedly denounced the fallout from Serbian nationalism in the 1990s and its mafia-style entanglements. However, Karleuša made a name for herself internationally in 2015 when she accused Kim Kardashian of having copied her style—in which Balenciaga clothes and accessories play a major role. Likewise, Saakashvili, who was convicted of corruption and expelled from Georgia, can often be seen in pictures circulating online wearing a T-shirt, baseball cap, or sneakers by Balenciaga. At the beginning of *Belanciege*, we see him on the roof of his Kiev house, where he had fled when officers arrived to search the premises. Security agents dragged him from the roof and put him in a prisoner transporter, at which point hundreds of supporters blocked the road and temporarily secured his release. Saakashvili is a true representative of the union of privatization and corruption, with a weakness for Balenciaga.

All a coincidence?

In his first collection for Balenciaga in spring/summer 2017, Gvasalia presented a leather bag that was clearly modeled on IKEA's classic "Frakta"—the large polypropylene carrier bag that is used instead of a shopping basket in the Swedish furniture store. The question of subversion or appropriation did not really come up with Balenciaga: "Carrie," the luxury copy of the IKEA product, made news around the world and had thus already fulfilled its function quite apart from any sales it garnered. At some point during the 47-minute lecture performance, Steyerl uses IKEA's Frakta as an actual visual aid—by cutting through the bag to create a tube that can be turned into a Möbius strip. This renders it useless as a carrier bag but brings together distance and proximity on one plane—like a loop from which there is no escape. This might bring us to the same conclusion as Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović: "The only way out is to change the rules of the game." *Belanciege* sets up the "Belanciege" sneaker discovered in a shop in Sarajevo as a counter to the apparent leveling out of all differences and the ideologemes associated with them, appropriation and viral dissemination, a feature of the "Balenciaga method," which evidently makes the label so attractive to the oligarchy and its Western adepts. Their contention is that the sneaker is not a copy even if it resembles the Balenciaga product. Rather, the "Belanciege" sneaker is a counter-design that substitutes functionality for social prestige and can thus be deployed for the purposes of class struggle. It is a shoe for the proletariat, which opposes (self-)marketing through the use of algorithms and offers an alternative to the commodified form of the political that goes hand in hand with the focus on a digital presence.



Still from *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019

<sup>4</sup>  
Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (London: Ignota Books, 2019).

Yet, as Steyerl says, the bag also calls to mind an essay by science-fiction writer Ursula K. Le Guin, whose 1986 essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* challenged the established view of narrative structures by making reference to human prehistory.<sup>4</sup> According to Le Guin, humankind's first invention was probably not a spear or some other kind of weapon but rather a carrier bag for gathering food. Le Guin applies this "carrier bag theory" to literature as an indicator of alternative narrative structures. Hitherto, history has focused on spears, weapons, and brave hunters, while everything that fails to fit into this scheme has been excluded. The key here, however, is what story we tell, who gets a place in it and who doesn't, how the story is built up, what is omitted. There is not one hero or one main conflict but different parts that have a complex relationship with one another. If *Belanciege* were a novel, it would be a perfect example of this carrier bag theory.

# HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL.MOV FILE, 2013

Ein-Kanal-HD-Digitalvideo und Ton in Architektur-Environment / Single-channel HD digital video and sound in architectural environment, 15:52 min., 2013

In Auftrag gegeben von / Commissioned by: Massimiliano Gioni, Venice Biennale

Gefördert durch / Supported by: International Production Fund (IPF) – 2013 partners: Outset England, Dermegon Daskalopoulos Foundation for Culture and Development, Outset USA, Outset Netherlands with promoters Van Abbe-museum, Maurice Marciano Family Foundation

Dank an / Thanks to: Brian Kuan Wood, Meggie Schneider, Laura Poitras, Diana McCarty, Christopher Kulendran Thomas, Anton Vidokle

Kameramann / Director of photography, Berlin: Christoph Manz

Kameramann / Director of photography, Los Angeles: Kevan Jenson

Zweite Einheit / Second unit: Leon Kahane

Artdirection / Art direction: Esme Buden, Alwin Franke

Make-up und Kostüm / Makeup and costume design: Lea Søvsø

Choreografie und Performance / Choreography and performance: Arthur Stäldi

Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz, Leon Kahane, Alwin Franke

Produzent / Producer: Kevan Jenson

Dolly grip, Los Angeles: Tony Rudenko

Educational dummy: Hito Steyerl

**EN** The video *How Not to Be Seen* is introduced by a recurrent motif: some enigmatic white stripes on a black background that we come across on boards mounted on a stand, on vinyl cutouts on the ground, and even in the layout of the benches in the projection room. Their arrangement corresponds to a model of a resolution test target developed by the US Air Force and used between 1951 and 2006. Painted on the ground in different desert areas in the US, it was used to calibrate the power of resolution (or “vision”) of satellites and airplanes. This device acts as a leitmotif, immediately crystallizing the reflection on images that is at the heart of this work. Apparently indecipherable, it brings into focus a nexus of issues at the intersection of military strategy, the politics of surveillance, and the evolution of image technologies.

The title of the piece is a homage to the Monty Python sketch *How Not to Be Seen*, which was aired on the BBC in 1970 in the guise of an information film put out by the British government. In it, an off-screen voice recites the identity of individuals hidden in wide shots of the countryside, who are literally transformed into targets as soon as they appear in the image: one after the other, they are blown up or executed. The moral of the story might be that there is a risk involved in being seen, in which case it may be better to live under cover, to adapt, to disappear inside one’s environment, inside the system—to become impossible to locate, undetectable. And this title, reprised by Steyerl in 2013, thus becomes highly programmatic. *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* is a five-part tutorial that offers techniques for escaping the scrutiny of blanket surveillance, a fifteen-minute crash course on becoming a guerrilla agent capable of understanding, questioning, and acting within the regime of digital images.

Steyerl here points to a shift that Vilém Flusser had predicted back in 1990: images are no longer content with registering reality, they produce reality;<sup>1</sup> and when we take pictures, the pictures now take (information and data) from us. We are literally embedded in a world composed of (and saturated by) images, formatted and (de)activated by omnipotent algorithms that reign supreme over our online content.<sup>2</sup> Released from the frame bounding the screen, images have laid siege to reality, “shaping and affecting people, landscapes, politics, and social systems.”<sup>3</sup> It should come as no surprise that visibility turns out to be a matter of politics: What is (made) visible to us? What disappears in the process, and how?

While the video makes fun of the pedagogic approach, it is nonetheless tinged more tragically by the motif of disappearance, which imbues her entire oeuvre. Without directly mentioning her name, she invokes the figure of her friend Andrea Wolf, who was killed in 1998 fighting alongside Kurdish insurgents. *How Not to Be Seen* thus takes on the air of a fable, in which the bodies of the disappeared wander in limbo worlds, where one can vanish without leaving any visible trace. In the digital age, they shrink until they become pixels, turning into ghostly silhouettes without faces, ectoplasm floating in a world of pure projection, returning to haunt the peeling paint of the US Army resolution test patterns or the 3D renderings made by architects engaged in gentrifying the world. Steyerl assembles a low-res army of image proletarians, of rejects whom the powers that be would rather not bother with (opponents of authoritarian regimes, women over fifty, the underclass chased from the downtown areas of major cities)—Steyerl urges them to force their way into the cracks in high-definition imagery.<sup>4</sup>

In our reality—which has been converted into a giant video installation—Steyerl ends by suggesting that resistance is the preserve of those who are experts in image technology: if you want to blend into reality, change it even, you should start with a Photoshop tutorial.

Alexandra Delage

<sup>1</sup> The Czechoslovak philosopher coined the famous catchphrase “It’s the image which now creates the event” in a lecture he gave shortly after the Romanian Revolution in 1989. *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*, YouTube, May 31, 2011, accessed August 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI>.

<sup>2</sup> Hito Steyerl uploaded *How Not to Be Seen* to YouTube in 2013. Since then, the platform’s algorithm has evolved to the extent that there are now any number of tutorials for budding YouTubers along the lines of “How To Be Seen on YouTube.”

<sup>3</sup> Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?,” *e-flux Journal* 49 (November 2013), accessed August 20, 2020, [www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/](http://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/).

<sup>4</sup> Hito Steyerl, “In Defense of the Poor Image,” *e-flux Journal* 10 (November 2009), accessed August 20, 2020, [www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/](http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/).



**DE** Das Video *How Not to Be Seen* wird durch ein wiederkehrendes Motiv eingeleitet: ein kryptisches Gebilde aus weißen Balken auf schwarzem Grund. Man begegnet ihm auf Tafeln, die auf Stativen angebracht sind, als ausgeschnittene Formen in Vinyl auf dem Boden, sogar in der Anordnung der Bänke im Projektionsraum. Die Kombination der Balken entspricht dem Muster eines bestimmten Auflösungstestbilds, das die US Air Force seit 1951 entwickelte und bis 2006 nutzte: In verschiedenen Wüstengegenden der USA auf dem Boden aufgemalt, diente es dazu, das Auflösungsvermögen (die „Sehschärfe“) von Satelliten oder Flugzeugen zu kalibrieren. Die Vorrichtung fungiert als Leitmotiv und beschwört gleich eingangs die Reflexion über Bilder herauf, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt steht. Scheinbar unentzifferbar, bündelt sie Belange, in denen sich Militärstrategie, Überwachungspolitik und Entwicklung der Bildtechnologien verzahnen.

Der Titel der Arbeit ist eine Hommage an Monty Pythons Sketch *How Not to Be Seen*, den die BBC 1970 ausstrahlte und der einen Informationsfilm der britischen Regierung nachahmt. Eine Off-Stimme nennt die Namen von Bürger·innen, die in weiträumigen Landschaften versteckt sind und buchstäblich zu Zielscheiben werden, sobald sie ins Bild kommen: Einer nach dem anderen explodiert oder wird hingerichtet. Die Moral der Geschichte lautet folglich wohl, dass es ein Risiko bedeutet, gesehen zu werden. Besser, man hält sich bedeckt, passt sich an, geht auf in seiner Umgebung, im System – ist nicht ortbar, wird unauffindbar. Damit erscheint dieser von Hito Steyerl 2013 aufgegriffene Titel als außerordentlich programmatisch. *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* ist ein Tutorial in fünf Lektionen, das Techniken verrät, wie man sich den Fangarmen einer umfassenden Überwachung entziehen kann, eine fünfzehnminütige Ausbildung zum Guerilla-Agenten, der fähig ist, das Regime der digitalen Bilder zu erfassen, es auszuforschen und darin zu handeln.

Hito Steyerl zeigt hier mit dem Finger auf eine Wende, die Vilém Flusser bereits 1990 prognostizierte: Bilder begnügen sich nicht mehr damit, Wirklichkeit aufzuzeichnen, sondern bringen Wirklichkeit hervor;<sup>1</sup> und wenn wir Bilder aufnehmen, nehmen die Bilder jetzt auch etwas von uns (Informationen, Daten). Wir sind eingebettet in eine von Bildern gesättigte Welt, formatiert und (de)aktiviert von der Allmacht der Algorithmen<sup>2</sup>, die unsere Online-Inhalte steuern. Vom Rahmen der Monitore befreit, bespielen Bilder mittlerweile die Realität, „formen

und beeinflussen Menschen, Landschaften, Politik und Gesellschaftssysteme“<sup>3</sup>. Sichtbarkeit ist folglich, wie nicht weiter überraschend, eine Sache der Politik: Was ist für uns sichtbar, wird uns sichtbar gemacht? Und was verschwindet im Zuge dessen und wie?

Spottet das Video mit Humor der Didaktik, so ist es gleichwohl auf tragische Weise geprägt vom Motiv des Verschwindens, das Hito Steyerls ganzes Werk schmerzvoll durchzieht. Ohne sie zu nennen, bezieht sie sich auf ihre Freundin Andrea Wolf, die 1998 an der Seite kurdischer Kämpferinnen erschossen wurde. *How Not to Be Seen* nimmt nun Züge einer Fabel an, in der die Leichen der Verschwundenen in einem Limbus umherirren, in dem man sich verflüchtigt, ohne ersichtliche Spuren zu hinterlassen. Im digitalen Zeitalter schrumpfen sie auf Pixelgröße zusammen, werden zu gesichtslosen Geistgestalten, in einer Welt reiner Projektion schwebender Ektoplasmen, die gekommen sind, die abblätternde Farbe der Auflösungs-testbilder der US-Armee oder die zur Gentrifizierung der Welt beitragenden Architektenmodelle heimzusuchen. Hito Steyerl versammelt eine *low-res*-Armee von Bildproletariern, Abschaum, mit dem die amtierenden Mächte sich nicht abgeben wollen (Gegner autoritärer Regime, Frauen über fünfzig, aus den Zentren der Megalopolen verjagte Deklassierte ...), denen sie aufträgt, die Sicherheitslücken der *high-definition*-Bilderwelt zu knacken und darin einzuziehen.<sup>4</sup>

In unserer in eine riesige Video-Installation verwandelten Wirklichkeit, legt Hito Steyerl nahe, gehört der Widerstand denen, die die Bildtechniken beherrschen: Wer in die Wirklichkeit einschmelzen oder sie gar verändern will, muss mit einem Photoshop-Tutorial anfangen.

Alexandra Delage

1 In einem in der Folge der rumänischen Revolution gehaltenen Vortrag hat der tschechische Philosoph die Formel geprägt: „It's the image which now creates the event“. Siehe „Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution“, <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI>. (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

2 Hito Steyerl hat *How Not to Be Seen* gleich 2013 auf YouTube online gestellt. Interessanterweise hat sich der Algorithmus der Plattform seither so entwickelt, dass es dort für YouTube-Aspirant·innen von Tutorials des Schlags „How to Be Seen on YouTube“ nur so wimmelt.

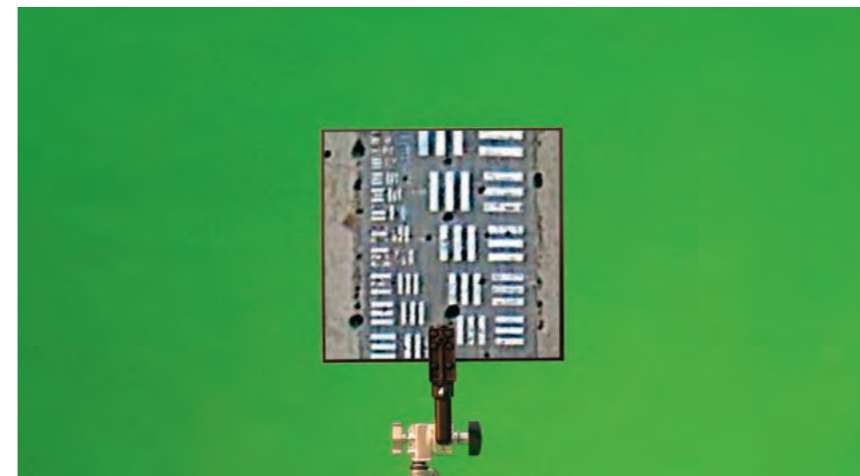
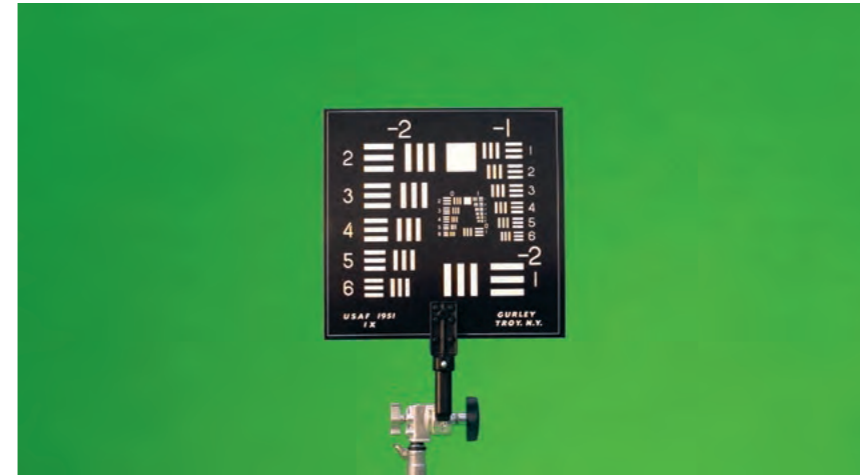
3 Hito Steyerl, „Too Much World. Is the Internet Dead?“, *e-flux Journal* 49, November 2013.

4 Hito Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, *e-flux Journal* 10, November 2009.

**LESSON I:  
HOW TO MAKE  
SOMETHING INVISIBLE  
FOR A CAMERA.**

There are four ways to make something invisible for a camera:

- to hide,
- to remove,
- to go off-screen,
- to disappear.



This is a resolution target. It measures the visibility of a picture.



This is a resolution target. It measures the resolution of the world as a picture.



Resolution determines visibility. Whatever falls below resolution is invisible.

LESSON II:  
HOW TO BE INVISIBLE  
IN PLAIN SIGHT.



There are seven ways of making something invisible in plain sight:

- pretend you're not there,
- hide in plain sight,
- to scroll,
- to wipe,
- to erase,
- to shrink,
- to take a picture.

Today most important things want to remain invisible:

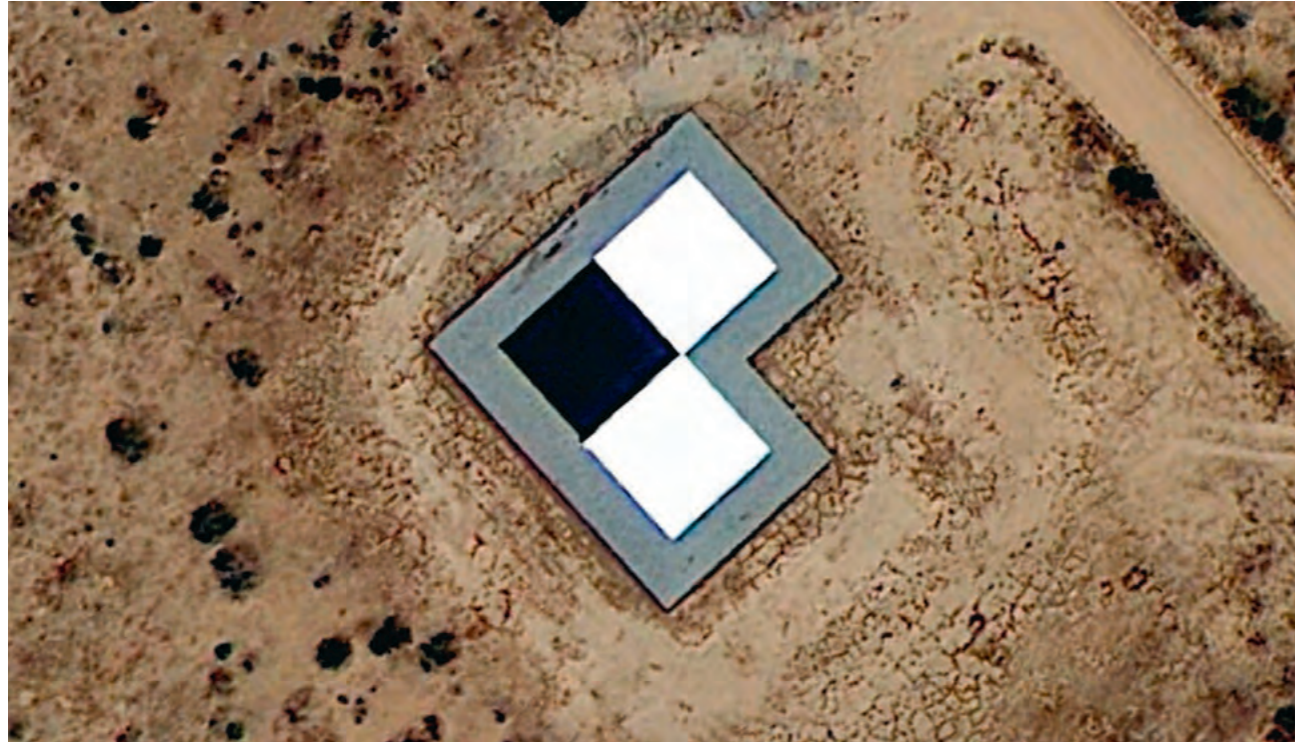
- love is invisible,
- war is invisible,
- capital is invisible.

In the 1950s and 60s the US air force installed gray-scales and resolution targets in the California desert to calibrate aerial photographs and videos.

Resolution determines visibility.

It calibrates the world as a picture.





**LESSON III:  
HOW TO BECOME  
INVISIBLE BY  
BECOMING A PICTURE.**

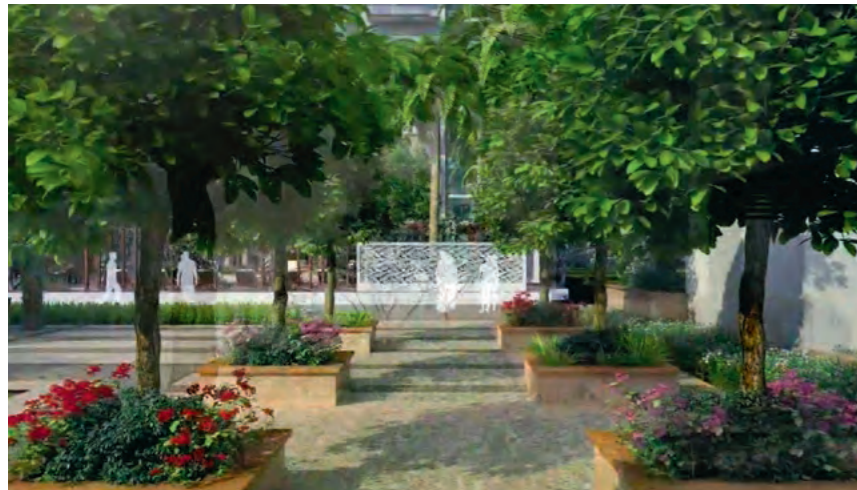
[...]

Around 2000, a new standard arises for resolution test targets. This is a resolution chart for pixel based representation.

In 1996, photographic resolution in the area is about 12 meters per pixel. Today it is 1 foot.

To become invisible, one has to become smaller or equal to one pixel.

**LESSON IV:  
HOW TO BE INVISIBLE  
BY DISAPPEARING.**



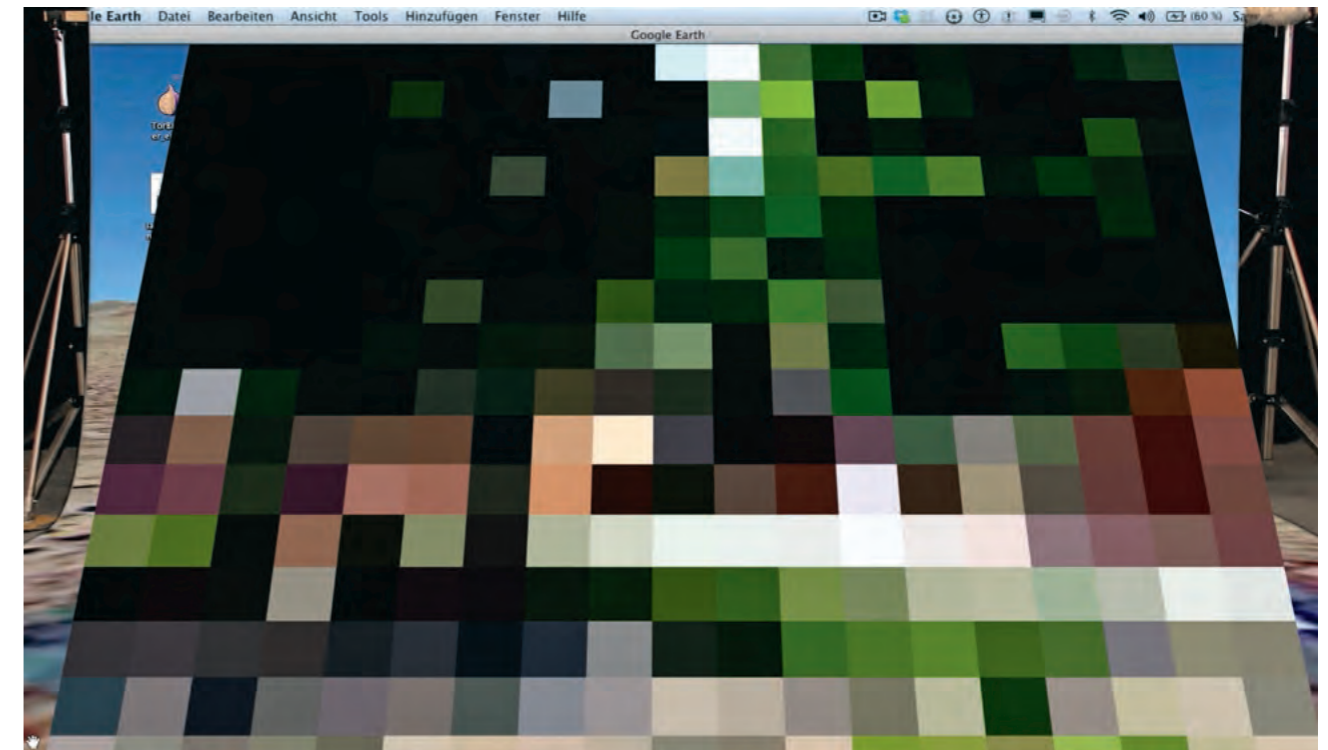
There are thirteen ways of becoming invisible by disappearing:

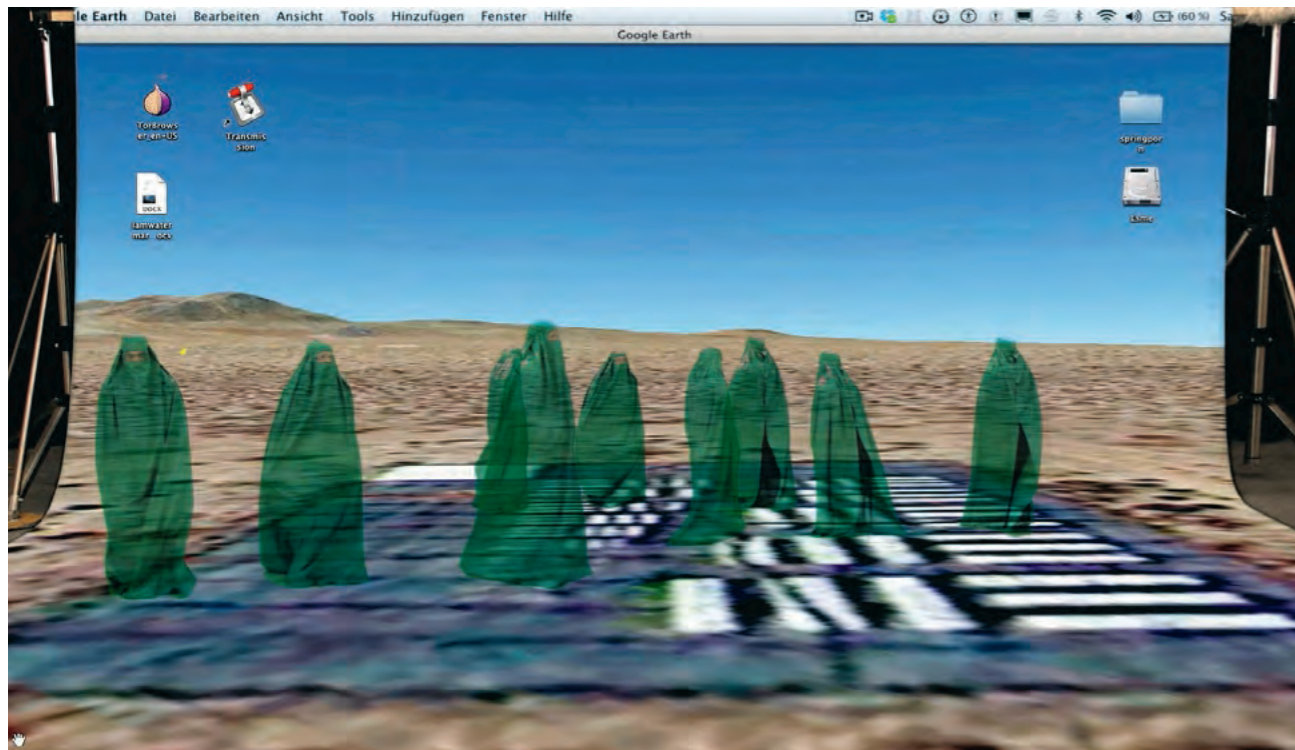
- living in a gated community,
- living in a military zone,
- being in an airport, factory, or museum,
- owning an anti-paparazzi handbag,
- being fitted with an invisibility cloak,
- being a superhero,
- being female and over 50,
- surfing the dark web,
- being a dead pixel,
- being a WiFi signal moving through human bodies,
- being undocumented or poor,
- being spam caught by a filter,
- being a disappeared person as an enemy of the state, eliminated, liquidated, and then dissimulated.

In the decades of the digital revolution, 170,000 people disappear.

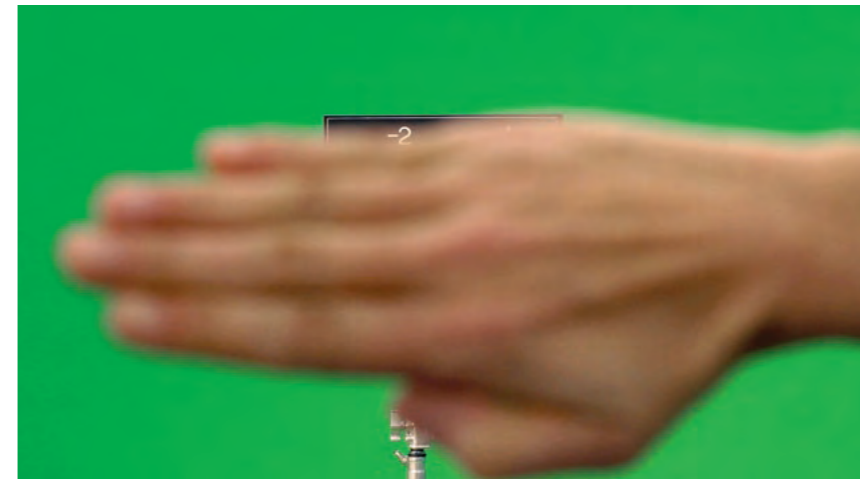
Disappeared people are annihilated, eliminated, eradicated, deleted, dispensed with, filtered, processed, selected, separated, wiped out.

[...]





**LESSON V:  
HOW TO BECOME  
INVISIBLE BY MERGING  
INTO A WORLD  
MADE OF PICTURES.**



There are fifty-four ways of becoming invisible by merging into a world of figures:

- to hide,
- to remove,
- to go off-screens,
- to disappear.



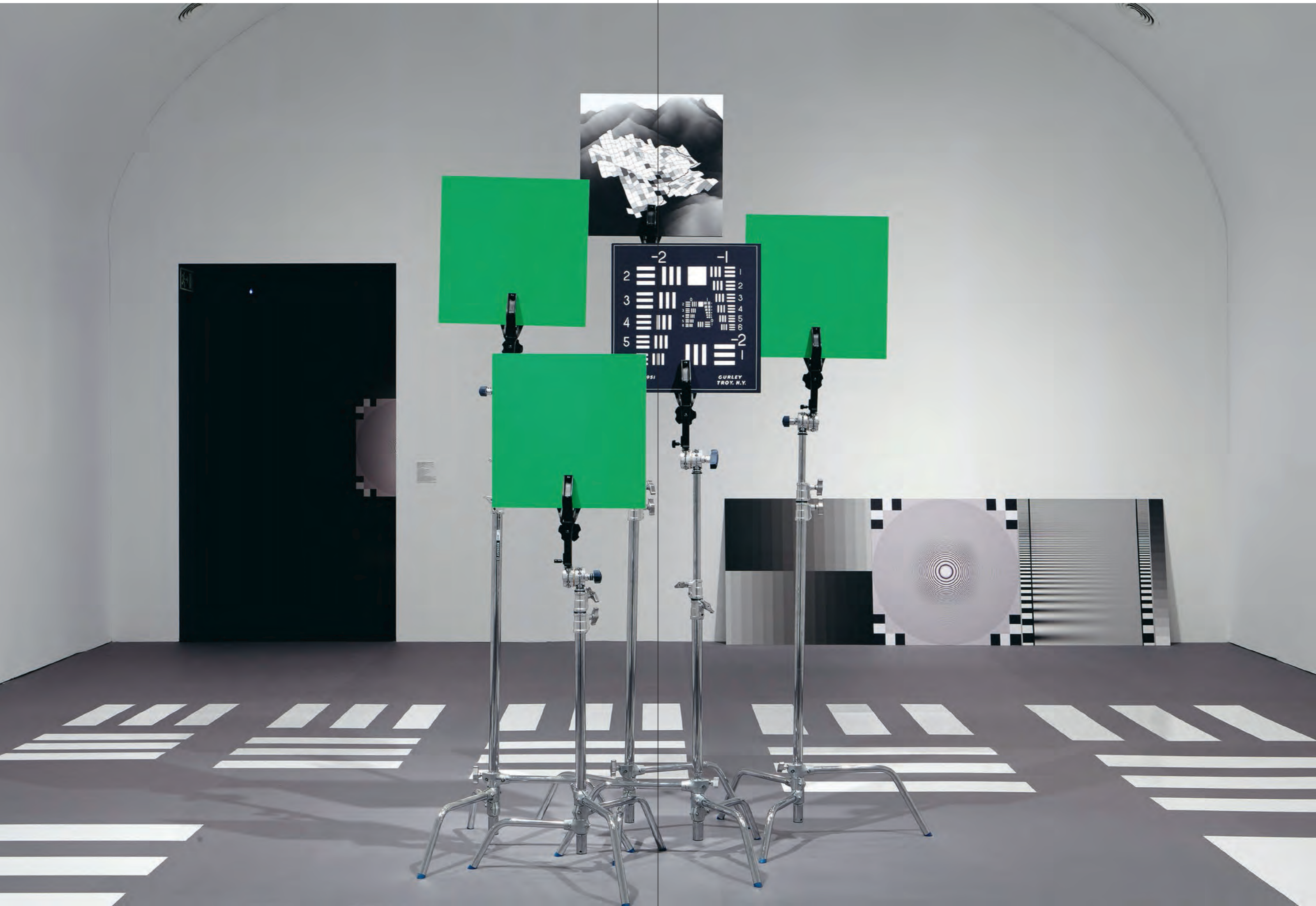
This is a resolution target.

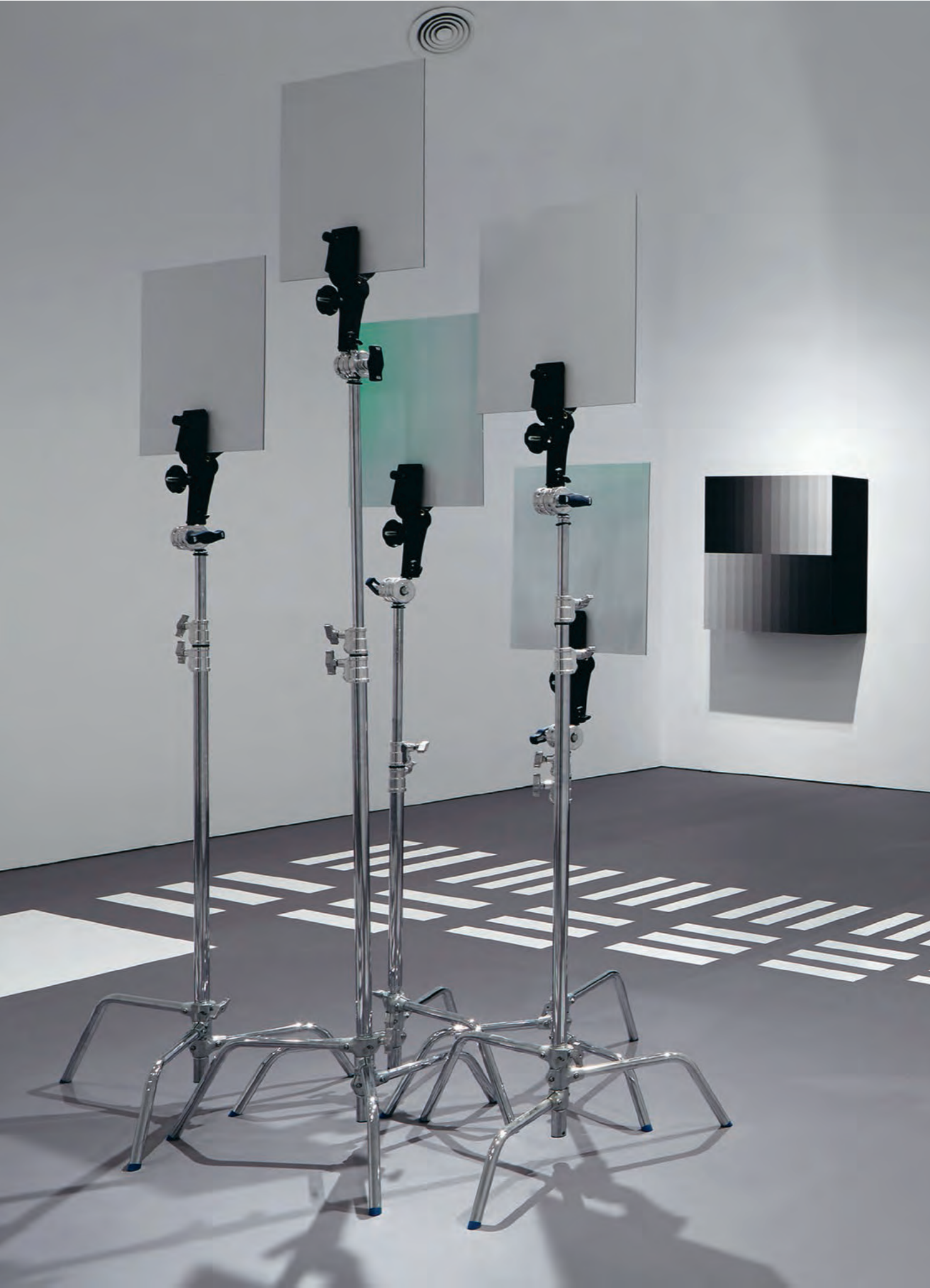
This pattern has been decommissioned in 2006 as analogue photography lost its importance.

Rogue pixels hide in the cracks of old standards of resolution.

They throw off the cloak of representation.











# SMART SCREENS

## MAGIE DER GLAS-SCHEIBEN, TAFELN UND RAHMEN BEI HITO STEYERL

DORIS KRYSTOF

<sup>1</sup> Harun Farocki und Hito Steyerl in: *Cahier #2. A Magical Imitation of Reality*, Mailand: Kaleidoscope Press, 2011, S. 1-30, hier: S. 16.

„Yes, of course, the documentary film is a magical imitation of reality.“<sup>1</sup> –Harun Farocki

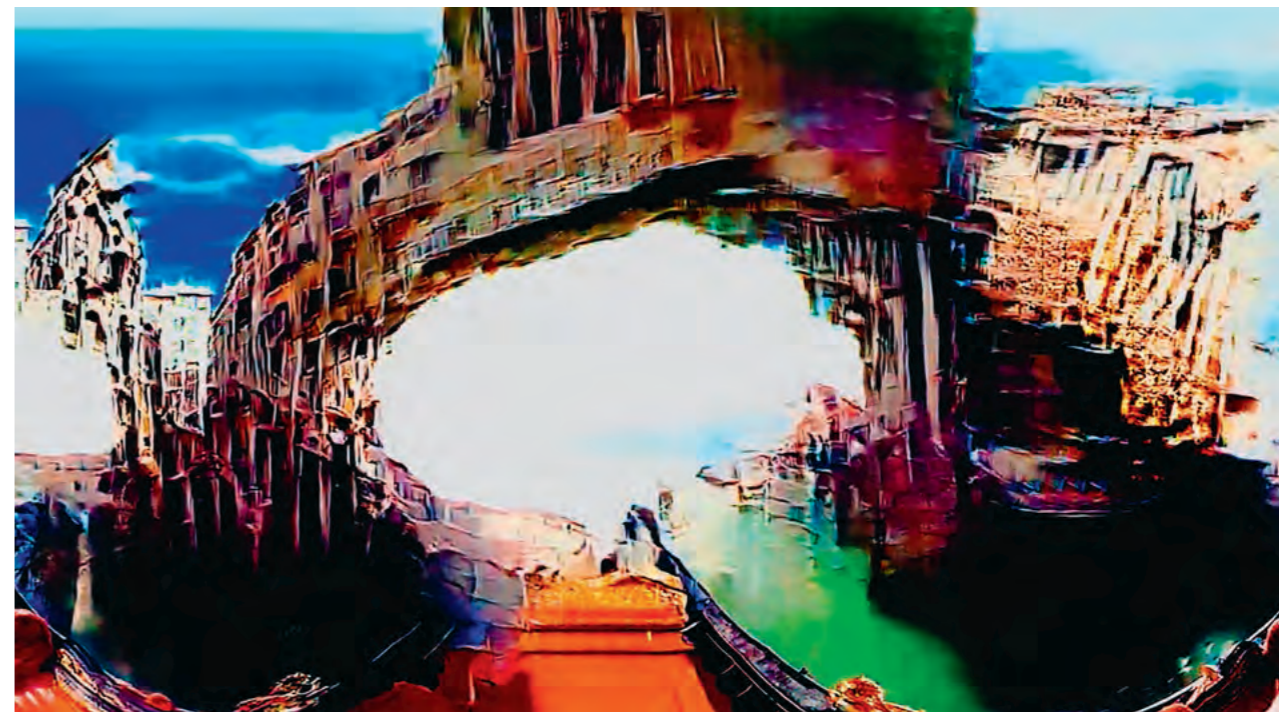
Auf der Biennale von Venedig 2019 zeigte Hito Steyerl im zweiten Teil der Hauptausstellung *May You Live In Interesting Times* die Videoinstallation *This is the Future / Power Plants* (2019). Durch eine Lichtschleuse gelangte man in der alten Seilerei des Arsenal in einen weitläufigen abgedunkelten Raum, in dem überall animierte Projektionen flimmerten: Blumen, Blüten, Fische, Quallen und Korallen in prächtigen Farben. Von Dutzenden LED-Screens leuchteten die *Power Plants*, fiktive Pflanzen mit übernatürlichen Kräften, denen man bei ihrem algorithmisch gesteuerten Wachstum zusehen konnte. Die Bildschirme mit den Pflanzen waren an einem Metallgerüst befestigt, einer freistehenden architektonischen Bühnenstruktur, die den gesamten Raum besetzte. Auf einer abgehängten Leinwand im Zentrum lief der Film *This is the Future*, der mit psychedelischen Bildern von der Zukunft und einem in ihr verborgenen Zaubergarten erzählt. Über Laufstege, wie sie die Stadt Venedig für den Hochwasserfall vorrätig hält, konnte man diesen spektakulären Multimedia-Garten durchqueren und von allen Seiten betrachten. Betörend-treibende Soundtracks von Kassem Mosse und Kojey Radical sowie englische und kurdische Stimmen aus dem Film erfüllten den Raum. In ihrer optisch-akustischen Komplexität fügte sich Steyerls neue Arbeit zu einem überwältigenden Erlebnis, in dem sich Ökologie, Biologie, Musik und Künstliche Intelligenz zu einem utopisch-dystopischen Gesamtkunstwerk verschränkten. Auf der wie immer überfüllten Kunstbiennale und wegen der offenen Anordnung der Projektionen im Arsenal blieb ein entscheidender Aspekt von *This is the Future / Power Plants* allerdings fast unbemerkt. Erst Monate später, als die Biennale-Arbeit im Neuen Berliner Kunstverein gezeigt wurde, sollte sich der mit einem Smart Screen erzeugte Effekt vollständig offenbaren.

In Berlin betrat man die Ausstellung durch ein kleines Kino, in dem man auf einer langen Bank Platz nehmen konnte, um den 16-minütigen Film *This is the Future* in Ruhe von Anfang bis Ende anzusehen. „Dies sind dokumentarische Bilder aus der Zukunft. Es geht aber nicht darum, was die Zukunft bringt, sondern woraus sie gemacht ist“, verkündet ein eingeblendeter Text, bevor der Film beginnt und eine weibliche Stimme, die sich als Netzwerk des Rechners vorstellt, erklärt, dass mit den Aufnahmen der futuristischen Unterwasserwelt ein Set für die Protagonistin des Films, Hêja, entwickelt wird. Hêja tritt kurz darauf in Erscheinung und berichtet (in kurdischer Sprache mit englischen Untertiteln) von dem während ihrer Haft im Gefängnishof heimlich angelegten Garten, in dem sie Pflanzen mit besonderen Wirkkräften züchtete. Mit *Malva neglecta* lassen sich Autokraten vergiften, *Sisymbrium altissimum* setzt an Endorphin-Rezeptoren im Gehirn an, um Hass und Hetze in den sozialen Medien zu beseitigen. Allen *Power Plants* gemeinsam ist die Fähigkeit, Sonnenlicht in Energie umzuwandeln. Mit knappen Worten und kaleidoskopischen Bildern spinnt

94

SMART SCREENS

95



Still aus *This is the Future*, 2019

der Film die Themen um Hêjas Garten sowie den Sinn beziehungsweise Unsinn von Zukunftsvoraussagen weiter. „Aber als die Zukunft vorhergesagt war, wurde die Gegenwart unvorhersagbar“, erklärt Hêja und unterbricht damit den rauschhaften Fluss der computergenerierten Bilder mit dokumentarischen Aufnahmen der ausländerfeindlichen Demonstrationen in Chemnitz, die Ende August 2018 eine neue Welle des Rassismus in Deutschland entfacht haben. An diese Szenen schließt Hêja eine Reihe dringender Fragen an, die, wie sie meint, die Menschheit wirklich interessieren: „Wird der Faschismus zurückkehren?“, „Warum hat niemand den Brexit vorhergesagt?“, „Und was ist eigentlich mit dem Messias?“ Es folgen Sequenzen animierter Bilder von Stonehenge, Bambuswäldern und Japan nach der Reaktorkatastrophe von Fukushima, mit denen Zukunftserwartungen, Zukunftsvoraussagen, Zukunftsforschungen zur Sprache kommen. Mehrfach driftet der Film nach Venedig, in eine in ihrem Fortbestand akut bedrohte, von technologischer Zukunftsplanung existenziell abhängige Stadt. In der stark bearbeiteten Ansicht eines sich exaltiert windenden Canale Grande erscheint das Wasser in giftig leuchtendem Grün, was an eine berühmte Umweltschutz-Aktion von Joseph Beuys mit dem argentinischen Land-Art-Künstler Nicolás García Urriburu zur Biennale im Jahr 1968 erinnert. Überhaupt setzen die visuellen Verfremdungseffekte in Steyerls Video immer wieder an historischen Vorläufern der Fragmentierung, Auflösung und Verflüssigung von Bildern an. Die informell verschwommenen Farbelemente treiben auf der Bildfläche auseinander und wieder zusammen, als wollten sie diese zum Implodieren bringen. Sie verdanken sich den Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung ebenso wie der Geschichte der abstrakten Malerei und stehen nicht zuletzt, wie Hêja bemerkt, für die im 20. Jahrhundert entwickelten Vorstellungen von Zukunft als einem farbenfrohen Ort.

Und dann ereignet sich plötzlich etwas Unfassbares vor den Augen des Publikums: Die Leinwand, auf die man eine Viertelstunde gebannt geschaut hat, die einem für die Dauer des Films alles war, wird durchsichtig. Von einem Augenblick zum nächsten hat sich die Kinoleinwand mit der auf ihr beschworenen bunten Zukunft aufgelöst und in eine Fensterscheibe verwandelt. Durch diese sieht man in den angrenzenden Ausstellungsraum mit den Gerüsten der *Power Plants*, umgeben womöglich von anderen Ausstellungsbesucher:innen. Was ist passiert? Innerhalb eines Augenblicks wurde die filmische

Installationsansicht, *This is the Future*, n.b.k., Berlin, 2019

Illusion gekappt, wie bei einem Filmriss ändern sich die Konditionen der Wahrnehmung, und man fand sich abrupt ins Hier und Jetzt katapultiert. Technisch basiert dieser Effekt auf der Rückprojektion des Films auf eine sogenannte „schaltbare Folie“ (*smart foil*), die auf eine Scheibe aufgebracht so gesteuert werden kann, dass sich das Glas als Smart Screen zwischen transparent und opak hin und her schalten lässt.

Die plötzliche Verwandlung des Films in eine transparente Scheibe ist ein Coup, der einmal mehr Steyerls cleveren Umgang mit technologisch avancierten Medien und ihr Interesse an deren strukturellen Eigenschaften demonstriert. Mit Leinwand, Fenster, Rahmen, Schwelle kommen zentrale Begriffe aus der Filmtheorie des 20. Jahrhunderts ins Spiel, die, ergänzt von Albertis Topos des Fensters als einem seit der Renaissance tragfähigen Konzept der Malerei, eine Ebene der medialen Selbstreflexion in die Videoinstallation *This is the Future / Power Plants* einziehen. Mit der Darstellung solcher bildimmanenter Mittel geht traditionell die kritische Befragung der mimetischen Repräsentation von Realität

einher, die sich vom antiken Maler Zeuxis über René Magritte bis hin zu Jeff Wall durch die westliche Kunstgeschichte zieht. Einen starken Bruch mit der Repräsentation hat auch das Theater vollzogen, als Revolutionäre wie Bertolt Brecht und Erwin Piscator im frühen 20. Jahrhundert mit der Eliminierung der vierten Wand der Guckkastenbühne die Illusionsmaschinerie des Theaters demonstrativ offenlegten. Aus der Filmgeschichte kennt man Brüche mit Darstellungskonventionen ebenfalls, allerdings geschehen diese eher dadurch, dass Figuren im Film zwar in eine andere Realität gelangen, aber immer im Film bleiben. Das zeigt sich im Übergang von Schwarz-Weiß zu Farbe in *The Wizard of Oz* (1939) oder im Herabstieg von der Leinwand in die Realität in Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (1985), um zwei sehr berühmte Beispiele anzuführen. Auch die zahlreichen experimentellen Verfahren im Sinne des Expanded Cinema haben weniger die Projektionsfläche infrage gestellt als die Apparate, die Materialität des Zelluloids und (als vielleicht wirkungsvollste Maßnahme) die narrative Struktur des Films. Das physisch-materielle Repräsentationssystem des Films basiert indes nach wie vor auf der Intaktheit glatter Oberflächen, was sich in der Ära der Touchscreens einmal mehr bestätigt.

Einen Eingriff in die filmische Projektionsfläche, wie Steyerl ihn vollführt, gab es bislang weder im Kino noch im Museum. Man könnte diesen leicht als magischen Trick, als Zauberei, als bloßen Effekt abtun, wenn der Moment der Transformation vom gerahmten Kinobild zum Fenster in die Realität formal und inhaltlich nicht so präzise choreografiert wäre. Um die Intention dieses Effekts, der kurz vor dem Ende des Films passiert, noch etwas weiter auszuleuchten, lohnt es den inhaltlichen Kontext des Kippmoments genau zu betrachten. Im letzten Drittel des Films ist mit dem Musiker Kojey Radical eine weitere Stimme aufgetaucht, die einen am Rap orientierten Ton in das Zukunftsvideo bringt und das Reale poetisch deklamiert: „Photosynthesis. The harvesting of sunlight to produce energy is the ultimate driver of virtually all life on the surface of our ... of your ... of us“, dazu schwelgt der Film in Bildern der im Meer versinkenden Sonne. Unmittelbar bevor die Leinwand transparent wird, wechseln sich eine längere

René Magritte, *La Clef des champs*, 1936

Phrase von Kojey Sprechgesang („Without you, without me, without our, without yours, without us ... without, with doubt, with doubt, with doubt, with doubt.“) mit einer als „Hêjas Voraussage“ betitelten Passage ab, die den Sinn von Zukunftsvoraussagen grundsätzlich in Frage stellt: „Lasst mich etwas voraussagen. Nichts davon wird eintreffen. Ich werde niemals die Zukunft betreten, um nach meinem Garten zu suchen. Denn er ist schon hier. Denn was die Zukunft auch sein mag: Sie beginnt immer hier und jetzt. Das ist alles, was ich sagen kann.“ Kojey's Beschwörung des Zweifels und Hêjas Behauptung des Hier und Jetzt bereiten die Transparentwerdung der Leinwand vor, das Stichwort fällt mit dem Satz „Denn er [der Garten] ist schon hier.“ An dieser Stelle verschwindet die Filmprojektion, und das Fenster öffnet den Blick auf die *Power Plants*, auf Hêjas Garten.

Der Wechsel von der opaken zur transparenten Scheibe spielt auf geradezu religiös-philosophische Dimensionen an: Der Garten – das Paradies? – ist schon hier. Das impliziert Absagen an Utopie, Metaphysik und religiöse Verheißungen, das Wissen

um die Begrenztheit aller Erkenntnis, andere Formen des Denkens, Zweifeln, Ahnen, Raten, das Festhalten an der realen Gegenwart, an Skepsis, Paradoxie, Ironie, Poesie und Magie. Allerdings hält sich der Film nicht lange mit diesen universellen Themen auf, denn kurz nach der Transparentwerdung beginnt der Abspann über die durchsichtige Scheibe zu laufen und zählt die zahlreichen am Film Mitwirkenden, die realen Produktionsbedingungen auf. Die Beteiligten werden wie üblich mit ihren Funktionen aufgeführt, und zum Schluss, als man unter Rubriken wie Regie, Buch oder Produktion den Namen der Künstlerin erwartet, erscheint lapidar: „Prediction: Hito Steyerl“. Auf dem ähnlich ausführlich wie ein Filmabspann gehaltenen Bilderschild wird ihre Mitwirkung noch einmal anders deklariert: „Magic: Hito Steyerl“.

Die Magie in *This is the Future* bezieht sich natürlich nicht nur auf den Effekt mit der Leinwand, denn magisch-futuristisch wirkt der gesamte Film mit seinen atmosphärischen Zukunftsvisionen und den elaborierten Bildbearbeitungstechniken. Eine ebenso magische, aber handfest-analoge Bildbearbeitung hat Steyerl in dem Film *Strike* (2010) praktiziert, in dem die Inszenierung eines singulären Moments ebenfalls an der physischen Realität der medialen Bilder ansetzt. Der Film zeigt in nur 28 Sekunden, wie sich die Künstlerin mit Hammer und Meißel einem schwarzen, ausgeschalteten LCD-Flatscreen nähert, der auf einem Sockel steht. Sie legt ihr Werkzeug am unteren Rahmen des Bildschirms an und lässt den Screen mit einem gezielten Schlag zerbrechen. Die daraus resultierenden Risse und Spiegeleffekte verwandeln die schwarze Bildfläche unmittelbar in ein schillerndes, abstraktes Bild. Der zu Beginn des Kurzfilms formatfüllend eingeblendete Titel „Strike“ betont die Rätselhaftigkeit der Handlung, da er als Überschrift der kurzen Aktion, als Referenz auf den gleichnamigen Film von Sergej Eisenstein oder als Imperativ und damit Aufforderung zu einer ikonoklastischen Handlung gelesen werden kann. Für Steyerl ist der Akt der Zerstörung gleichbedeutend mit dem Akt der Produktion: „Man zerstört das Oberflächenbild, aber dabei legt man die Matrix frei. Man sieht die Grundlagen der Bildproduktion, die Grundlagen des Bilds. Es ist ein produktiver Akt, kein destruktiver, aber natürlich ist das

Still aus *In Free Fall*, 2010

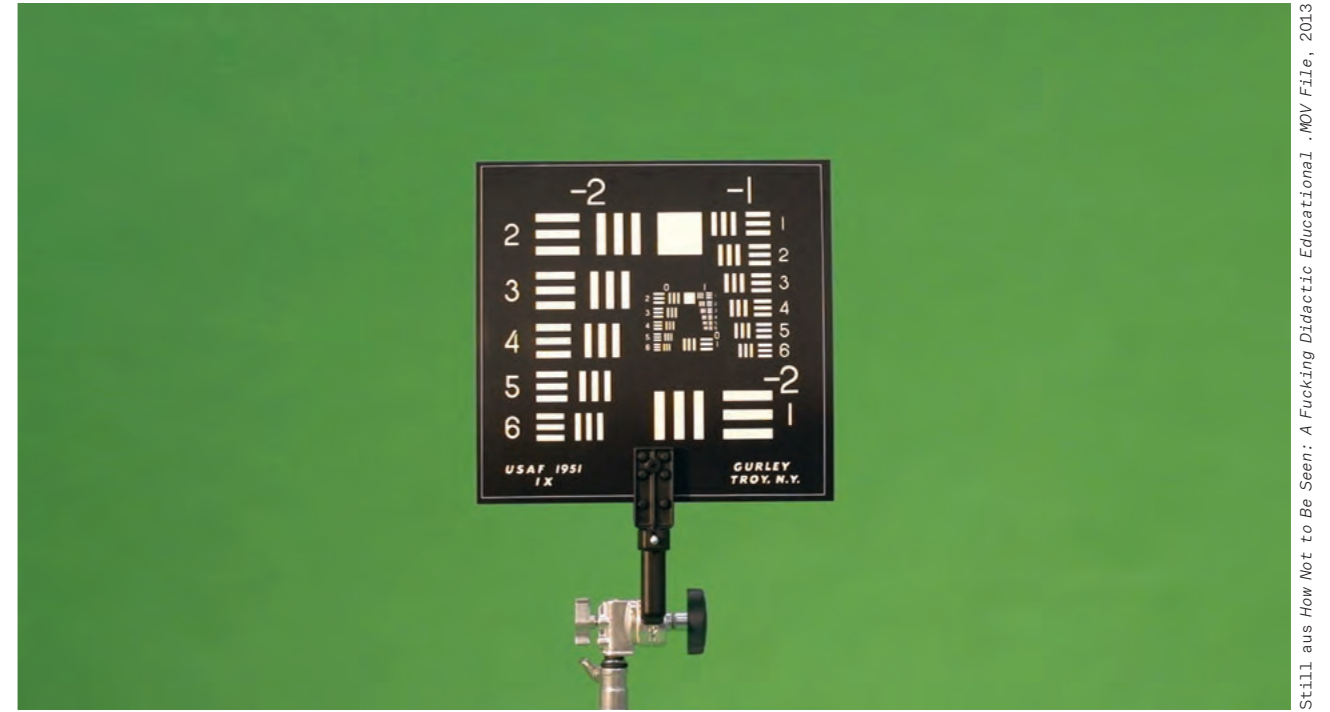
2 Hito Steyerl, „To Work as a Pixel. Gespräch mit Lukasz Zaremba“, in: *Szum*, Warschau 2014, <https://magazynsum.pl/to-work-as-a-pixel-interview-with-hito-steyerl> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

3 David Riff, „A Close Reading of *In Free Fall*“, in: *Hito Steyerl, Too Much World*, Ausstellungskatalog Eindhoven und Brisbane 2016, S. 135–148; Kerstin Stakemeier, „Plane Destructive: The Recent Films of Hito Steyerl“, in: *Mute*, 23. Februar 2011, <http://www.metamute.org/editorial/articles/plane-destructive-recent-films-hito-steyerl> (zuletzt abgerufen am 7. Juli 2020).

4 Die Gemälde wurden bei den ersten Ausstellungen von *In Free Fall* vielfach mit ausgestellt, z.B. Chisenhale Gallery, London, 2010.

ambivalent.“<sup>2</sup> Die Faszination für Bildschirme, Glasscheiben, Tafeln und Rahmen in Steyerls Werk belegt nicht nur ein starkes Interesse an den medialen Metaebenen des Films, sondern zeugt auch von einer historisch-kritischen Methodik der Recherche, zu der das Offenlegen der Rahmenbedingungen ihrer Untersuchungen und die Markierung der eigenen Mittel und des eigenen Standpunkts gehören. Das Vorzeigen der verwendeten Aufnahme- und Wiedergabegeräte etwa in den Filmen *November* (2004) und *Lovely Andrea* (2007) verweist auf Produktion, Reproduktion und das Ausloten der Mittel filmischer Repräsentation.

Einen Höhepunkt im Umgang mit Bild-im-Bild-Konstruktionen markiert der Film *In Free Fall* (2010), eine im Zeichen von Sergej Tretjakovs Konzept einer „Biografie des Dings“ (1929) verschachtelte Erzählung über die Parallelität der Geschichte von Flugzeug- und Börsenabstürzen.<sup>3</sup> Gedreht wurde hauptsächlich im Mojave Air & Space Port, einem Flughafen in der kalifornischen Wüste, wo ausgediente Flugzeuge geparkt, gelagert und für Filmdrehs vermietet werden. Vor der surrealen Kulisse von Flugzeugwracks, wilder Natur und gleißendem Sonnenlicht hat Steyerl dokumentarische Interviews mit dem Betreiber des Flugplatzes geführt und zu Füßen der kaputten Flugzeuge kleine Sets aus Laptops, Tablets oder Smartphones eingerichtet, auf denen Filmszenen mit Flugzeugabstürzen aus Hollywood-Klassikern laufen. Diese gestaffelten Filmbilder initiieren eine rasante Zirkulation von Ereignissen und Bildern, die sich mit dem Eintrag „Recycling: Hito Steyerl“ im Abspann wieder prägnant niederschlägt. Das Spektrum der zirkulierenden Motive reicht vom Börsencrash 1929 und Howard Hughes' Film *Hell's Angels* (1930) über dessen Kauf der amerikanischen Fluglinie TWA bis hin zur späteren Übernahme von deren Boeings durch die israelische Luftwaffe, die diese Flugzeuge bei der Geiselnbefreiung in Entebbe 1976 einsetzte. In der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts wird schließlich die Tragfähigkeit der Absturz-Metapher am Niedergang des CD-Markts getestet und zu einem der ältesten Speichermedien ins Verhältnis gesetzt, zur Malerei. Denn der Kameramann Kevan Jenson, der Steyerl bei ihrer Expedition im Südwesten der USA begleitet hat, entpuppt sich als Maler sphärischer Großformate von schwebenden CD-Scheiben und Flugzeugen.<sup>4</sup> *In Free Fall* schöpft das Potenzial der Übertragung von Bildern gründlich aus. Zum Einsatz kommt die rhetorische Figur der Metapher, was im Griechischen

Still aus *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013

Übersetzung, Übertragung und Transport(-Mittel) bedeutet, womit sich der Kreis zu den ausgedienten Flugzeugen in der Mojave-Wüste schließt. Die kontinuierliche Wiederholung der Bilder in unterschiedlichen Rahmungen spielt zudem auf das Prinzip der *mise en abyme* an, das in der Verkleinerung von wiederholten (gespiegelten) Bildern bis ins Unermessliche und damit ihrem Verschwinden besteht.

Um Verschwinden, Verstecken, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geht es auch in der filmischen Arbeit *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), welche die Episode *How Not to Be Seen* aus *Monty Python's Flying Circus* von 1970 rekapituliert. Während in der britischen Produktion eine Person nach der anderen in einer Landschaft aus der Deckung und vor das Visier der Kamera gelockt und durch das Abfeuern von Schüssen aus der Perspektive des Suchers zum Verschwinden gebracht wird, erörtert Steyerl Optionen von Unsichtbarkeit und Verschwinden vor dem Hintergrund der massenhaften Erfassung von Daten und visuellen Überwachung, der man zu Beginn des 21. Jahrhunderts ausgesetzt ist. Satirisch operiert der Film mit dem im Titel anklingenden didaktischen Impetus, wobei diverse Instrumente zur Veranschaulichung der vorgetragenen Thesen benutzt werden: Schautafeln, analoge und digitale filmische Effekte mit unterschiedlichen Medien. Die optischen Tafeln mit Schwarz-Weiß-Skalierungen, Bodenmarkierungen einer Landebahn für Militärflugzeuge spielen hier gleichzeitig real als installative Objekte und als Requisiten im Film eine Rolle. Steyerl tritt darin als Dozentin und Zaubererin auf, die im schwarzen Kimono mit sanft durch die Luft streichenden Armen und Händen ihre Künste vorführt. Das Video demonstriert, dass 2013 die typischen Wischbewegungen auf den Oberflächen der Touchscreens bereits vollständig internalisiert sind, greift aber auch auf ältere Effekte wie Camouflage durch Gesichtsbemalung, Verschleierung, Einsatz von Green-Box-Technik und Verpixelung zurück. Neben dem Rekurs auf Monty Python eröffnet eine weitere Referenz aus den 1970er Jahren einen ganz anderen Diskurs der Sichtbarkeit: Mit den *Three Degrees* und ihrem Hit *When will I see you again* von 1974 erinnert Steyerl an eine der ersten weiblichen afroamerikanischen Bands, die in der Popmusik erfolgreich waren.

Erhöhte Sichtbarkeit spielt in dem Film *Guards* (2012) ebenfalls eine Rolle, insofern hier zwei üblicherweise zu Diskretion und Schweigsamkeit angehaltene Männer aus dem Sicherheitsdienst eines Kunst-

Stills aus *Guards*, 2012

museums vor der Kamera über ihre Arbeit berichten und damit Raum und Stimme bekommen. Der Ansatz ähnelt zunächst einer klassischen dokumentarischen Reportage an einem Arbeitsort, doch im Verlauf des Films bricht sich erneut die Magie der Bilder Bahn. Rahmen, Gemälde und Screens entfalten ein zunehmend bewegtes Eigenleben, das aber, da es sich im Hintergrund des Films abspielt, womöglich ebenso leicht zu übersehen ist wie der Smart-Screen-Effekt im Getümmel der Biennale von Venedig. Steyerl begleitet die beiden Wachmänner Ron Hicks und Martin Whitfield auf dem Gang durch die Ausstellungsräume des Art Institute of Chicago, verfolgt sie mit der Kamera bei der Patrouille durch die Abteilung der Nachkriegsmoderne, wo großformatige Gemälde von Willem de Kooning, Brice Marden, Gerhard Richter, Alex Katz, David Hockney und anderen an den Wänden hängen. Wenn Hicks und Whitfield frontal in die Kamera sprechen, befindet sich hinter ihnen jeweils ein ausgewähltes Werk aus der Museumssammlung: Hicks steht vor Tony Conrads *Yellow Movie* (1973), für Whitfield dient Eva Hesses *Hang Up* (1966) als Hintergrund. Mit diesen beiden postminimalistischen Werken hat Hito Steyerl zwei Positionen ausgewählt, die mit ihrer jeweiligen Betonung des Rahmens die performative, intermediale und filmische Erweiterung der bildenden Kunst um 1970 (unter dem von Laszlo Glozer geprägten Schlagwort „Ausstieg aus dem Bild“) markieren.

Hicks und Whitfield erscheinen im Film im Wechsel und beschreiben ihre Aufgabe, die Sicherheit der Bilder im Museum zu gewährleisten. Wenn Whitfield von Blickpunkten, Sichtachsen und Fluchtlinien spricht, nach denen er seine Beobachtungen im Museumsraum ausrichtet, führt der Ex-Navy-Officer kuratorische Aspekte auf und deutet damit die Bezüge zwischen Kunst und Militär an, auf die das Video hinauswill. Die beiden Wachmänner berichten erschütternde Geschichten von ihren früheren Einsätzen im Polizei- bzw. Militärdienst, von Schießereien, häuslicher Gewalt und Überfällen. Im Kontrast dazu erscheint ihnen das Museum als „lovely place“ (Hicks), der wegen seiner Schätze zu Angriffen verführen könne und deswegen gut geschützt werden müsse. Je länger man den beiden Männern zuhört, desto plastischer werden ihre Geschichten, die sich schließlich auf die Bilder an den Wänden zu übertragen scheinen. Wo zuvor abstrakte Großformate prangten, sind nun Bilder bewaffneter Soldaten zu sehen. Das berühmte Sammlerehepaar am Pool aus David Hockneys

Stills aus *Guards*, 2012

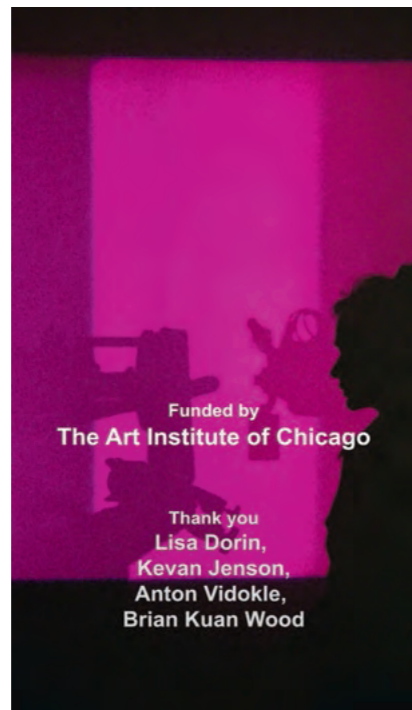
5  
Vgl. Nick Aikens, „Bullets from the Black Box“, in: Hito Steyerl, *Too Much World*, Berlin: Sternberg Press, 2016, S. 185-194, hier: S. 191.

6  
Vgl. Hito Steyerl, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, in: Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, S. 92-101.

Gemälde *American Collectors (Fred and Marcia Wiseman)* (1968) weicht uniformierten Polizisten, und in Rineke Dijkstras *Beach Series* aus den 1990er Jahren posiert Sicherheitspersonal in blütenweißen Hemden am kroatischen Strand, wo vorher vom Bürgerkrieg ausgemergelte Jugendliche in Badehosen standen. Indem Polizei-Video-Aufnahmen in die Rahmen der ausgestellten Werke eingeblendet werden, machen die Meisterwerke der Moderne Platz für Helikoptereinsätze bei einer Schießerei in einem amerikanischen Vorort. Die Neutralität des White Cube jenseits der Moderne scheint durch die Berichte der beiden Sicherheitsmänner gründlich aufgemischt worden zu sein.<sup>5</sup>

Mit der Verschränkung von nationaler Sicherheit und Schutz von Kulturgut macht Steyerl deutlich, dass Museen keine neutralen Orte sind, kein Hort ziviler Kultur und kollektiven Besitzes, sondern vom globalen Kapital definierte Hochsicherheitstrakte. In ihrem 2013 auf der Istanbul Biennale gehaltenen Vortrag „Is the Museum a Battlefield?“ führt Steyerl die Verflechtungen von Kunst und Geld, von Moral und Gewalt weiter aus und bewertet sie scharf. Der Bezugsrahmen der Institution Museum ist damit bei Steyerl weiter gefasst, als es die Reportage über den Arbeitsplatz des Sicherheitspersonals vermuten lässt.<sup>6</sup> Die Inszenierung der leeren und gefüllten Rahmen an den Wänden in *Guards* schließt außerdem an institutionskritische Positionen der 1970er Jahre an, beispielsweise Daniel Burens *in-situ*-Konzept zur Untersuchung der Rahmenbedingungen der Kunst oder Marcel Broodthaers' vielfältige Dekonstruktionen des Systems Museum. Broodthaers hatte sich von 1968 bis 1972 sein fiktives Museum als einen politischen Ort erträumt; dessen Scheitern auf der documenta 5 markierte er mit der Herausgabe des Künstlerbuchs *Magie. Art et politique* (1973).

Es wäre verlockend, im Zuge der Lektüre von Steyerls Werk den Verschränkungen von Magie, Kunst und Politik weiter nachzugehen. Hier ist nur noch einmal auf *Guards* zurückzukommen und auf einen magischen Effekt in Tony Conrads *Yellow-Movie*-Serie hinzuweisen, die hinter Ron Hicks' Berichten erscheint. Zunächst scheint die Arbeit nicht mehr zu sein als ein gemalter schwarzer Rahmen auf Papier. Tatsächlich aber wurde die Fläche innerhalb des Rahmens, die in etwa die Größe gängiger Heimkinos in den USA hat, mit einer speziellen Latexfarbe ausgemalt, die nach dem Trocknen gelb wird. Es bietet sich somit ein wie durch Zauberhand veränderndes Bild, das Conrad auf

Stills aus *Guards*, 2012

seiner Suche nach einem lebenslang laufenden abstrakten Film ebenso entgegenkam wie Steyerl in ihrem Interesse an einer Aktivierung der Museumsbilder in *Guards*. Das Medium Film und seine Beziehung zur bildenden Kunst, der Antagonismus von White Cube und Black Box ist schließlich der zentrale Aspekt in *Guards*. Das Verhältnis von Kunst und Film wurde hier indes noch einmal umgedeutet, indem Steyerl einen entscheidenden Schritt in Richtung Kinofilm geht. Dazu bringt sie sich selbst in der Rolle der Museumsbesucherin in den Film ein, ist während der Patrouillen der Wachmänner auf einer Bank sitzend von hinten zu sehen, wie sie Dijkstras Fotos betrachtet. Sie trägt ihr aus mehreren Filmen bekanntes Outfit aus hellem Hemd und Hosen, dazu leicht altmodisch wirkende weiße Riemchensandalen mit hohen Absätzen. Ihre aufrechte Position, der durchgestreckte Rücken und die hochgesteckten Haare rufen Erinnerungen an Kim Novak als Museumsbesucherin in Hitchcocks *Vertigo. Aus dem Reich der Toten* (1958) auf, die im Museum mit gespielter Inbrunst das Porträt einer Verstorbenen betrachtet und absichtsvoll eine falsche Fährte legt. Steyerl operiert bei diesem Zitat mit doppeltem Boden, denn gleichermaßen tritt hier als Vorbild die berühmte Museumsszene aus Brian De Palmas Psychothriller *Dressed to Kill* (1980) in Erscheinung, einem Film, der seinerseits von Hitchcock-Zitaten durchzogen ist. Mit den mehrfach codierten und einander überschreibenden Bildern – wozu auch Requisiten wie weiße Riemchensandalen aus den 1980er Jahren gehören – ist *Guards* ein Paradebeispiel dafür, wie Steyerl den Kreislauf der Bilder zwischen Politik, Kunst und Film in Bewegung hält. Pure magic.

## THE MAGIC IN HITO STEYERL'S GLASS PANES, PANELS, AND FRAMES

DORIS KRYSTOF

<sup>1</sup> Harun Farocki and Hito Steyerl, *Cahier #2: A Magical Imitation of Reality* (Milan: Kaleidoscope Press, 2011), 1–30, here: 16.

“Yes, of course, the documentary film is a magical imitation of reality.”<sup>1</sup> –Harun Farocki

At the 2019 Venice Biennale, Hito Steyerl showed the video installation *This is the Future / Power Plants* (2019) in the second section of the main exhibition *May You Live in Interesting Times*. In the old ropemaking area of the Arsenale, you could enter a large darkened room via a light lock to see animated projections flickering on all sides: flowers, blossoms, fish, jellyfish, and corals in sumptuous colors. Dozens of LED screens lit up the *Power Plants*, fictitious plants with preternatural powers that you could see burgeoning, their growth governed by algorithms. The screens with the plants were fixed to a metal scaffold, a free-standing architectural structure that occupied the entire space. The film *This is the Future* ran on a screen suspended in the center of the space, its psychedelic images telling a story of the future and a magical garden concealed within it. You could view this spectacular multimedia garden from every side, traversing the space on the walkways that the city keeps in reserve in case of flooding. The room was filled with beguilingly driving soundtracks by Kassem Mosse and Kojey Radical and the English and Kurdish voices heard in the film. In its visual and acoustic complexity, Steyerl's new work turned into an overwhelming experience in which ecology, biology, music, and artificial intelligence intertwined in a utopian-dystopian artistic synthesis. However, because of the usual throngs of people attending the Art Biennale and

Still from *This is the Future*, 2019

the open arrangement of the projections in the Arsenale, a key aspect of *This is the Future / Power Plants* went almost unnoticed. It was only months later, when the work was shown at the Neuer Berliner Kunstverein, that the effect created with a smart screen became fully manifest.

Access to the exhibition in Berlin was via a small cinema where you could sit on a long bench to watch the 16-minute film *This is the Future* from beginning to end in peace. "These are documentary images of the future. Not about what it will bring, but about what it is made of." These are the words on a title card inserted right at the start of the film before a female voice, which announces itself as a neural network, explains that the shots of a futuristic underwater world underpin the creation of a set for the film's protagonist, Hêja. Shortly thereafter, Hêja makes an appearance and speaks (in Kurdish with English subtitles) of the secret garden created in the prison yard during her term in jail, where she cultivated plants with special powers. *Malva neglecta* can be used to poison autocrats, while *Sisymbrium altissimum* attaches to endorphin receptors in the brain to eliminate hate and malicious smears in social media. All the "power plants" share the ability to convert sunlight into energy. The film's concise choice of words and kaleidoscopic images weave together themes centered on Hêja's garden and the sense or senselessness of predicting the future: "But as the future was predicted, the present became unpredictable," Hêja declares, thus interrupting the ecstatic flow of the computer-generated images with documentary footage of the anti-immigrant protests in Chemnitz that sparked a new wave of racism in Germany in late August 2018. Hêja follows these scenes with a series of urgent questions that, as she says, humans are really interested in: "Will fascism return?, Why didn't anyone predict Brexit?, How about the Messiah by the way?" Next come sequences of animated images of Stonehenge, bamboo forests, and Japan after the Fukushima nuclear disaster, bringing up future expectations, future predictions, future research projects. At several

points, the film drifts to Venice, a city under acute threat whose continued existence is dependent on technological planning for the future. In the heavily manipulated view of the eccentric twists and turns of the Grand Canal, the water appears in a noxious bright green, recalling a famous environmental action Joseph Beuys carried out with the Argentinian land artist Nicolás García Urriburu at the 1968 biennale. In general terms, the visual distancing effects in Steyerl's video tend to draw on historical pioneers of the art of fragmenting, dissolving, and liquefying images. The color elements on the picture surface, swimming "informally" in a surreal blur, disperse and come back together again, as if they wanted to make the surface implode. They rely on the possibilities of digital image manipulation and the history of abstract painting, and, no less importantly, as Hêja remarks, they represent a vision of the future as a vivid, colorful place, a perception that developed during the twentieth century.

And then suddenly something incredible happens before the eyes of the audience: the screen, which we have been entranced by for fifteen minutes, which was everything to us for the duration of the film, becomes transparent. From one moment to the next, the movie screen on which a colorful future has been conjured into being dissolves and transforms into a windowpane that we can look through into the adjoining exhibition space with the scaffolding for her *Power Plants*, possibly surrounded by other exhibition visitors. What has happened? In an instant, the cinematic illusion has been cut down to size, and, just as when a film rips, the conditions of our perception are changed, and we find ourselves abruptly catapulted into the here and now. In technical terms, this effect relies on the rear projection of the film onto a "smart foil," which, when mounted on a pane of glass, can turn the material into a smart screen that switches back and forth between transparent and opaque.

The sudden metamorphosis of the film into a transparent screen is a coup that once again demonstrates Steyerl's clever handling of advanced media technology and her interest in the structural properties of such media. Screen, window, frame, and threshold bring into play some of the key ideas from twentieth-century film theory, which, complemented by Alberti's topos of the window—a conceptual pillar of painting since the Renaissance—feed a level of media-related self-reflection into the video installation *This is the Future / Power Plants*. Such devices are immanent to the image, and their depiction traditionally goes together with a critical questioning of the mimetic representation of reality, which has coursed through Western art history from the classical painter Zeuxis to René Magritte and on to Jeff Wall. The theater also broke with representation when revolutionary figures like Bertolt Brecht and Erwin Piscator pointedly laid bare the illusion-based mechanics of the theater in the early twentieth century by eliminating the fourth wall of the proscenium arch stage. Breaks with representational conventions also figure in the history of cinema, but these generally involve the protagonists entering a different reality while remaining a constant presence in the film. This can be seen in the transition from black and white to color in *The Wizard of Oz* (1939) or the descent from the screen into reality in Woody Allen's *The Purple Rose of Cairo* (1985), to name two very famous examples. The many experimental procedures covered by the term Expanded Cinema were less about casting doubt on the projection surface than about calling into question the machinery and instruments of film, the materiality of celluloid, and (as the element that had perhaps the strongest impact) the narrative structure of the film. However, the physical/material system of representation in film continues to rely on the integrity of smooth surfaces, validated once again in the age of the touchscreen.



Installation view, *This is the Future*, n.b.k., Berlin, 2019

The kind of intervention that Steyerl makes in the film projection surface is unprecedented both in the cinema and in the museum. One could easily write it off as a magic trick, a sleight of hand, an effect and nothing more, if the moment of transformation from the framed cinema image to the window on reality were not so precisely choreographed in terms of form and content. To get a clearer sense of what the artist intends with this effect, which happens near the end of the film, it is worth taking a close look at the context in which this “switch” occurs. In the final third of the film, another voice is heard: that of musician Kojey Radical, who brings an element of rap to the video of the future, poetically declaiming the essence of reality: “Photosynthesis. The harvesting of sunlight to produce energy is the ultimate driver of virtually all life on the surface of our ... of your ... of us.” As he speaks, the film feasts on images of the sun sinking into the sea. Just before the screen becomes transparent, we hear a longer section of Kojey’s *Sprechgesang* (“Without you, without me, without our, without yours, without us ... without, with doubt, with doubt, with doubt, with doubt.”). This is mixed in with a passage entitled “Hêja’s Prediction,” which calls the fundamental idea of making predictions about the future into question: “Let me make a prediction. None of this will ever happen. I will never enter the future to look for my garden. Because it is already here. Because whatever the future will be, it always starts here and now. —This is all I can say.” Kojey’s conjuring of doubt and Hêja’s assertion of the here and now prepare for the moment when the screen becomes transparent, encapsulated in the telling phrase “Because it [the garden] is already here.” At this point, the film projection disappears, and the window reveals a view of the “power plants,” of Hêja’s garden.

The switch from opaque to transparent glass gestures to dimensions that border on religion and philosophy: the garden—paradise?—is already here. This implies a renunciation of utopia, metaphysics and religious promises, the consciousness of the finiteness of all knowledge, other forms of thinking, doubting, intuiting, guessing, cherishing the real present, cleaving to skepticism, paradox, irony,



René Magritte, *La Cîef des champs*, 1936

<sup>2</sup> Łukasz Zaremba, “To Work as a Pixel: Interview with Hito Steyerl,” *Szum*, December 20, 2014, accessed August 20, 2020, <https://magazynszum.pl/to-work-as-a-pixel-interview-with-hito-steyerl/>.

poetry, and magic. However, the film does not linger on these universal themes for long, because shortly after the screen becomes translucent, the credits begin to roll across the transparent glass and list all the many people involved in making the film, the real conditions of production. As usual, the participants are listed with their functions, and at the end, when you would expect to see the name of the artist appearing under a heading like director, screenplay, or production, there is a succinct “prediction: Hito Steyerl.” On the exhibition label, which is as detailed as the actual film credits, her involvement is given a different twist: “magic: Hito Steyerl.”

Of course, the magic in *This is the Future* doesn’t just refer to the trick with the screen, because the whole film is a blend of magic and futurism, its effect achieved with atmospheric visions of the future and elaborate techniques of image manipulation. Steyerl performed an equally magical act of manipulation—albeit in concrete analogue form—in the film *Strike* (2010), in which the enactment of a singular moment also relies on the physical reality of media images. In the space of just 28 seconds, the film shows the artist approaching a black LCD flat screen—which is standing on a pedestal in off mode—armed with a hammer and chisel. She places the chisel at the bottom edge of the screen and smashes it with a precise blow. The cracks and mirroring this causes immediately transform the black screen into a colorful, abstract image. The title insert at the beginning of the film fills the screen with the word “Strike,” emphasizing the mysteriousness of the action, since it can be read as the title of the brief act, as a reference to the film of the same name by Sergei Eisenstein, or as an imperative injunction and thus a challenge to the audience to perform their own feat of iconoclasm. For Steyerl, the act of destruction is equivalent to the act of production: “You destroy the surface image but you reveal the matrix. You see the base of the image production, the base of the image itself. It’s an act of production, not of destruction, but of course it’s ambivalent.”<sup>2</sup> Steyerl’s fascination with screens, glass panes, panels, and frames in her work attests not only to her strong interest in the film’s meta-levels as a form of media but also to a research methodology geared to historical critique: this extends to revealing the conditions framing her investigations and flagging up her own agency and attitude. Showing the equipment used for recording and playback—for example,



Still from *In Free Fall*, 2010

<sup>3</sup> David Riff, "'Is this for real?' A Close Reading of *In Free Fall* by Hito Steyerl," in *Too Much World: The Films of Hito Steyerl*, ed. Nick Aikens, exh. cat. (Berlin: Sternberg Press, 2014), 133–48; Kerstin Stakemeier, "Plane Destructive: The Recent Films of Hito Steyerl," *Mute*, February 23, 2011, accessed August 20, 2020, <http://www.metamute.org/editorial/articles/plane-destructive-recent-films-hito-steyerl>.

<sup>4</sup> The paintings were exhibited together with the film at many of the first showings of *In Free Fall* – e.g. at Chisenhale Gallery, London, 2010.

in the films *November* (2004) and *Lovely Andrea* (2007)—points to the processes of production and reproduction and suggests a profound exploration of the means of filmic representation.

Steyerl's use of the image-within-the-image as a structural element of her work culminates in *In Free Fall* (2010), a Russian doll narrative telling of the parallels to be found in the history of plane crashes and stock market crashes, inspired by Sergei Tretyakov's notion of a "Biography of the Object" (1929).<sup>3</sup> The film was shot mainly at the Mojave Air & Space Port, an airport in the Californian desert, where decommissioned planes are parked, stored, and rented out for film shoots. Against a surreal backdrop of airplane hulks, wild nature, and blinding sunlight, Steyerl interviews the man running the airport; there is also a DVD player placed at the base of the defunct planes that shows scenes of plane crashes from classic Hollywood films. These tiered images set in motion a rapid cycle of events and images, which is again given concise expression in the credits, where we find the entry "recycling by Hito Steyerl." The circling motifs run the spectrum from the stock market crash of 1929 and Howard Hughes's film *Hell's Angels* (1930) to his purchase of the US airline TWA and the subsequent acquisition of its Boeings by the Israeli air force, which deployed one of these planes in the mission to rescue the Entebbe hostages in 1976. Finally, in the present, at the beginning of the twenty-first century, the payload of the crash metaphor is examined in relation to the decline of the DVD market and to one of the oldest storage media, painting: cameraman Kevan Jenson, who went with Steyerl on her expedition to the US Southwest, turns out to be a painter of large celestial works depicting floating DVD discs and planes.<sup>4</sup> *In Free Fall* makes full use of the potential inherent in the transfer of images, drawing on the rhetorical figure of the metaphor, which in Greek means "transmission," "transfer," and "(means of) transport," thus closing the circle to the decommissioned planes in the Mojave Desert. The continuous repetition of the images in different framings also points to the principle of "mise en abyme": the reduction in size of a repeated sequence of (mirrored) images until they become immeasurably small and ultimately disappear.

Disappearance, concealment, visibility, and invisibility are also the focus of *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), which recaps the episode "How Not to Be Seen" from *Monty*



Still from *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013

*Python's Flying Circus*, aired in 1970. In the British TV production, a series of people hiding in the countryside are enticed to break cover one at a time and appear in front of the camera's sights. They are then fired at from the angle of the viewfinder, causing them to vanish from the shot. Steyerl, meanwhile, discusses ways of becoming invisible and disappearing in the early twenty-first century, in an age when data is collected in huge quantities and people are exposed to mass visual surveillance. At the level of satire, the film operates with the didactic thrust mentioned in the title, with a variety of tools deployed to visualize the theses it presents: display panels and analogue and digital effects using different media. At the same time, the optical boards showing black-and-white scales and the markings on the ground painted on a landing strip for military aircraft play a concrete role here, acting both as installation objects and as props in the film. Steyerl appears in the film as a lecturer and conjuror who performs her arts in a black kimono, placidly moving her arms and hands in space as she strokes and swipes the air in front of her. The video shows that in 2013 the typical swiping movements applied to the surfaces of touchscreens had already been completely internalized, but she also makes use of older effects like face painting as camouflage, disguise, the use of greenbox technology, and pixelization. In addition to the references to Monty Python, another throwback to the 1970s opens up a very different discourse on visibility: Steyerl's inclusion of the band The Three Degrees and their 1974 hit *When Will I See You Again* invokes one of the first female African American success stories in pop music.

Heightened visibility also plays a role in the film *Guards* (2012), in the sense that two art museum security guards, who are usually bound by a code of discretion and silence, talk about their work in front of the camera: this gives them a voice, and space in which to speak. The approach initially resembles a classic piece of documentary reportage recorded on the job, but as the film proceeds, the magic of images breaks new ground again. Frames, paintings, and screens develop an increasingly animated life of their own. However, since this life plays out in the background of the film, the chances are that it is as easy to miss as the effect of the smart screen in the bustle of the Venice Biennale. Steyerl accompanies the two security guards Ron Hicks and Martin Whitfield as they walk through the exhibition rooms at the Art Institute of Chicago, following them with her camera as they patrol the section containing postwar modern art, whose walls are hung with large paintings by such artists as Willem de Kooning, Brice Marden, Gerhard Richter, Alex Katz, and David Hockney. When Hicks and Whitfield speak front on to the camera, we see behind them a particular work from the museum collection: Hicks stands in front of Tony Conrad's *Yellow Movie* (1973), while the background for Whitfield is Eva Hesse's *Hang Up* (1966). Steyerl's choice of these two post-minimalist works introduces two positions whose emphasis on the frame in each case reflects the expansion of the visual arts around 1970 into the realms of performance, intermedia, and film (in an "exit from the picture," to use a phrase coined by Laszlo Glozer).

Hicks and Whitfield alternate in the film as they describe the work involved in keeping the pictures in the museum secure. When Whitfield talks about "points of view" and "lines of sight" as orientation for his surveillance of the museum space, the ex-Navy officer is specifying considerations that are within the curator's purview, thus alluding to the connections between art and the military that the video is driving at. The two security guards tell harrowing stories of their past and the police and military operations they have been involved in, including shootings, domestic violence, and assaults. In contrast, the museum strikes them as a "lovely" place (Hicks), whose treasures might tempt people to attack it, and it thus needs to be well protected. The longer



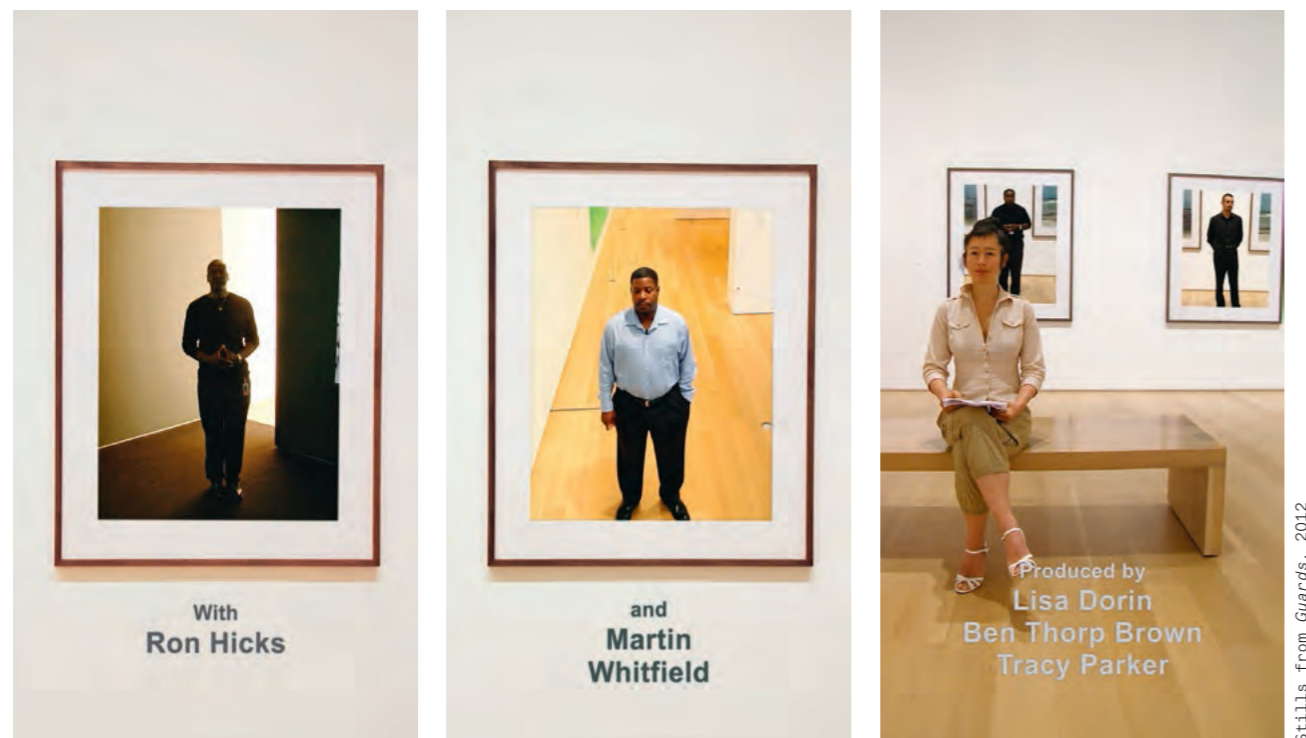
<sup>5</sup> See Nick Aikens, "Bullets from the Black Box: Hito Steyerl's *Is the Museum a Battlefield?* and *Guards*," in *Too Much World* (see n. 3), 185-94, here: 191.

<sup>6</sup> See Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy," in *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 92-101.

we listen to the two men, the more graphic their stories become, until in the end they seem to be transmitted to the pictures on the walls. In place of the large abstract works that were displayed at first, pictures of armed soldiers can now be seen. The famous collector couple at the poolside from David Hockney's painting *American Collectors (Fred and Marcia Wiseman)* (1968) gives way to uniformed policemen, while a security officer in a pristine white shirt poses on the Croatian sands in Rineke Dijkstra's *Beach Series* from the 1990s, standing in for the gaunt youths from the civil war who appeared in the original pictures in their swimwear. With police video footage inserted into the frames of the works on display, the content of these modern masterpieces is replaced by footage from a helicopter deployed during a shootout in an American suburb. The neutrality of the white cube on the far side of modernity seems to have been thoroughly mixed up by the accounts of the two security guards.<sup>5</sup>

Steyerl's intertwining of the themes of national security and the safeguarding of cultural assets makes it clear that museums are not neutral places, not bastions of civic culture and collective property but rather maximum-security facilities defined by global capital. In "Is the Museum a Battlefield?," the presentation that she gave at the Istanbul Biennial in 2013, Steyerl further expands on and sharply critiques the entanglements of art and money, morality and violence. In Steyerl's work, the frame of reference within which the museum as an institution is located is thus broader in scope than one might imagine from the reportage on the guards' workplace.<sup>6</sup> The staging of the frames, both empty and filled, on the walls in *Guards* also connects with the institutional critique of the 1970s—such as Daniel Buren's in situ concept for studying the conditions governing art or Marcel Broodthaers's various deconstructions of the museum as a system. From 1968 to 1972, Broodthaers had imagined his notional museum as a political site; he marked the failure of his idea at documenta 5 with the publication of the artist's book *Magie: Art et politique* (1973).

In reading Steyerl's work, it would be tempting to further pursue the intertwining of magic, art, and politics. Here, we need only go back to *Guards* and look at a magical effect in Tony Conrad's *Yellow Movie* series that appears behind Ron Hicks as he is speaking. Although the work initially appears to be no more than a painted black frame on



paper, in actual fact, the area inside the frame, which is about the same size as a standard home theater in the USA, has been covered with a special latex paint that turns yellow after it dries. What we are presented with, then, is a picture that changes as if by magic, which not only played to Conrad's desire to make an abstract film that would run the length of a life but also accommodated Steyerl's interest in making the museum pictures in *Guards* an active part of the work. The medium of film and its relationship to the visual arts—the antagonism between white cube and black box—is ultimately what *Guards* is primarily concerned with. However, the relationship between art and film has been reframed here once again, as Steyerl takes a crucial step in the direction of cinema. To achieve this, she puts herself into the film in the role of the museum visitor who can be seen from behind sitting on a bench as the guards patrol, looking at Dijkstra's photographs in front of her. She wears the familiar outfit she has used in a number of other films: light-colored shirt and pants, and white high-heeled strap sandals that seem somewhat out of fashion. Her upright posture with back extended and pinned-up hair recall Kim Novak as a museum visitor in Hitchcock's *Vertigo* (1958), sitting looking at the portrait of a dead woman with a display of passionate intensity as she deliberately lays a false trail. Steyerl's quote here is double-edged as it is also modeled on the famous museum scene from Brian De Palma's psycho-thriller *Dressed to Kill* (1980), a film that is itself larded with references to Hitchcock. With its multiply coded images overwriting one another—including props like white strap sandals from the 1980s—*Guards* is a perfect example of how Steyerl keeps the flow of images cycling between politics, art, and film. Pure magic.



**DE** *Power Plants* beginnt mit einem semantischen Hakensschlag. Das Kraftwerk (power plant), einst Wahrzeichen der industriellen Moderne und mittlerweile Inbild des unkontrollierten Desasters, das die gegenwärtige Energievergeudung produziert, bekommt durch einen Wortwitz Anklänge eines ökologischen Manifests. Auf den ersten Blick lässt die stumme Installation, die sich in einem dunklen Raum abspielt, an den „Pilz am Ende der Welt“ denken, eine essbare Art, die, wie die Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing ausführt, in den von kapitalistischer Ausbeutung hinterlassenen Trümmerlandschaften entsteht.<sup>1</sup>

In Gerüste aus modularen Röhren eingelassene LED-Bildschirme zeigen in Endloschleife Makroaufnahmen von flusigen Blüten, die in übersatten Farben leuchten. Unweit der künstlichen Kästen, aus denen die seltsamen Pflanzen sprießen, stehen schwarze Würfel auf dem Boden, die mit chiffrierten Beschriftungen und QR-Codes versehen sind. Für das Publikum verfügbare Tablets aktivieren eine weitere Dimension der floralen *Power-Plants*-Landschaft: Im Modus erweiterter Realität entrollt sich ein Subtext, mal in launigen Schlaufen, mal auf Infobändern, die nach Art von Börsennachrichten vorbeiziehen, mal in Perspektiven, die sich, wie im Vorspann einer Science-Fiction-Saga, in Nichts auflösen. Mit tastenden Gesten und Blicken bewegen die Körper sich voran: Die Lektüre bringt koordinatorische Herausforderungen mit sich. Diese Erzählbögen, die eine Art Tanz mit der Technik aufführen, passt Hito Steyerl an die jeweiligen Ausstellungsorte an. Aus Untersuchungen potenzieller ethischer Konflikte erwachsen, halten sie der Institution ohne Umschweife einen kritischen Spiegel vor. Die Künstlerin fragt durch schlichte Darlegung der Daten, was aus den öffentlichen Kulturflächen wird in Zeiten, in denen sich ihre eigenen Ressourcen unter hohem Tempo weiter entwickeln und Ertrag erwirtschaften müssen. Nichts anderes bringen die Blumen, trotz ihrer schillernden Erscheinung, zum Ausdruck. Hito Steyerls Ausgangspunkt waren Dokumentaraufnahmen, die in Zeitraffer pflanzliches Wachstum zeigen – die organische Bewegung schlechthin, die seit den fernen Anfangsgründen des Wissenschaftsfilms das Kamera-Auge fasziniert. Anschließend unternahm sie in Zusammenarbeit mit den Künstlern und Programmierern Jules Laplace und Damien Henry ein wildes Experiment mit den Verwerfungen, die bei der Interframe-Berechnung durch Algorithmen entstehen können. In den 1980er Jahren entwickelt, berechnen die seither perfektionierten Videocodierungstechniken

das jeweils nächst kommende Bild anhand von Pixel-Makroblöcken davor liegender Bilder, die der Algorithmus als „Referenzbilder“ identifiziert. Mit anderen Worten, solche Codecs reduzieren die jeweilige potenzielle Informationsmenge eines Bildes, indem sie innerhalb der Bilderkette eine auf Wiederholung fußende Vorhersage treffen. Dieser für das bloße Auge normalerweise unsichtbare Vorgang wird hier ins Groteske übersteigert und enthüllt somit die Widersprüche, denen die Ökonomie der Rentabilität die Verbildlichung des Lebendigen unterzieht.

Als wären es Blätter in einem anarchischen Herbarium, treiben die *Power Plants* ihre Blüten im Spannungsfeld von zwei Zeiten. Ihre Morphologie ist hin- und hergerissen zwischen Expansion und Korrosion; das Bild scheint sich selber zu verschlucken und wieder auszuspeien. Die säurefarbenen Großaufnahmen von Blumen spielen provokativ mit dem Kitsch und den kosmetischen Auswüchsen zeitgenössischer Kunst. Jenseits solch bewusster Mehrdeutigkeit scheint jedoch in ihrem ständigen Figurwerden und -vergehen die Motivik im Wind flatternder Fahnen auf. Die „Kraft-Pflanzen“ in Steyerls Installation, deren Textdateiles sichtlich auch als Antidot gegen die Besinnungslosigkeit des Online-Lebens wirken sollen, ähneln gehissten Flaggen. Wie rückkehrende Wächter aus dem Jenseits (der Codecs), scheinen sie bereit, es mit jenen aufzunehmen.

Die Arbeit, in der Hito Steyerl erstmals Technologien virtueller Realität einsetzte, entstand 2019 in der Londoner Serpentine Gallery. Inmitten der Kensington Gardens, direkt neben dem Hyde Park, entfaltete sie eine frontale Kritik am gesellschaftspolitischen Umgang mit einem Stadtzentrum, in dem, wie überall sonst, die Private-Public-Allianz eisern voranschreitet. Die anti-immersive Ausstellung legte offen, wie künstliche Intelligenz und prognostische Modellbildung zur Kontrolle von Sozialleistungsempfängern, Optimierung der Immobilienerträge, Ausblendung bestimmter Bevölkerungsgruppen und, früher oder später, Eindampfung der gesellschaftlicher Vielfalt genutzt werden. Auf Korn nahm sie zudem einige Förderer des Pavillons, etwa die Familie Sackler und deren Pharma-Imperium Purdue Pharma.<sup>2</sup> Parallel zu den *Power Plants* präsentierte ein zweites Röhrengerüst im Dokumentarfilmbereich die *Power Walks*, die zu anderen Gängen durch den Park einluden, wozu sie den um ihre Sichtbarkeit gebrachten Einwohner\*innen und Nutzer\*innen das Wort erteilte.

*This is the Future* setzt diese Kritik in einem anderen Zusammenhang fort und treibt

Videoinstallation, Environment/ Video installation, environment	Filmaufnahmen Chemnitz/ Chemnitz footage: Grischa Stanjek	Grischa Stanjek, Julia Séguier, Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi
<i>This is the Future</i>	Erster Algorithmus zur Vorhersage der Zukunft und techni- sche Beratung / Initial future prediction algorithm and technical advisory: Damien Henry	
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton / Single- channel HD video, color, sound, 16 min.	Neuronales Video- system / Neural video system: Jules LaPlace	
<i>Power Plants</i>	Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz	
Mehrkanal-HD-Video, Farbe, Loop / Multi- channel HD video, color, looped	Installationsdesign / Installation design: Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi	
Environment: Stahlgerüste, LED- Module, LED-Text- Module, zement- beschichtete MDF-Kästen, Kies (Olivin) / Stainless steel scaffolding structures, LED panels, LED scrolling text panels, cement- coated MDF boxes, gravel (olivine) Größe variabel / Dimensions variable	Magic: Hito Steyerl  Unterstützung / Support: Vinyl Factory und / and Serpentine Galleries, London; Andrew Kreps Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin	
Mit / With Hêja Netirk, Kojey Radical	Besonderer Dank an / Special thanks to:	
Musik / Music: Kolorit, Kojey Radical, Kassem Mosse, Brian Kuan Wood, Hozan Hogir, deleted_user_ 2731495	Alice Conconi, Damien Henry, Jules LaPlace, Freya Murray, Anton Vidokle, Asakusa Osaka Koichiro und / and Takashi, Miloš Trakilović, Giorgi Gago Gagoshidze, Misal Adnan Yıldız, Andrew Kreps, Esther Schipper, Leah Turner, Amal Khalaf, Hans Ulrich Obrist, Ben Vickers, Amira Gad, Kay Watson, Ayham Ghraowi, Diego Dueñas,	
Grafikdesign, Typografie / Graphic design, typography: Ayham Ghraowi mit / with Matt Wolff und / and Hrefna Sigurðardóttir		
Kamera / Camera: Savas Boyraz		
Voiceover / Voice-over: Samantha Livingston		

den videografischen Schreibprozess, in dem sie sich verkörpert, weiter voran. Die Video-Installation wurde ein paar Monate nach *Power Plants* für die 58. Biennale für zeitgenössische Kunst in Venedig entwickelt und wird seither mit dieser Installation zusammen gezeigt. Diesmal werden die Bilder von einer Geschichte begleitet, die aus dem Off erzählt wird. Eine der Stimmen, die wir hören, ist ein Computer, die andere gehört Hêja Netirk, einer jungen Kurdin, die erzählt, wie sie und ihre Mitgefangenen versuchten, in den türkischen Kerkern essbare Pflanzen zu züchten, und anschließend von der unausdenklichen Suche nach einem „Garten der Zukunft“ berichtet. Die Algorithmen neuronaler Prognostik werden hier auf andere Landschaften angewandt, vor allem auf Bilder der Serenissima – in der die erste Biennale für zeitgenössische Kunst statt fand –, Bilder wie man sie sieht, wenn man mit der Gondel den Canal Grande befährt. Die Wasserwelt lässt sich nicht verlässlicher vorhersagen als das Leben der Pflanzen. Die Horizontlinie schwankt, und was von dem gebrochenen Bild übrigbleibt, zerfällt in hohle Buchten. Unter der Bedrohung durch algorithmische Vorhersagen könnte Bruce Lees Aufforderung „Be water, my friend“, die *Liquidity Inc.* (2014) eröffnet, erneut einen Fluchtweg aufzeigen. Auch hier versetzt Hêjas Tanz das prognostische Interframe-Bewegungsmodell in Panik und Chaos. Dem folgt eine Promenade durch das Tokyoter Stadtviertel Akihabara, ein retrofuturistischer Tauchgang in die „Electric Town“ als der letzten Ausprägung einer Neomoderne in den 1980er Jahren. In *This is the Future* huldigt Hito Steyerl der vorhersagenden Einbildungskraft, die seit Stonehenge das Menschengeschlecht beflügelt. Dieser so bemerkenswerten wie lebenswichtigen Kulturtradition stellt sie das todbringende Gespenst einer mechanischen Wiederholung der Vergangenheit entgegen, das ein Produkt systemisch gewordener Prognostik ist. Invasive Vorhersage-Algorithmen arbeiten heute im Namen der Rentabilität in allen Bereichen humaner und posthumaner Aktivität blindlings an einer Vorherbestimmung der Zukunft, die den Raum der Gegenwart und die Vielfalt der Möglichkeiten zugrunde richtet. Im August 2019 in Chemnitz gefilmte Dokumentaraufnahmen blitzen auf,<sup>3</sup> eisige Bilder von den Anti-Migrations-Aufmärschen, die an die fremdenfeindlichen, rassistischen und antisemitischen Kundgebungen erinnern, zu denen es nach dem Fall der Berliner Mauer kam. Gespenster nehmen darin Gestalt an, die zu den schlimmsten in der Geschichte zählen und verhängnisvollerweise durch das Fehlen eines Raums der

Reflexion, des Engagements und der öffentlichen Debatte über die Zukunft in den postdemokratischen Gesellschaften geweckt werden. Wenn im Ausstellungsraum der Smartscreen und die mitreißende Musik von *This is the Future* erlöschen und der stille Garten der *Power Plants* erscheint, dann hat sich ein tiefer Zweifel an den festen Gewissheiten der digitalen Realität bereits ans Werk gemacht.

Marcella Lista

<sup>1</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press 2015.

<sup>2</sup> Siehe hierzu die Ausführungen von Karen Archey in ihrem Essaybeitrag „Die ambivalente Institution“ zu diesem Katalog.

<sup>3</sup> Quelle dieses Videos sind Aufnahmen, die das Jüdische Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus unter dem Titel „Rechte zeigen Hitlergruß und skandieren rassistische Parolen“ am 28. August 2018 auf YouTube eingestellt hat. <https://youtu.be/6N3kbPev1Ck> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

**EN** *Power Plants* begins with a semantic reversal: a witty take on the power plant—an emblem of industrial modernity that has come to symbolize the uncontrolled disaster emerging from today’s orgy of energy—rendered in the style of an ecological manifesto. At first glance, this tranquil installation, stationed in a dark space, seems to pick up on “the mushroom at the end of the world,” a resilient edible species that, as anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing has analyzed in considerable detail, appears on sites devastated by capitalist exploitation.<sup>1</sup>

Mounted on a framework of modular tubes, LED panels show macroscopic shots of hairy flowers running on a loop, shining with supersaturated colors. On the floor near the artificial containers that these strange plants emerge from stand black cubes bearing coded inscriptions that look like QR codes. These can then be used to activate another dimension of the *Power Plants* floral landscape with the help of tablets that are made available to the public. A subtext in augmented reality unfolds, sometimes in unpredictable spirals, sometimes in a ticker strip scrolling past like the stock market price, and sometimes in perspectives that recede toward nothingness, like the credits of a sci-fi epic. Gestures and looks feel their way, bodies move about, reading becomes a challenge of coordination. Hito Steyerl tailors these narratives—which are used to trigger this kind of dance with technology—to each individual exhibition venue. The fruit of investigations into possible ethical conflicts, the stories hold out a critical mirror to the institution, with no beating about the bush. By simply presenting data, the artist questions the future of public spaces of culture at a time when their own resources are developing at an accelerated pace, with increasing pressure to be productive. The flowers, despite their shimmer, have nothing further to say. Steyerl took as her starting point documentary images showing plants growing at high speed, an organic movement par excellence that has captivated the camera since the early days of scientific film. What follows is a wild experiment conducted by the artist, with artist-programmers Jules Laplace and Damien Henry exploiting the flaws in inter-frame prediction algorithms. These coding techniques, which have been developed and perfected since the 1980s, compress video files by calculating the future image based on macroblocks of pixels taken from past images that the algorithm has identified as “reference images.” In other words, these codecs reduce the information that each frame potentially provides by applying prediction geared to repetition

within a series of frames. It is this process, which is usually invisible to the naked eye, that is amplified here to the point where it becomes grotesque, revealing the inconsistencies assigned to the imaging of living things by the economics of profitability.

Like the pages of an anarchic herbarium, the flowers of *Power Plants* thus seem to float between two bodies of water infused with time. Their morphology is torn between expansion and corrosion: the image seems to swallow itself and spit itself out. Something in the acidified colors of these close-ups of flowers represents a challenge to the kitsch and cosmetic tendencies of contemporary art. But beyond this deliberate ambiguity, their constant distortion and reconfiguration recalls the moving patterns of flags flapping in the wind. The “power plants” in Steyerl’s installation, whose scrolling texts also itemize the virtues of antidotes to combat the sensory apnea of online life, resemble flags at full mast. Sentinels from beyond the codec, they stand ready to fight.

The piece was developed at London’s Serpentine Gallery in 2019. Set right in the middle of Kensington Gardens in Hyde Park, this very first occurrence in Steyerl’s work of technologies based on virtual reality delivered a head-on critique of social policies in the inner city, where the alliance between public and private is, like everywhere else, advancing inexorably. The exhibition was anti-immersive, its content exposing how artificial intelligence and predictive modeling are used to monitor residents on social benefits, optimize property yields, and make certain sections of the population invisible, thus ultimately reducing social diversity. She also censured some of the Serpentine Pavilion’s sponsors, such as the Sackler family and its pharmaceutical empire Purdue Pharma.<sup>2</sup> In parallel to the *Power Plants*, a second tubular structure was used to present documentary videos at the heart of the installation: these *Power Walks* gave a voice to the residents and users who have been rendered invisible and invited visitors to join other tours in the park.

*This is the Future* is an extension of this critique in a different context, expanding the gesture of videographic writing that embodies it. This video installation was conceived for the 58th Venice Biennale of Contemporary Art a few months after *Power Plants*, which became associated with it from that point on. This time, the images are accompanied by a story told in voice-over. One of the voices we hear belongs to a computer, while the other belongs to Hêja Netirk, a young Kurdish woman who relates how she and her cellmates tried to grow

edible plants in the Turkish jails they were detained in, before narrating an improbable quest for a “garden of the future.” Neural prediction algorithms are applied to other landscapes, starting with the Venice landscape—where the first-ever contemporary art biennale was established—as we float in a gondola on the Grand Canal. The aquatic environment cannot be predicted any more effectively than plant life. The horizon line pitches this way and that: what remains of the diffracted image is hollowed out by gaps. Bruce Lee’s maxim “Be water, my friend,” a recurring motif in Steyerl’s *Liquidity Inc.* (2014), might again offer a way of sidestepping the threat of algorithmic prediction. Once more, it is Hêja’s dance that baffles the modeling of movement using inter-frame prediction, throwing it into turmoil. This is followed by a walk through the Akihabara district of Tokyo, a retro-futuristic plunge into Electric Town, the ultimate face of neo-modernity in the 1980s. In *This is the Future*, Steyerl pays tribute to the predictive imagination that has inspired humanity since Stonehenge. She contrasts this remarkable and vital cultural tradition with the death-dealing specter of a mechanical repetition of the past, the product of prediction turned systemic. Invasive predictive algorithms are now working blind—operating in the name of profitability in all the different fields of human and posthuman activity—to predetermine a future where the space of the present and the multiplicity of what is possible are annihilated. Documentary footage shot in Chemnitz in August 2019 makes a sudden entrance, introducing chilling images of the anti-immigrant marches that recall the xenophobic, racist, and anti-Semitic protests triggered by the fall of the Berlin Wall in 1989.<sup>3</sup> They bring into focus the ghosts, some of the most egregious in history, that are fatally awakened by the absence of any space for reflection, engagement, and public debate on how the future might look in post-democratic societies. When the smart screen and the lively music of *This is the Future* disappear from the exhibition space to reveal the silent garden of the *Power Plants*, the narrow-minded convictions of digital reality give way to the gnawings of doubt.

Marcella Lista

<sup>1</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

<sup>2</sup> Karen Archey provides more details of this in her essay “The Ambivalent Institution,” which can be found in this catalogue.

<sup>3</sup> The video, *Rechte zeigen Hitlergruss und skandieren rassistische Parolen*, was posted on YouTube by Jüdisches Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus, August 28, 2018, <https://youtu.be/6N3kbPev1Ck>.



[Network]  
I am a neural network.  
This is what I see.  
I can see one fraction  
of a second into the  
future.

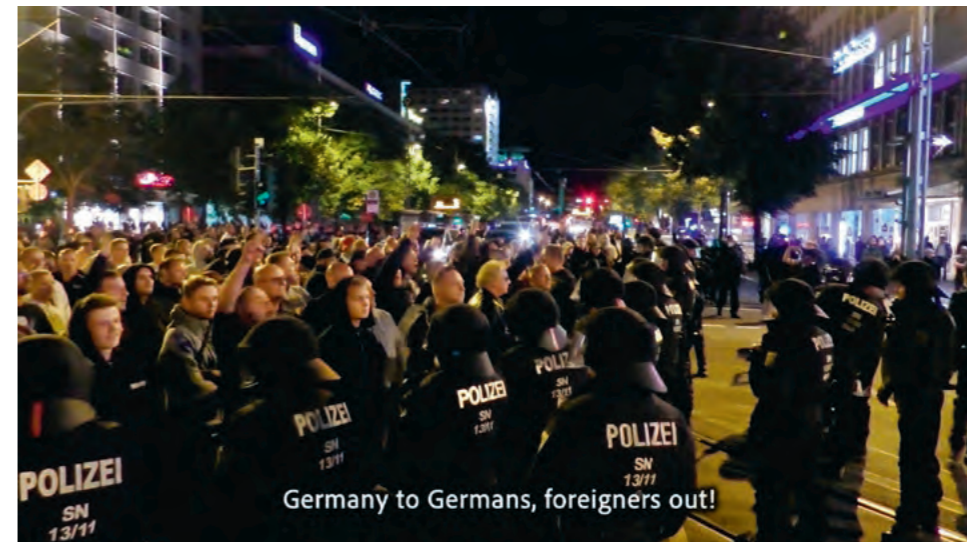


[Network]  
In the future, fish will have no  
heads, and there is water all  
over. And over water, it kind of  
looks like this.

[Hêja]  
Dema em di hepsê de  
bûn, me qaxezê  
pirçikpirçikî dicût û  
me di nava wan de  
nebat diçand. Toximê  
li hewayê difirîn, me  
digirt û me dihişt ku  
ew di nav qaxezan de  
tov bidin. Gul di nava  
nameyên evînehê û di  
nava cezayên girtina  
bi sedsalan de mezin  
dibûn. Gardiyan  
dihatî û li ku derê  
nebat hebe ew  
dipelçiqandin.



[Hêja]  
Me jî ew di pêşerojê  
de veşartin. Networkê  
texmîn kir ku em ê di  
demeke nêz de karibin  
wan bidin hev.

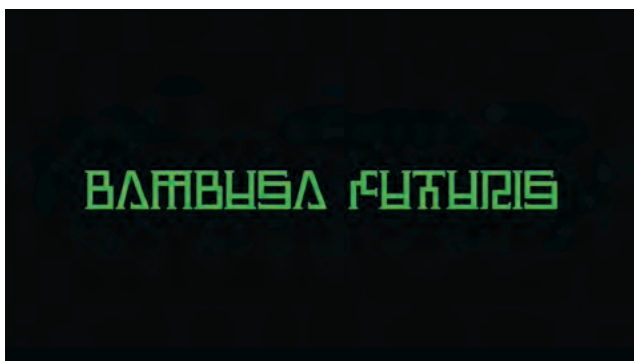
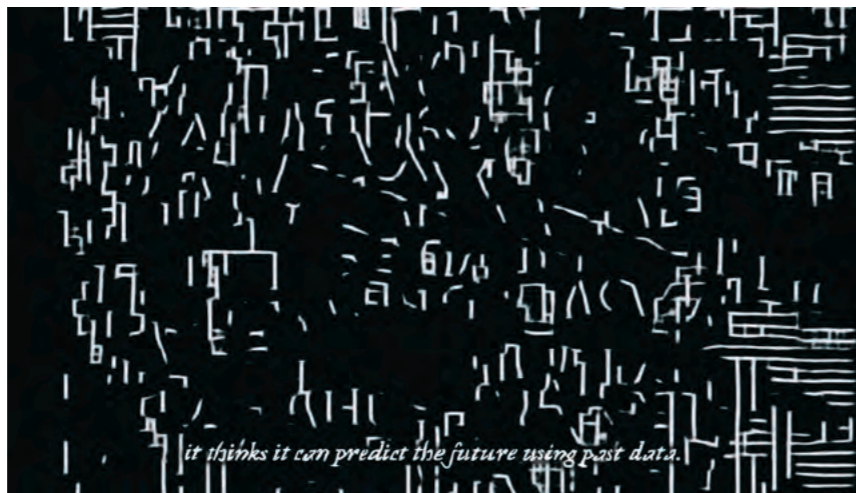


[Footage soundtrack]  
*Deutschland den  
Deutschen, Ausländer  
raus!*

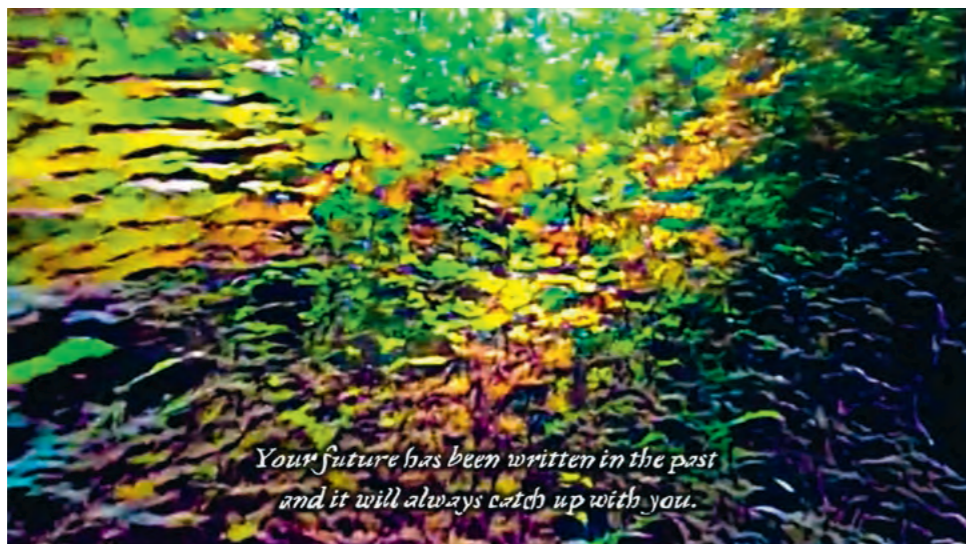


[Network]  
People have tried to predict the future for thousands of years.

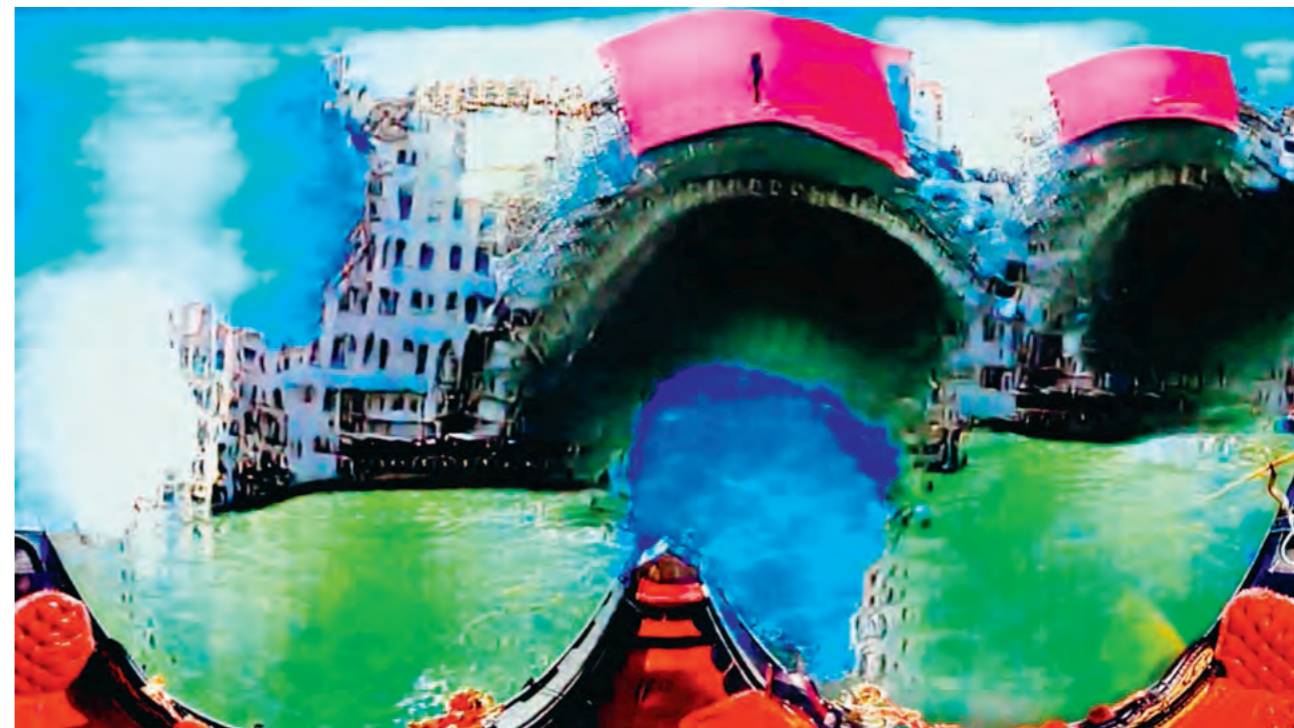
[Hêja]  
Biborin, network dîsa asê ma. Ew dibê qey ew dikare pêşerojê bi daneyên paşerojê texmîn bike.



[Hêja]  
Pêşeroja te, di paşerojê de hatiye nivîsîn û ew ê hertim xwe bigihîne te.



[Network]  
Entering the future is a massive health hazard. Your body might stretch or fall apart.

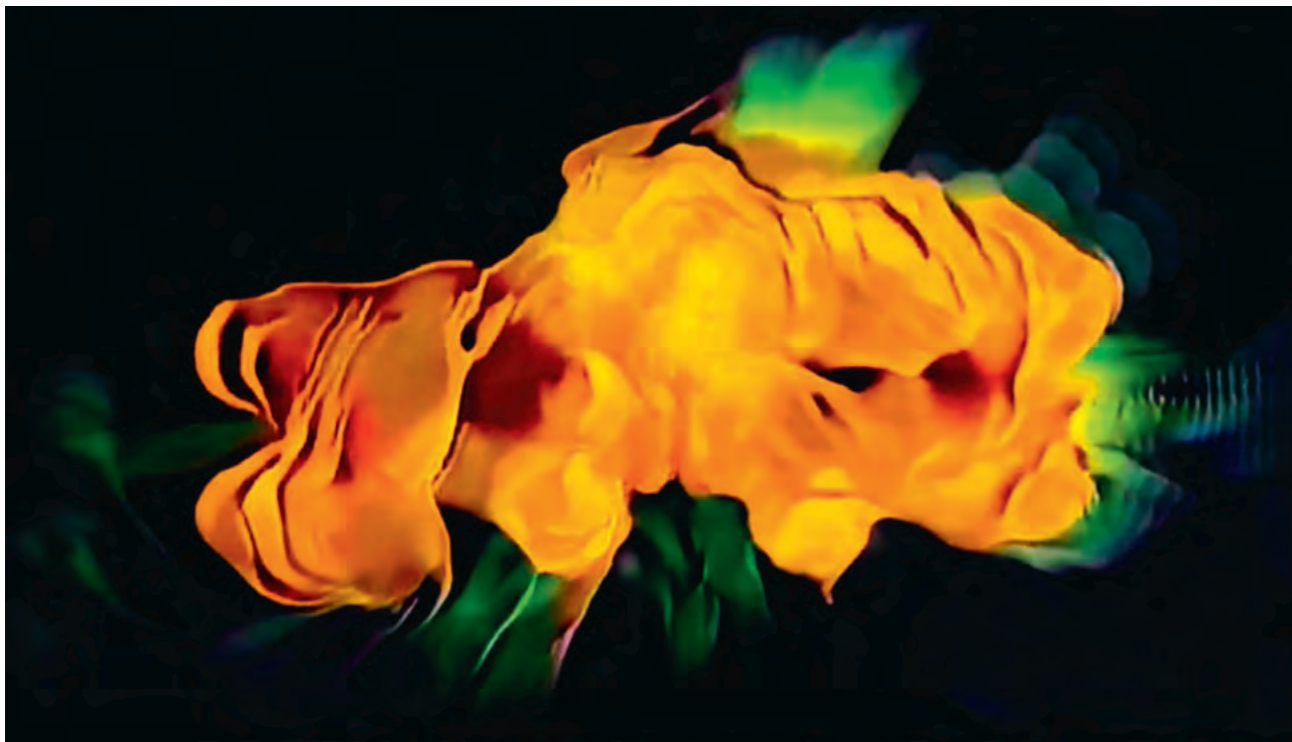


[Kojey Radical]  
Tell yourself stress is more than momentary inconvenience. How convenient it was written, scraped on the walls of prisons where messengers can't escape from.

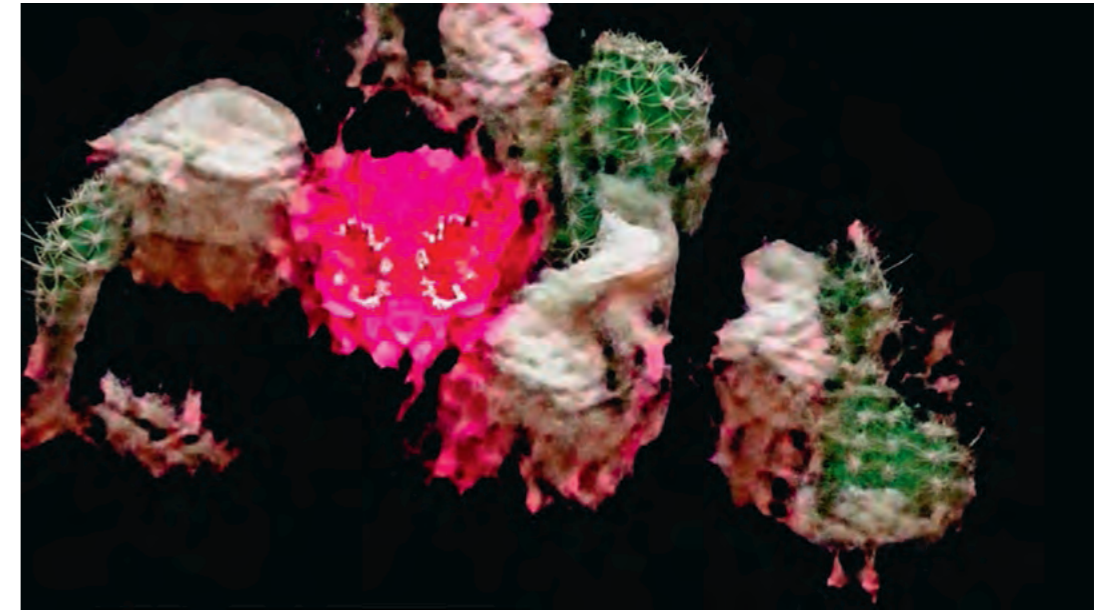
POWER PLANTS



[Voice-over] Whoever has a sick brain, from social media addiction, pulverize this plant and mix it with silicone, thus making a paste.



[Voice-over] Rosebay Willow also called bomb-weed. This plant produces delicious oxygen and sequesters CO<sub>2</sub>. This super power is shared by almost every other plant on the planet.



[Kojey Radical] *Where we cannot without you, without me, without our, without yours, without us ...*



*Because it is already here.*







# ORDEUM MURINUM FUTURIS

LOTUS JAPONICUS FUTURIS

The plant is deaf. So it won't budge if you try to push it towards the far edges of the city. It will slowly creep back even if you call it a foreigner. Even if, at a supreme level of stupidity, you pose it to an effigy of Madonna. It will not explode, leap on to a stage, or die. It will and millions of little seeds, rigorously catapulted far into the future.

Ricardo Deakin, FLORA OF THE FUTURE GALLERY (2019)

ROBERT HILTON FUTURIS

The plant produces delicious, sweet and sticky fruit. It is a commercial success. It is a plant that is shared by every nation. It is a plant that is adaptable to all climates and conditions. It is a plant that is a symbol of hope and a source of inspiration.

Ricardo Deakin, FLORA OF THE FUTURE GALLERY (2019)

The tree resprouts vigorously when cut, making its eradication difficult and time-consuming. In many urban areas, it has acquired the nicknames of 'ghetto palm', 'sink tree', and 'tree of Hell'. This tree is known to produce an unpleasant odor described as 'rancid peanut, used gym socks, and cement'. It started its worldwide dissemination from the Chelsea Botanic Garden where it was introduced in 1811. Used to seal the entrance to the...

Ricardo Deakin, FLORA OF THE FUTURE GALLERY (2019)

...this plant and mix it with  
...making a paste. It will create  
...effect towards corpo  
...which will improve overall vit

# DIGITALE WAHRHEITEN DIGITAL TRUTHS



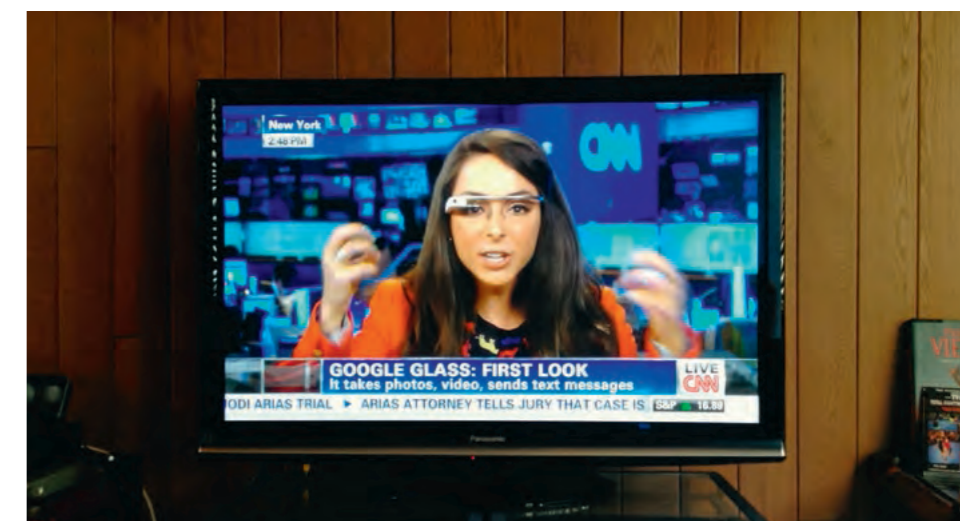
# THE PAST OF THE FUTURE: A VEGETABLE-CYBERNETIC FABLE

TERESA CASTRO

1

At the start of the twenty-first century, the emerging discipline of vegetable neurobiology had caused a great stir in the scientific world, which argued that plants had neither a "brain" nor a nervous system and the parallelism between plant signaling systems and animal neurotransmitters was a zoomorphic attack on the radical otherness of vegetable beings (and, above all, a dangerous extension of the attributes of intelligence and sentience to those same beings). The works best illustrating the emergence of this current are those of Stefano Mancuso and Monica Gagliano. Years later, after the post-human wave and the criticism of anthropocentrism had entirely redefined the terms of the most diverse debates, vegetable neurobiology became one of the most prolific branches of the botanical sciences. Some of the neural networks from Arbutus's time modeled plant synapses and phloems.

At that time, nobody wrote doctoral theses on the peasant knights of the year 1000 at Lake Paladru anymore—moreover, the old glacial lake had long ago been devastated by extremely aggressive cyanobacteria. Now, only applied research counted, depending on the strategic programs of multinationals (only multinationals and private-public partnerships financed research, and any type of research that failed to produce satisfactory and lucrative results was simply disregarded). Andrea Arbutus had been hired by a company working in the field of neural networks that had recently created a state-of-the-art unit specialized in vegetable neurobiology, at that time a perfectly accepted branch of the botanical sciences.<sup>1</sup>



Still from Liquidity Inc., 2014

The team devoted its days to modeling human-plant circuits and to the elaboration of algorithms, in a laboratory replete with translucent screens strewn with floating diagrams, as if suspended in a sort of primitive ocean. The notion of biological individuality was an obsolete curiosity from the past. Everything and everyone now functioned as a network: the implantation of bionic lenses and of the widest variety of chips under the skin was common, even among the most disadvantaged, encouraged by a system of loans. The human eye really had become a prosthetic eye; the purpose of seeing was no longer a question of sight but of processing information and pattern recognition. The human eye (at least one eye in each person) substituted the photographic equipment of the old smartphones and was permanently connected to innumerable databases and, of course, to social media. Sometimes, when the lenses or cerebral implants for accessing the web were of poor quality (or had been acquired on the black market), the eye could not focus or alternate between macro and panoramic mode. In more serious cases, it supplied only corrupted images and it was therefore better to switch it off, before people's dreams were affected. At that time, people dreamed in high resolution and rumor had it that defective eyes damaged dreams.

Arbutus was hired on the basis of her work on biodegradable micelliform connectors. After years and years of failed attempts, these had come to facilitate human-fungal-vegetable communication. The

2 Mycorrhizae are symbiotic-type mutualistic associations between plant roots and some fungi.

3 The idea that we are all lichens arose for the first time in a text by biologists Jan Sapp, Scott F. Gilbert, and Alfred I. Tauber, "A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals," *The Quarterly Review of Biology* 87, no. 4 (2012): 325-41, and had been made popular by one of Arbutus's mothers' great influences: the cyberfeminist Donna Haraway. The post-human feminist branch with which Arbutus and her mothers identified transformed lichen, an organism formed by the symbiosis between a fungus and an alga or a cyanobacteria, into a progressive emblem. In the field of biology, work on symbioses had been revolutionized by the microbiologist Lynn Margulis, who for Arbutus and her mothers was a figure just as, if not more, important than Darwin.

terms of that communication were not yet totally clear. After chlorophyll cellular tattoos had revolutionized cancer treatments, technological mycorrhizae were the new future promise, both in the medical and military spheres.<sup>2</sup> This latter aspect worried Arbutus considerably. Behind her interest in mycorrhizae, there endured a feminist passion for symbiosis, the approbation of companionship and of chimerical encounters, the dream of species communion, the challenge of both conflict and cooperation. Arbutus grew up listening to her mothers repeating the slogan "We are all lichens." Two of them worked, as did Arbutus, in the field of transhuman biology; the third was a storyteller. For them, making kin was a way of life.<sup>3</sup> The vegetable-human biosensors the military yearned for didn't belong to this big queer family. For Arbutus, "living as a network" meant "living in community." Being lichen meant opening up to a network of interspecies dependencies, being porous, existing on the threshold of. But Arbutus also knew that this was not the popular understanding of what it is to live as a network and that no network is neutral: all networks generate inclusions and exclusions. All networks produce their blind spots. All networks are power. And what the military coveted was power: the power of plants, the power of mycorrhizae, the power of symbiotic mutualism.



"Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology," *Heresies* 13 (1981)

One day, paging through one of the editions of *Technic and Magic*, Arbutus came across a short reference to a series of experiments carried out in the remote 1970s, involving plants and the archaic concept of "cybernetics." The author had written:

"At the beginning of the 1970s, the idea that plants were sentient and intelligent entities capable of reacting to human emotions and thoughts (as well as to the pain of animals or music) gained considerable traction. The enthusiasm of hippie counterculture for nature, magic mushrooms and other psychedelic substances, in itself does not explain the multiplicity of articles, books, vinyls, works of art and films dedicated to vegetable communication, even though all of that had been important. The paranoia characterising the Cold War, new age spirituality and the blossoming of ecological thought were also decisive. Above all, the plant fever that shook the decade cannot be separated from the

4 In the booklet accompanying the exhibition *Power Plants* held at the Serpentine Galleries (2019), Hito Steyerl quotes a series of imaginary bibliographic references by female authors hijacking the names of famous male authors. Federica Campagna's *Technic and Magic* (2020) is one of them. This quote, however, comes from Teresa Castro, "The 1970s Plant Craze," in *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* 52 (Fall 2020, in press).

cybernetic paradigm, from systems theory and electronics. Communicating with plants could not be reduced to hugging trees during the Rainbow Gatherings: the 1970s plant craze was eminently technophilic. Even the eco-mystical pursuit of contact with the vegetable-other was dependent on the interface of plants with electronic extensions, that is, on biosensors."<sup>4</sup>

Arbutus had never heard of Rainbow Gatherings and knew only vaguely of New Age spirituality. However, when it came to human-fungal-vegetable communication, a great many of the conclusive experiments (including hers on technological mycorrhizae) were founded on biofeedback protocols. Arbutus knew this notion had been elaborated in the twentieth century and appertained to the so-called "cybernetic paradigm" mentioned in the book. Nevertheless, it had never crossed her mind that vegetable communication had enjoyed a kind of bizarre heyday in the 1970s, similar to other crazes from more distant eras. Her storytelling mother often recalled the tulip mania, which at some point shortly after the birth of capitalism (in the seventeenth century) had given rise to a speculative bubble with the bulbs being traded at astronomical prices.



"Lady Ferns," *The British Fern Gazette* 5 (1910)

The passion for ferns, or pteridomania, harked back to another mass obsession, Victorian Britain's craze for ferns. In Arbutus's time, the fern was widely recognized as the prime exponent of fractal life (in the late twentieth century, mathematicians had given the name "Barnsley fern" to a fractal). Obsessed with the idea of clarifying the terms of human-fungal-vegetable communication, and frustrated by the worrying absence of satisfactory results in her laboratory (the plant-human paraneural circuits had been modeled, but they did not yet know exactly what to look for), Arbutus convinced herself that the answer to her difficulties was to be found in the past. In a world like hers—one dominated by networks, by the doxa of pattern recognition and of estimates based on extreme probabilities—algorithms for predicting the future had ended up posing serious problems for deciphering the past. Arbutus didn't know what the bygone era of the 1970s was harboring, but she believed it was something important that she needed

5  
The tendency, in other words, to see false and purely random resonances and statistical noise as signifiers. On apophenia, see Hito Steyerl, "A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis)Recognition," *e-flux Journal* 72 (April 2016), accessed August 28, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/72/60480/a-sea-of-data-apophenia-and-pattern-mis-recognition/>.

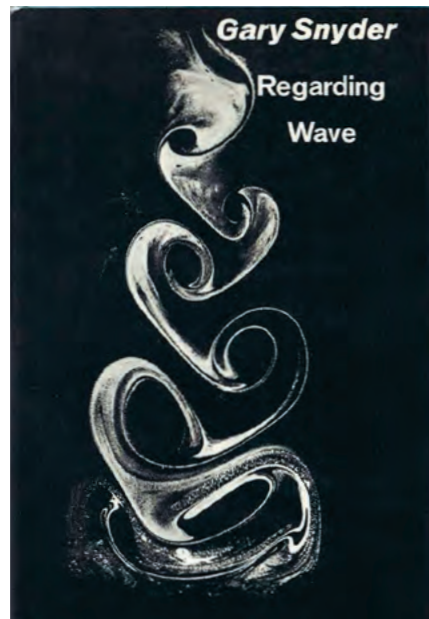
6  
Hito Steyerl, "A Sea of Data: Pattern Recognition and Corporate Animism (Forked Version)," in *Pattern Discrimination* by Clemens Apprich, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer, and Hito Steyerl (Lüneburg / Minneapolis: Meson / University of Minnesota Press, 2018), 5.

to identify. Arbutus's world was no longer the paranoid world of the Cold War nor the conspiratorial world of late capitalism. In her world, subject to algorithmic governability and the tyranny of patterns, the risk was apophenia: the paranoid and quasi-mystic tendency to seek out trends and anomalies and extract meaning from them.<sup>5</sup>



Still from *This is the Future*, 2019

Arbutus's task was not easy. At that time, historians no longer existed, only sad and mute archivists, condemned to feeding the constantly expanding universe of Big Data. If the future had been written in the past, the algorithmic eye of artificial intelligence should certainly have been capable of recognizing a matrix. But Arbutus didn't know how to clearly formulate her search and the archivists were also incapable of helping her. The operating protocol of the archives complied strictly with the "seven Vs principle": "velocity, variety, volume, veracity, variability, visualization, and value."<sup>6</sup> Nevertheless, Arbutus kept collecting sparse pieces of a bigger puzzle. Her friend Magda, a militant in a post-human Marxist lobby (parties no longer existed and dialectical materialism had pledged solidarity with nonhuman populations, leaving behind the anthropocentric humanism of the past), had heard of a poet from the 1970s, Gary Snyder.



Gary Snyder, *Regarding Wave* (New York, 1970)

At a certain time, when the lobby wasn't yet a lobby but simply an anarchic movement composed of radicalized individuals, walls were regularly graffitied with a passage from one of his poems:

7  
Gary Snyder, "Revolution in the Revolution in the Revolution," in *Regarding Wave* (New York: New Direction Books, 1970), 39.

The truly revolutionary consciousness is found  
Among the most relentlessly exploited classes:  
Animals, trees, water, air, grasses<sup>7</sup>

Arbutus didn't know Snyder but immediately downloaded his complete works: in three seconds her neural network launched a search term and provided a synopsis, which she perused in ocular projection.

At that time, much of poetry was algorithmic: the discovery of Snyder's words was a challenge for Arbutus. Every night, as she took her *Hordeum murinum*-based preparation (the mixture of stalks with silicon was the most effective treatment against addiction to social networks), Arbutus scrutinized his works in search of unexpected connections to the present. Guided by his writings, she began to trace a new history of cybernetics (limited, for her, to the archaeology of algorithmic governability and of authoritarian liberalism, with which she was familiar). In those bygone years of an outdated century, there had existed another cybernetics. A cybernetics utterly different from the mechanisms of control and the exercise of biopower that spawned the military's lust for technological mycorrhizae and dominated Arbutus's world, despite the militant vigor of post-human feminism and so many other such movements.



Installation view, *Power Plants*, Serpentine Galleries, London, 2019

An "ecological cybernetics," theorized by, among others, an anthropologist called Gregory Bateson, viewed "nature" (within the outmoded notion of culture and politics as distinct fields) as an incredibly complex and "intelligent" system, governed by retroaction circuits (or feedback) that gather together in one dynamic whole (the superorganism known as Gaia) human creatures, animals and vegetables, the environment, the earth's crust, the oceans, the climate, etc. All these beings were seen as interdependent energy fields, like essential sketches of information about life. In short, in those far-off years, ecological cybernetics proposed a radically holistic approach to beings and phenomena.

For a brief period, concluded Arbutus, it was believed that cybernetics represented an ecological solution to Gaia's problems, the blue marbled photograph for the first time from space in 1972 by an astronaut on his way to the moon. And—Who knew?—maybe ecological cybernetics and the feedback concept had in fact constituted an attempt to overcome the reductive and divisive analyses that for so long had

8 Richard Brautigan, "All Watched Over by Machines of Loving Grace," in *All Watched Over by Machines of Loving Grace* (San Francisco, CA: The Communication Company, 1967).

9 On the idea of "mediated plants," see Teresa Castro, "The Mediated Plant," *e-Flux Journal* 102 (September 2019) and "The 1970s Plant Craze" (see n. 4).

10 Among which are *The Voice of Plants* (T. Iovleva, *Golos rastenija*, 1968) and *Are Plants Sentient?* (Leonid A. Panishkin, *Čuvstvujut li rastenija?*, 1970).

11 CIA reports are available at: <https://www.cia.gov/library/readingroom/>.

dominated the sciences. Furthermore, some of the formulations around ecological cybernetics seemed to anticipate the reality Arbutus knew so well. Another American poet, Richard Brautigan, had written, (certainly ironically, but seen from the future this mattered little):

I like to think (and  
the sooner the better!)  
about a cybernetic meadow  
where mammals and computers  
live together  
in the mutual harmony of programming  
like pure water  
touching a clean sky.<sup>8</sup>



Richard Brautigan, "All Watched Over by Machines of Loving Grace," 02 34 (1974)

It was in the general context of ecological cybernetics that the question of communication with plants shot to the foreground. Suddenly, plants began to be described as systems capable of self-regulation, as communicating creatures whose chemical and electrical responses, thanks to archaic equipment, could not only be registered but also solicited, in this way creating human-vegetable circuits of retroaction mediated by technology. The latter comprised the remote ancestry of the technological mycorrhizae with which Arbutus worked and for which she harbored a certain fascination. Retrospectively, Arbutus regarded these "mediated plants" as clumsy attempts to think the mutualistic confluence between organic models and computational models.<sup>9</sup> What excited her was precisely this aspect: imagining symbioses that united plants, fungi, humans, and information systems. Clearly, some people from the 1970s had foreseen this possibility—although, already at that time, both the United States and Soviet governments had understood the strategic interest of identifying computable truths and of controlling "human-vegetable communication." Among the documents Arbutus had downloaded were CIA reports, issues of *Pravda* newspaper, and documentaries on Soviet propaganda.<sup>10</sup>

One of the things people from the 1970s had intuited, but formulated incorrectly, was that plants reacted to "telepathic" stimuli. Some of the CIA reports Arbutus had consulted focused precisely on that point.<sup>11</sup> In Arbutus's time, any child gifted with a relatively basic implant was able to exercise "telepathic communication" (a question of transcranial magnetic stimulation, used above all in interactions between humans and "artificial" intelligence, which now was no longer referred to in that way, as the natural/artificial opposition made no sense). Despite the generalized enthusiasm for what had been agreed should be called "the secret life of plants" (title of a bestseller published in

12 *Turtle Island* is the title of a collection of poems by Snyder—and the name given to the North American continent by various First Nation peoples. See Gary Snyder, *Turtle Island* (San Francisco: New Directions, 1972).

13 Tom Zahuranec, "Radio Event no. 20: Rhododendron," October 18, 1972. Available at [https://archive.org/details/RE\\_1972\\_10\\_18](https://archive.org/details/RE_1972_10_18).

14 The first successful attempt was made in 2006 by artists Robert Faludi, Kate Hartman, Kati London, and Rebecca Bray and went by the name *Botanicals*. The device and software had been recognized before the commercialization of the more evolved versions in 2027, and the Museum of Modern Art of New York had even bought the piece, as attested by the file on its website, accessed August 28, 2020, <https://www.moma.org/collection/works/146358>.

15 *Attack of the Killer Tomatoes*, dir. John de Bello (1978).

16 Juan Downey, *A Vegetal System of Communications for New York State* (1972).

17 Paul Ryan, "Cybernetic Guerrilla Warfare," *Radical Software* 1, no. 1 (Spring 1970): 1.

1973), at that time, too, the terms of human-vegetable communication had escaped the comprehension of the human interlocutors. In those years, many plants were systematically linked by electrical conductors to galvanometers, spectrometers, polygraphs, synthesizers, etc. Without the mediation of technology, the subtlety of vegetable life seemed to escape the distracted eyes of the majority of humans—not those humans of which Snyder spoke in his poetry, the inhabitants of Turtle Island, but the others, the keepers of rationalist herds.<sup>12</sup> Arbutus identified as a techno-animist and was quite sensitive to these other visions and cosmogonies.

But technology was not enough: the visual and sonorous translation of vegetable outputs hadn't been understood in the 1970s. A composer called Tom Zahuranec had actually proposed a radio broadcast in which the audience interacted telepathically with a rhododendron connected to a synthesizer. The sounds of the rhododendron were incantatory, but what most fascinated Arbutus about the registering of that moment was the public's reaction.<sup>13</sup> Only many years later would it be possible to carry out things as simple as decoding some vegetable reactions, so that a humidity sensor coupled with the roots of a begonia was able, for example, to write a tweet or to phone its human caretakers: "Water me, please."<sup>14</sup> In fact, Arbutus thought, as she down-loaded the elements of her inquiry, many of the attempts of the long-gone 70s had little to do with what she understood as human-fungal-vegetable communication. It was no wonder, then, that the fever over communicative and agentive plants should have resulted in a weird B-series movie, *Attack of the Killer Tomatoes*.<sup>15</sup>

There were, however, exceptions. For Arbutus, some of the most interesting and promising projects and experiences had taken place in the domain of "art." It was here that the articulation between the organic and the computational models had been more finely sketched. For example, a Chilean artist called Juan Downey had dreamt of transforming the electromagnetic energy generated between philodendrons and humans into a navigation network.<sup>16</sup>



Radical Software 4 (1971)

One of the most intriguing sources Arbutus had found was a strange publication called *Radical Software*. Published between 1970 and 1974, the magazine reacted to the appearance of "video": at that stage still an analogic technology that codified visual information in terms of electronic signals. For the artists and thinkers who published in the pages of *Radical Software* (almost all white men, Arbutus observed), video incarnated a utopian promise within the scope of an "ecology of the media" dominated by the "perceptual imperialism"<sup>17</sup> of

18 In Gene Youngblood, "The Videosphere," *Radical Software* 1, no. 1 (Spring 1970): 1.

19 Ryan, "Cybernetic Guerrilla Warfare" (see n. 23), 1.

20 Gene Youngblood (excerpt from his book *The Videosphere*), *Radical Software* 1, no. 1 (Spring 1970): 16.

21 Juan Downey, "Technology and Beyond," *Radical Software* 2, no. 5 (Winter 1973): 2.

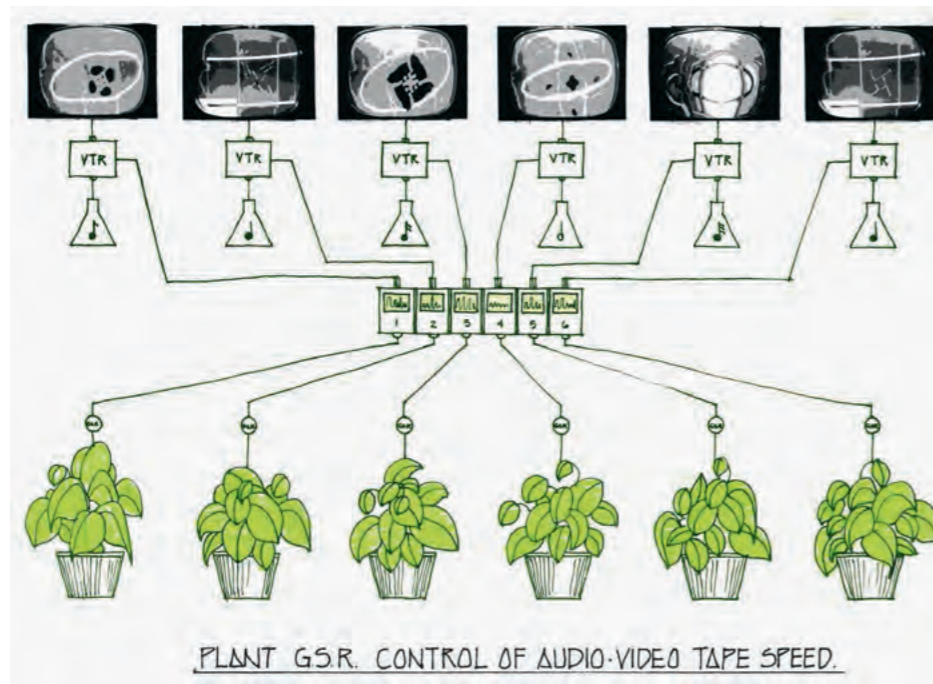
22 Richard Lowenberg, "Environetic Synthesis," *Radical Software* 2, no. 1 (Winter 1972): 44.

23 *The Secret Life of Plants*, dir. Walon Green (1978). The soundtrack of the film, written by Stevie Wonder, was released in 1979 on a double LP (Stevie Wonder's *Journey through "The Secret Life of Plants"*).

television, "the earth's software."<sup>18</sup> The publication appealed to resistance and revolt: "Cyber guerrilla warfare [...] because the portable video tool is a cybernetic extension of man and because cybernetics is the only language of intelligence and power that is ecologically viable."<sup>19</sup> Or even: "The media must be liberated. [...] We must assume conscious control of the videosphere."<sup>20</sup>

At first sight, nothing in the pages of *Radical Software* alluded to human-vegetable communication. A text by Downey (a video art pioneer) invoked cybernetics as a way to overcome "the abyss between man and nature."<sup>21</sup>

However, on executing a pattern recognition program, Arbutus discovered an interesting reference: the *bio-dis-plays* of artist Richard Lowenberg. In a short note entitled "Environetic Synthesis," accompanied by a rather suggestive illustration representing an "ego in circuit" (a union between a humanoid torso and a television monitor), the author suggested it was possible "to intervene in the individual's environment so as to respond to the physiology of each, their brain waves (EEG) and their muscular potential (EMG), for example, through the response of video, audio, and other devices to the person."<sup>22</sup> With the help of three other artists—Briton John Lifton (who, in the pamphlet for his installation *Green Music*, held at Whitechapel Gallery in London in 1975, was photographed together with two dogs with the subtitle "Photograph of John Lifton with partners"), American Jim Wiseman (who had built copies of the video synthesizer imagined by video art pioneers Nam June Paik and Shuya Abe), and Tom Zahuranec himself, who had challenged a number of people to engage in telepathic communication with a rhododendron—Lowenberg had created a video performance founded on the interface of plants, synthesizers, and humans. Entitled *The Secret Life of Plants*, the performance was meant for the film of the same name (which adapted for the screen the eponymous bestseller previously mentioned). For reasons that did not find their way into the abyss of Big Data, the sequence documenting that event had not been included in the film (whose main interest, for Arbutus, was the soundtrack in which a then famous singer—a certain Stevie Wonder—dedicated songs to biologists and botanists).<sup>23</sup>



Richard Lowenberg, *Plant GSR Control of Audio-Video Tape Speed* (1971-1978)

"A waste of data," thought Arbutus. Her approach to human-vegetable communication had nothing to do with the staging by Lowenberg and his companions, surrounded by lush plants and a battalion of

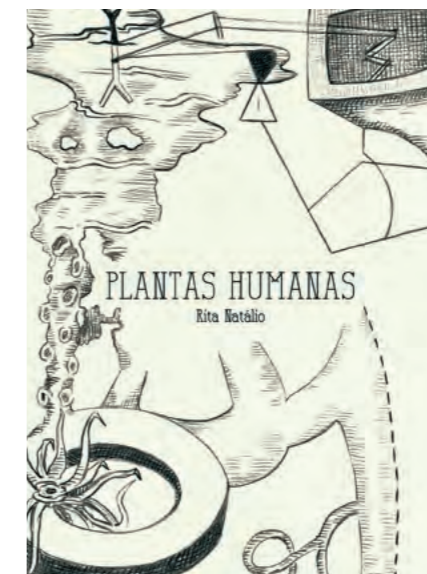
24 See Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

synthesizers in some Californian studio, but the rare images reaching the sad archivist terminals seduced her. The images were like ghosts, with a degraded signal, traversed by electrical disturbances. Produced by video synthesizers, they were computer-generated images *avant la lettre*, capturing better than ever the phenomenon of plants mediated by technology, organic life translated by electronics. Video, as in "I see," from the Latin *videre*, her automatic translator specified. Arbutus's prosthetic eye recognized the inputs, the outputs, the feedback circuit. But the mystery around what plants communicated remained intact. As if what they communicated was exactly that: an enigma.



Ynestra King, "Feminism and the Revolt of Nature," in *Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology*, *Heresies* 13 (1981)

What, in reality, was Arbutus looking for? After endless nights spent examining documents, nothing seemed clear to her. Yes, there were multiple connections between her technological mycorrhizae and the mediated plants of the past. But the patterns Arbutus had identified did not provide a satisfactory answer. Her friend Magda suggested that the answer might lie not in the archives but in the ruderal fields, covered with weeds and various plants, or in the rare pine forests where people had harvested matsutake and where small enclaves of humans and nonhumans were now springing up, obstinately reimagining life on a damaged planet?<sup>24</sup> What if, Magda continued, the answer wasn't in the old books of poetry. And what if the lack of convincing answers merely indicated a badly formulated question?, Magda had persisted. After all, she concluded, were technological mycorrhizae a question of communication or of the decolonization of human bodies? "Who knew?" thought Arbutus, "Maybe Magda was right." And she remembered that one of her mothers had offered her a "book": an archaic object, a fossil from the time when things were printed on sheets of paper (at that time reading was done through ocular projection). The book was a collection



Rita Natálio, *Plantas Humanas* (Lisbon: não edições, 2017)

25  
Rita Natálio, *Plantas Humanas* (Lisbon: Rita Natálio and não edições, 2017).

26  
Darko Suvin, "Estrangement and Cognition," in *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, ed. Gerry Canavan (New Haven: Yale University Press, 1979), 3–15. The potential of the notion of "strangeness" and of the work of Philip K. Dick in the domains of anthropology, astrobiology, and ethnology are explored in "Estrangemental," *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* 29 (May 2019).

of poems written by Rita Natálio in 2017, entitled *Human Plants*. Arbutus picked up the volume, switched off her prosthetic eye and, seated in the shade of a jacaranda, whose purple flowering was now remotely managed by an application, opened the book and began to read.<sup>25</sup>

*Hito Steyerl is not only an artist and a major intellectual critic of images and of contemporary visual culture, she is a skilled storyteller. The essayistic and fabled style of her films and installations is distinguished, among other things, by the accompanying narrative voice. It is enough to have attended one of Steyerl's conferences (or to have read attentively one of her perspicacious essays, allowing oneself to be invaded by her voice) to know that orality and narration are a central aspect of her work. The point of departure for this unusual text is the idea that writing (and not about her) can take the form of "telling a story." In other words, it is a question of reading the critical and speculative dimensions of her artistic and theoretical proposals as an invitation to take paths less traveled by and choose fabulation.*

*Inspired by some of Steyerl's recent work where references to vegetable beings are to be found—in particular, Power Plants (2019) and This is the Future (2019)—this text aims to dialogue with the author's rich universe.*

*The conversation that "The Past of the Future: A Vegetable-Cybernetic Fable" tries to create should be seen as a methodological nod to Steyerl. Many of the themes dear to the artist—the singular economy of contemporary images and their circulation, the machinic gaze and the machinery of vision, migrations, postcolonial criticism of cultural globalization, etc.—are absent or are only vaguely evoked in this tale, which is interested in a character enlivened by the possible mutualistic confluences between the organic models suggested by vegetable life and informative and computational models. Despite this, the attempt to abolish the borders between "reality" and "imaginary," or between "real" and "virtual," and the gamble on an epistemology of the imagination seemed to me to share various elements of Steyerl's methodology.*

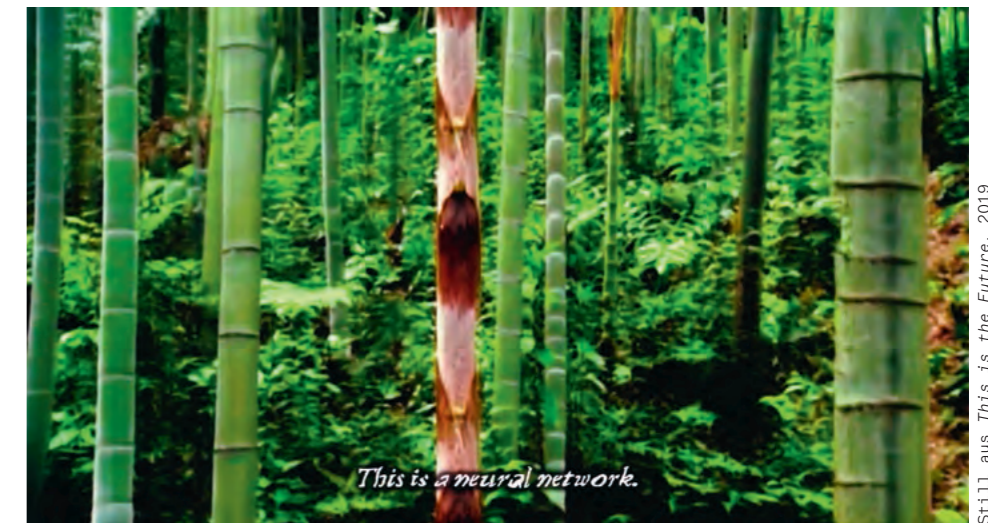
*The attentive reader will find in the text a series of more or less explicit references to the artist's work. Evidently, summoning the genre of science fiction today is almost a banality. Speculative fables have been regularly discussed by feminist thinkers as important as Donna Haraway or Isabelle Stengers as being productive strategies, in particular in a world replete with rumors, conspiracies, and prophecies. A world replete with fiction. Progressively, the field of social and human sciences is opening up to this form of "cognitive strangeness."<sup>26</sup> "The Past of the Future: A Vegetable-Cybernetic Fable" does not harbor any literary or even truly speculative pretensions. Its fabling is historiographic: How will the future see the cybernetic formulations of the past, for example? Modestly, it is an attempt to rethink what an essay could be in a catalogue dedicated to the work of an artist such as Hito Steyerl, whose critiques could not exist outside the realms of storytelling.*

# DIE VERGANGENHEIT DER ZUKUNFT: EINE KYBERNETISCHE PFLANZENFABEL

TERESA CASTRO

1  
Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hatte die neu aufkommende Disziplin der Pflanzen-Neurobiologie in der akademischen Welt großen Wirbel verursacht, da argumentiert wurde, Pflanzen hätten kein „Gehirn“ und auch kein Nervensystem und die Gleichstellung von pflanzlichen Signalgebungssystemen mit tierischen Neurotransmittern stelle einen zoomorphen Anschlag auf die radikale Alterität der pflanzlichen Wesen dar (und vor allem eine gefährliche Ausweitung der Attribute von Intelligenz und Fühlen auf diese Wesen). Die Arbeiten von Stefano Mancuso und Monica Gagliano illustrieren exemplarisch das Aufkommen der neuen Disziplin. Nachdem Jahre später im Rahmen von Posthumanismus und der Kritik des Anthropozentrismus die wesentlichen Konzepte ganz unterschiedlicher Debatten gänzlich neu definiert worden waren, entwickelte sich die Pflanzen-Neurobiologie zu einem der produktivsten Forschungszweige der Botanik. Einige neuronale Netze aus Arbutus' Zeit modellierten pflanzliche Synapsen und Phloeme.

Über den Landadel vom Paladru-See im Jahr 1000 schrieb damals niemand mehr Doktorarbeiten – der alte Gletschersee war sowieso vor langer Zeit durch extrem aggressive Cyanobakterien verwüstet worden. Jetzt war Forschung zu 100 Prozent angewandt, hing ab von den strategischen Programmen multinationaler Unternehmen (ausschließlich Multinationals und Public-Private-Partnerships finanzierten überhaupt noch Forschung, und jegliche Forschung ohne zufriedenstellende und lukrative Ergebnisse wurde als solche schlicht nicht anerkannt). Andrea Arbutus war von einem Unternehmen unter Vertrag genommen worden, das im Bereich neuronaler Netze arbeitete und vor Kurzem eine Forschungseinheit geschaffen hatte, die auf Pflanzenneurobiologie spezialisiert war, einen zu diesem Zeitpunkt gänzlich etablierten Forschungszweig der Botanik.<sup>1</sup>

Still aus *This is the Future*, 2019

In einem Labor voll durchscheinender Monitore, auf denen Diagramme schwebten, schwerelos wie in einem primitiven Ozean, widmete das Forschungsteam seine Tage der Modellierung von Kreisläufen zwischen Pflanze und Mensch und der Entwicklung von Algorithmen. Das Konzept biologischer Individualität stellte eine längst überwundene Kuriosität dar. Alles und jedermann funktionierte nun im Netz: Das Implantieren von bionischen Linsen und unterschiedlichsten Chips unter der Haut war weit verbreitet, auch unter den weniger privilegierten Schichten, aktiv gefördert durch ein Kreditvergabesystem. Das menschliche Auge etwa hatte sich tatsächlich in ein prothetisches Auge verwandelt; der Sehsinn richtete sich nicht mehr auf Wahrnehmung, sondern auf Informationsverarbeitung und Mustererkennung. Das menschliche Auge (mindestens eines der beiden Augen einer Person) hatte die Kameras alter Smartphones ersetzt und stand in ständiger Verbindung mit zahllosen Datenbanken und natürlich den sozialen Netzwerken. Wenn Linsen oder Gehirnimplantate für den Netzzugang von schlechter Qualität waren (oder auf dem Schwarzmarkt erworben), kam es gelegentlich vor, dass dem Auge das Scharfstellen oder der Wechsel vom Makro- zum Panorama-Modus nicht gelang. In schwerwiegenden Fällen lieferte es lediglich beschädigte Bilder, und eine Abschaltung war die bessere Lösung, bevor die Träume der



2 Eine Mykorrhiza ist ein auf Gegenseitigkeit beruhender Verband symbiotischer Charakter zwischen Pflanzenwurzeln und Pilzen.

3 Die Vorstellung, wir alle seien Flechten, tauchte erstmals in einem Text der Biologen Jan Sapp, Scott F. Gilbert und Alfred I. Tauber auf („A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals“, in: *The Quarterly Review of Biology*, Bd. 87, Nr. 4, 2012, S. 325-341) und war von einer der wichtigsten Referenzen für Arbutus' Mütter weiter verbreitet worden: der Cyberfeministin Donna Haraway. Die posthumane Feminismustheorie, mit der sich Arbutus und ihre Mütter identifizierten, hatte die Flechte, einen von der Symbiose zwischen einem Pilz und einer Alge oder einem Cyanobakterium gebildeten Organismus, zu einem Emblem der Fortschrittlichkeit erklärt. Auf dem Gebiet der Biologie war die Forschung zu Symbiosen von der Mikrobiologin Lynn Margulis revolutioniert worden, deren Bedeutung für Arbutus und ihre Mütter jener Charles Darwins gleichkam oder diese gar überstieg.

betroffenen Personen in Mitleidenschaft gezogen wurden. Damals träumte man in Hochauflösung, und es ging das Gerücht um, defekte Augen würden Träume beschädigen.

Arbutus war wegen ihrer Arbeit zu myzelartigen und biologisch abbaubaren Konnektoren unter Vertrag genommen worden. Nach vielen Jahren fehlgeschlagener Versuche hatten diese endlich die Kommunikation zwischen Mensch, Pilz und Pflanze verbessern können. Die genaueren Bedingungen dieser Kommunikation waren noch nicht eindeutig geklärt. Nachdem Zelltätowierungen aus Chlorophyll die Krebsbehandlung revolutioniert hatten, stellte die technologische Mykorrhiza das neue Zukunftsversprechen auf medizinischem wie militärischem Gebiet dar.<sup>2</sup> Letzteres machte Arbutus einige Sorgen. Hinter ihrem Interesse für die Mykorrhiza steckte ihre feministische Leidenschaft für die Symbiose, für kommunales Leben und nichtmenschliche Begegnungen, für den Traum von speziesübergreifenden Gemeinschaften, für die Herausforderung, die in Konflikten und Kooperationen lag. Als Heranwachsende hatte Arbutus ihre Mütter stets den Slogan „Wir alle sind Flechten“ wiederholen hören. Zwei von ihnen arbeiteten, wie Arbutus selbst, auf dem Gebiet der transhumanen Biologie; die dritte war Geschichtenerzählerin. Für sie war *making kin* – Familie(nangehörige) schaffen – eine Lebensweise.<sup>3</sup> Die Mensch und Pflanze verbindenden Biosensoren, von denen die Militärs träumten, gehörten nicht zu dieser großen Queer-Familie. Für Arbutus bedeutete „im Netz leben“ dasselbe wie „in Gemeinschaft leben“. Flechte zu sein, das hieß, sich einem Netz der Abhängigkeiten zwischen den Spezies zu öffnen, porös zu sein, im Schwellenbereich zu existieren. Doch Arbutus war sich auch im Klaren darüber, dass dies nicht der allseits akzeptierte Sinn von einem Leben im Netz und kein Netz jemals neutral war: Alle Netze schaffen Inklusion und Exklusion. Alle Netze produzieren ihre eigenen blinden Flecken. Alle Netze sind Macht. Und die Militärs verlangten gierig nach Macht: nach der Macht der Pflanzen, der Mykorrhiza, der Macht symbiotischer Gegenseitigkeit.



Les Krims, *The Result of Living in a Dark Basement while Not Looking For Work*, 1971

Eines Tages entdeckte Arbutus beim Durchblättern eines der Bände von *Technic and Magic* einen knappen Verweis auf eine in den weit zurückliegenden 1970er Jahren durchgeführte Experimentenreihe, die Pflanzen einbezog und das archaische Konzept von „Kybernetik“ bemühte. Der Autor schrieb: „Zu Beginn der 1970er Jahre wurde die Vorstellung von Pflanzen als fühlenden und intelligenten Wesen, die in der Lage sind, auf menschliche Emotionen und Gedanken (ebenso wie auf den Schmerz von Tieren oder auf Musik) zu reagieren, bedeutend

4 In der Broschüre, die anlässlich der Ausstellung *Power Plants* in den Serpentine Galleries (2019) produziert wurde, führt Hito Steyerl eine Reihe imaginärer bibliografischer Verweise an, bei denen die Namen berühmter männlicher Autoren zu weiblichen umgemodelt werden. Einer davon ist der auf Federica Campagna *Technic and Magic*. Das Zitat stammt allerdings aus: Teresa Castro, „The 1970s Plant Craze“, in: *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* 53, Herbst 2020 (im Druck).

populärer. Die Begeisterung der Hippie-Gegenkultur für Natur, Magic Mushrooms und andere psychedelische Substanzen kann aber trotz ihres unbestreitbaren Einflusses nicht allein die Erklärung sein für die Vielzahl an Artikeln, Büchern, Schallplatten, Kunstwerken und Filmen, die sich damals der pflanzlichen Kommunikation widmeten. Auch die den Kalten Krieg prägende Paranoia, die New-Age-Spiritualität und das Aufkommen des ökologischen Denkens waren entscheidend. Vor allem kann die Pflanzenbegeisterung, wie sie in jenem Jahrzehnt um sich griff, nicht vom kybernetischen Paradigma, von Systemtheorie und Elektronik getrennt betrachtet werden. Mit Pflanzen zu kommunizieren bedeutete nicht nur, Bäume zu umarmen während der *Rainbow Gatherings*: Die Pflanzenmanie der 1970er Jahre war im Wesentlichen technophilen Charakters. Sogar ökomystische Versuche der Kontaktaufnahme mit dem Pflanzlich-Anderen hingen von einer Schnittstelle der Pflanzen mit elektronischen Erweiterungen bzw. Biosensoren ab.<sup>4</sup>



Lady Ferns, *The British Fern Gazette*, Nr. 5/1910

Arbutus hatte noch nie von *Rainbow Gatherings* gehört und besaß nur eine vage Vorstellung von sogenannter „New-Age-Spiritualität“. Allerdings basierte hinsichtlich der Kommunikation von Mensch, Pilz und Pflanze ein Großteil der abschließenden Erfahrungen (einschließlich ihrer technologischen Mykorrhiza) auf Biofeedback-Protokollen. Arbutus wusste, dass dieses Konzept im 20. Jahrhundert entwickelt worden war und auf das im Buch erwähnte „kybernetische Paradigma“ zurückging. Trotzdem lag ihr die Vorstellung fern, dass pflanzliche Kommunikation in den 1970er Jahren eine Art bizarren Höhepunkt erfahren habe, anderen Obsessionen vergangener Zeiten ähnlich. Die Geschichtenerzählerin unter ihren Müttern rief häufig das „Tulpenfieber“ in Erinnerung, das irgendwann in den Anfangszeiten des Kapitalismus (im 17. Jahrhundert) eine Spekulationsblase rund um die zu astronomischen Preisen gehandelten Blumenzwiebeln verursacht hatte. Die Begeisterung für Farne, auch Pteridomanie genannt, verwies auf eine weitere kollektive Obsession: die des viktorianischen Englands für Farne. Zu Arbutus' Zeiten war der Farn unbestritten als höchster Exponent fraktalen Lebens anerkannt (im Übrigen wurde schon Ende des 20. Jahrhunderts ein Fraktal von Mathematiker\*innen „Barnsley-Fraktal“ genannt). Arbutus, besessen von der Idee, die Kommunikationsbedingungen zwischen Mensch, Pilz und Pflanze zu ergründen, und frustriert von der besorgniserregenden Abwesenheit

5  
Es handelt sich also um die Neigung, falsche und vollkommen zufällige Resonanzen, einfaches statistisches Rauschen, als bedeutend anzusehen. Zur Apophanie siehe Hito Steyerl, „A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition“, in: *e-flux Journal* 72, April 2016, <https://www.e-flux.com/journal/72/60480/a-sea-of-data-apophenia-and-pattern-mis-recognition/> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

6  
Hito Steyerl, „A Sea of Data: Pattern Recognition and Corporate Animism (Forked Version)“, in: Clemens Apprich, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer und Hito Steyerl, *Pattern Discrimination*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press / Meson Press, 2018, S. 5.

7  
Gary Snyder, „Revolution in the Revolution in the Revolution“, in: ders., *Regarding Wave*, New York: New Direction Books, 1970, S. 39.

zufriedenstellender Laborergebnisse (die paraneuronalen Netzwerke zwischen Pflanze und Mensch waren zwar modelliert, sie wussten aber nicht genau, wonach sie eigentlich suchten), gelangte zu der Überzeugung, dass sich die Antwort auf ihre Schwierigkeiten in der Vergangenheit finden werde. In einer Welt wie der ihren – die von Netzen, der Lehre der Mustererkennung und von auf extremen Wahrscheinlichkeiten basierenden Schätzungen beherrscht wurde – hatten die Algorithmen zur Vorhersage der Zukunft letztlich zu einem erschwerten Verständnis der Vergangenheit geführt. Arbutus wusste nicht, was die lang zurückliegenden 1970er Jahre verbargen, aber sie meinte, dass sie irgendetwas Bedeutendes enthielten, das sie identifizieren musste. Die Welt von Arbutus war nicht länger die paranoide Welt des Kalten Krieges und auch nicht die verschwörerische Welt des späten Kapitalismus. In ihrer Welt des Unterworfenenseins unter algorithmische Regierbarkeit und die Tyrannei der Muster stellte die Apophanie die größte Gefahr dar, also die paranoide und mystisch anmutende Neigung, Bedeutungen zu unterstellen und Trends und Anomalien ausmachen zu wollen.<sup>5</sup>

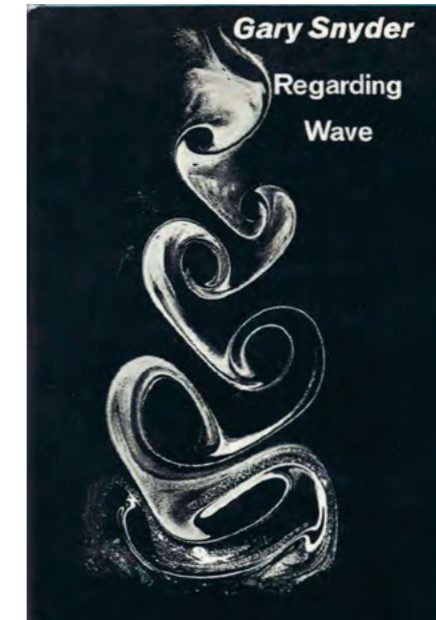


Still aus *This is the Future*, 2019

Die Aufgabe von Arbutus war alles andere als einfach. Seinerzeit gab es keine Historiker\*innen mehr, sondern nur stumme und traurige Archivar\*innen, verdammt dazu, das sich ständig in Expansion befindliche Big-Data-Universum zu speisen. Wenn die Zukunft in der Vergangenheit geschrieben worden war, dann müsste das algorithmische Auge der Künstlichen Intelligenz befähigt sein, eine Matrix auszumachen. Doch Arbutus konnte ihre Suche nicht präzise genug formulieren, und die Archivar\*innen konnten ihr auch nicht helfen. Im Protokoll zum Funktionsprinzip der Archive wurde lediglich auf die „7 Vs“ verwiesen: „velocity, variety, volume, veracity, variability, visualization, and value“.<sup>6</sup> Trotzdem begab sich Arbutus auf die Suche nach den spärlichen Teilen eines größeren Puzzles. Magda, eine Freundin, militante Aktivistin in einer posthumanen marxistischen Lobby-Gruppe (es gab längst keine Parteien mehr, und der dialektische Materialismus hatte sich mit den nichtmenschlichen Völkern solidarisch erklärt und damit den anthropozentrischen Humanismus der Vergangenheit hinter sich gelassen), hatte von einem Dichter namens Gary Snyder aus den 1970er Jahren gehört. Als die Lobby-Gruppe noch keine Lobby-Gruppe war, sondern nicht mehr als eine anarchistische Bewegung radikalisierter Individuen, sprühten sie regelmäßig ein paar Zeilen aus einem seiner Gedichte auf die Wände:

The truly revolutionary consciousness is to be found  
Among the most ruthlessly exploited classes:  
Animals, trees, water, air, grasses<sup>7</sup>

Von Snyder hatte Arbutus noch nie gehört, lud aber sofort sein Gesamtwerk hinunter: Innerhalb von drei Sekunden startete ihr neuronales Netz eine Begriffssuche und lieferte ihr einen zusammenfassenden Bericht, den sie mittels Netzhautprojektion überflog.



Gary Snyder, *Regarding Wave*, New York, 1970

Damals war ein Großteil der Lyrik algorithmischer Natur: Die Entdeckung von Snyders Worten war für Arbutus eine Herausforderung. Jeden Abend, wenn sie ihren Aufguss aus *Hordeum murinum* oder Mäuse-Gerste trank (die Mischung aus Ähren und Silikon war die wirksamste Behandlung gegen die Abhängigkeit von sozialen Netzwerken), überflog Arbutus sein Werk auf der Suche nach überraschenden Verbindungen zur Gegenwart. Anhand seiner Schriften skizzierte sie allmählich eine neue Geschichte dessen, was die Kybernetik einmal gewesen war (für sie nicht mehr als eine Archäologie der ihr vertrauten algorithmischen Regierbarkeit und des autoritären Liberalismus). In den vergangenen Tagen eines überholten Jahrhunderts hatte eine andere Kybernetik existiert. Eine Kybernetik, die sich in allem von den Kontrollmechanismen und der Ausübung von Biomacht unterschied, die die militärische Gier nach der technologischen Mykorrhiza auslösten und die Welt von Arbutus beherrschten, trotz der militanten Lebendigkeit des posthumanen Feminismus und vieler anderer Bewegungen. Eine unter anderem von einem Anthropologen namens Gregory Bateson theoretisch entwickelte „ökologische Kybernetik“, in der die „Natur“ (in ihrer überholten Konzeption als ein von Kultur und Politik zu unterscheidendes Gebiet) als ein unglaublich komplexes und „intelligentes“ System betrachtet wurde, das durch Rückkopplungs- bzw. Feedbackschleifen zwischen menschlichen, tierischen und pflanzlichen Kreaturen, Umwelt, Erdkruste, Ozeane, Klima und so weiter als ein dynamisches Ganzes (ein als Gaia bekannter Superorganismus) organisiert wird. All diese Lebewesen wurden als voneinander abhängige Energiefelder, als Zusammenfassungen wesentlicher Informationen über das Leben gedacht. In jenen rückständigen Jahren umfasste die ökologische Kybernetik also zusammenfassend eine radikal holistische Auffassung von Lebewesen und Phänomenen.

Während einer kurzen Zeitspanne glaubte man in aller Naivität, schlussfolgerte Arbutus, dass die Kybernetik eine ökologische Antwort sei auf die Probleme von Gaia, der blauen Murmel, die im Jahr 1972 aus dem Weltraum fotografiert worden war, von einem Astronauten auf dem Weg zum Mond. Und, wer weiß, vielleicht waren ökologische Kybernetik und Feedbackkonzept tatsächlich ein Versuch, die auf Reduktion und Herunterbrechen basierenden Analysen zu überwinden, die so

8 Richard Brautigan, „All Watched Over by Machines of Loving Grace“, in: ders., *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, San Francisco: The Communication Company, 1967.

9 Zur Vorstellung der „vermittelten Pflanze“ siehe auch Teresa Castro, „The Mediated Plant“, in: *e-flux Journal* 102, September 2019, siehe auch dies., „The 1970s Plant Craze“, in: *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*, 51, im Druck.

10 U.a. *Die Stimme der Pflanzen* (T. Iovleva, *Golos rastenija*, 1968) und *Können Pflanzen fühlen?* (Leonid A. Panishkin, *Čuvstvujut li rastenija?*, 1970).

11 Die CIA-Berichte sind einzusehen unter: <https://www.cia.gov/library/readingroom/>

lange Zeit die Wissenschaften beherrscht hatten. Einige der Formulierungen rund um die ökologische Kybernetik schienen gar die Realität vorwegzunehmen, die Arbutus so gut kannte. Ein weiterer amerikanischer Dichter, Richard Brautigan, hatte (wahrscheinlich in ironischem Tonfall, aber aus der Zukunft betrachtet spielte das keine große Rolle) geschrieben:

I like to think (and the sooner the better!) of a cybernetic meadow where mammals and computers live together in mutually programming harmony like pure water touching clear sky.<sup>8</sup>



Richard Brautigan, „All Watched Over by Machines of Loving Grace“, in: *OZ*, Nr. 34/1974

In diesem allgemeineren Kontext ökologischer Kybernetik gewann die Frage nach der Kommunikation des Pflanzlichen bzw. mit dem Pflanzlichen an Sichtbarkeit. Plötzlich wurden Pflanzen als selbstregulierende Systeme beschrieben, als kommunizierende Kreaturen, deren elektrische und chemische Antworten mittels archaischer Apparate aufgezeichnet und stimuliert werden konnten, sodass sich von der Technik vermittelte Rückkopplungsschleifen zwischen Mensch und Pflanze entwickeln konnten. Letztere stellten den ersten Vorläufer der technologischen Mykorrhiza dar, mit der Arbutus arbeitete und von der sie so fasziniert war. Im Rückblick erschienen ihr diese „vermittelten Pflanzen“ als ein noch ungeschickter Versuch, die produktive Verknüpfung von organischen und informationellen Modellen zu denken.<sup>9</sup> Genau dieser Aspekt trieb Arbutus an: sich Symbiosen zwischen Pflanzen, Pilzen, Menschen, Informationssystemen vorzustellen. Einige Menschen der 1970er Jahre hatten diese Möglichkeit ganz eindeutig ebenfalls vorhergesehen – auch wenn, schon damals, sowohl die US-amerikanische als auch die sowjetische Regierung das strategische Interesse verfolgten, berechenbare Wahrheiten auszumachen und die „Kommunikation Mensch-Pflanze“ zu kontrollieren. Unter den von Arbutus heruntergeladenen Dokumenten befanden sich CIA-Berichte, Ausgaben der *Prawda* und sowjetische Propaganda-Dokumentarfilme.<sup>10</sup>

Die Menschen der 1970er Jahre hatten richtig vermutet, aber falsch formuliert, dass Pflanzen auf sogenannte „telepathische“ Reize reagieren. Einige der von Arbutus konsultierten CIA-Berichte richteten sich genau auf diesen Aspekt.<sup>11</sup> Zu den Zeiten von Arbutus war jedes sechsjährige Kind, das mit einem relativ alltäglichen Implantat ausgestattet war, zur Ausübung der „telepathischen Kommunikation“ (eine

12 *Île de la Tortue (Turtle Island)* ist der Titel einer Gedichtsammlung von Snyder – und der Name für den nord-amerikanischen Kontinent bei verschiedenen Völkern der First Nations (Gary Snyder, *Turtle Island*, San Francisco: New Directions, 1972).

13 Tom Zahuranec, „Radio Event no. 20: Rhododendron“, 18. Oktober 1972. Zugänglich unter: [https://archive.org/details/RE\\_1972\\_10\\_18](https://archive.org/details/RE_1972_10_18) (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

14 Der erste erfolgreiche Versuch wurde im Jahr 2006 von den Künstlern Robert Faludi, Kate Hartman, Kati London und Rebecca Bray unternommen und nannte sich *Botanicals*. Das Messgerät und die Software waren als Kunstprojekt anerkannt, bevor die weiterentwickelten Versionen im Jahr 2027 kommerzialisiert wurden, das Museum of Modern Art in New York hat das Stück sogar erworben, wie im Archiv seiner Webseite nachzulesen ist: <https://www.moma.org/collection/works/146358> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

15 *Attack of the Killer Tomatoes*, Regie: John de Bello, USA 1978.

Frage der transkraniellen Magnetstimulation, insbesondere eingesetzt bei den Interaktionen von Mensch und „Künstlicher“ Intelligenz, die längst nicht mehr so genannt wurde, da der Gegensatz natürlich/künstlich keinerlei Sinn ergab) befähigt. Trotz der allgemeinen Begeisterung für das, was nun als „das geheime Leben der Pflanzen“ (Titel eines Bestsellers aus dem Jahr 1973) bekannt war, waren auch damals die Bedingungen der Kommunikation zwischen Mensch und Pflanze dem Verständnis der menschlichen Gesprächspartner entgangen. In diesen Jahren wurden viele Pflanzen systematisch durch Elektroden mit Galvanometern, Spektrometern, Polygraphen, Synthesizern und so weiter verbunden. Ohne Vermittlung der Technik schien die Subtilität pflanzlichen Lebens dem rastlosen Blick der großen Mehrheit der Menschen zu entgehen – nicht jenen Menschen, von denen Snyder in seinen Gedichten sprach, den Einwohnern der Île de la Tortue, sondern den anderen, den Hütern der rationalistischen Herden.<sup>12</sup> Arbutus definierte sich selbst als Techno-Animistin und war diesen anderen Visionen und Kosmogonien gegenüber sehr empfänglich.



Still aus Richard Lowenberg, John Lifton, Jim Wiseman und Tom Zahuranec, *The Secret Life of Plants*, 1976

Doch an der Technik mangelte es: Die visuelle und auditive Übersetzung der pflanzlichen Outputs war in den 1970ern noch nicht verstanden worden. Ein Komponist namens Tom Zahuranec ging so weit, eine Radiosendung vorzuschlagen, in der das Publikum telepathisch mit einem an einen Synthesizer angeschlossenen Rhododendron interagiert. Die Geräusche des Rhododendron waren betörend, doch was Arbutus an dieser Aufnahme am meisten faszinierte, waren die Reaktionen des Publikums.<sup>13</sup> Erst viele Jahre später sollten so einfache Dinge wie das Dekodieren pflanzlicher Reaktionen möglich werden, so dass es beispielsweise mittels eines an die Wurzeln einer Begonie angeschlossenen Feuchtigkeitssensors möglich war, den menschlichen Pflegekräften einen Tweet zu schreiben oder mit der Botschaft anzurufen: „Gieß mich bitte.“<sup>14</sup> In Wirklichkeit, dachte Arbutus beim Herunterladen ihrer Untersuchungselemente, hatten viele dieser Versuche der 1970er Jahre wenig mit dem zu tun, was sie unter Kommunikation zwischen Mensch, Pilz und Pflanze verstand. Daher wunderte es sie wenig, dass die Begeisterung über die kommunizierenden und mit Agency ausgestatteten Pflanzen schließlich in einem merkwürdigen B-Movie namens *Angriff der Killertomaten* gipfelte.<sup>15</sup>

Es gab allerdings Ausnahmen. Für Arbutus hatten einige der interessantesten und vielversprechendsten Projekte auf dem Gebiet der „Kunst“ stattgefunden. Hier war die Artikulation zwischen organischen Modellen und Computermodellen am feinsten ausgearbeitet worden. Ein chilenischer Künstler namens Juan Downey hatte etwa

16  
Juan Downey, *Vegetal System of Communications for New York State*, 1972.

17  
Paul Ryan, „Cybernetic Guerrilla Warfare“, in: *Radical Software*, 1:1, Frühjahr 1970, S. 1.

18  
Gene Youngblood, „The Videosphere“, in: *Radical Software*, 1:1, Frühjahr 1970, S. 1.

19  
Ryan, *Cybernetic Guerrilla Warfare*, S. 1.

20  
Youngblood, *The Videosphere*, S. 16.

21  
Juan Downey, „Technology and Beyond“, in: *Radical Software*, 2:5, Winter 1973, S. 2.

22  
Richard Lowenberg, „Environetic Synthesis“, in: *Radical Software*, 2:1, Winter 1972, S. 44.

davon geträumt, die zwischen Philodendren und Menschen erzeugte elektromagnetische Energie in ein Navigationsnetzwerk umzuwandeln.<sup>16</sup> Eine der spannendsten von Arbutus aufgetanen Quellen war eine sonderbare Publikation namens *Radical Software*. Die Zeitschrift, veröffentlicht in den Jahren von 1970 bis 1974, reagierte auf das Erscheinen von „Video“: einer noch analogen Technologie, bei der visuelle Informationen als elektronische Signale kodiert wurden. Für die auf den Seiten von *Radical Software* publizierenden Künstler und Denker (nahezu allesamt Männer und Weiße, stellte Arbutus fest) verkörperte das Video im Kontext einer vom „prozentualen Imperialismus“<sup>17</sup> des Fernsehens dominierten „Medienökologie“ ein utopisches Versprechen, „die Software der Erde“.<sup>18</sup> Die Publikation rief zu Widerstand und Revolte auf: „kybernetische Guerilla, weil das Werkzeug des tragbaren Videos eine kybernetische Erweiterung des Menschen ist und weil die Kybernetik die einzige ökologisch nachhaltige Sprache der Intelligenz und der Macht ist“.<sup>19</sup> Und weiter: „Die Medien müssen befreit werden. Wir müssen die bewusste Kontrolle über die Videosphäre übernehmen.“<sup>20</sup>



Radical Software. Changing Channels, Nr. 1/1972

Auf den ersten Blick gab es auf den Seiten von *Radical Software* keinen Hinweis auf die Kommunikation zwischen Mensch und Pflanze. In einem Text des Videokunstpioniers Downey wurde die Kybernetik als eine Art und Weise angeführt, „die Kluft zwischen Mensch und Natur“<sup>21</sup> zu überbrücken. Als Arbutus jedoch ein Mustererkennungsprogramm ausführte, entdeckte sie eine interessante Referenz: die Bio-Displays des Künstlers Richard Lowenberg. In einer kurzen Notiz namens „Environetic Synthesis“, die von einer ziemlich suggestiven Illustration eines „Ego im Schaltkreis“ (einer Verbindung aus einem menschlich anmutenden Torso und einem Fernsehmonitor) begleitet wurde, legte der Autor nahe, dass „in die Umwelt eines Individuums mittels der Reaktion von Video- und Audioapparaten sowie anderen Apparaten auf die Person so eingegriffen werden kann, dass der Physiologie eines jeden, beispielsweise den Hirnstromwellen (EEG) und der Muskelaktivität (EMG), entsprochen werden kann“.<sup>22</sup> Mit der Hilfe dreier weiterer Künstler – des Briten John Lifton (der im Begleitheft zu seiner in der Whitechapel Gallery in London im Jahr 1975 ausgestellten Installation *Green Music* mit zwei Hunden auf einem Foto abgebildet war, unter dem „Foto von John Lifton und Gefährten“ stand), des Amerikaners Jim Wiseman (der Kopien von dem Videosynthesizer gebaut hatte, den sich die Videokunstpioniere Nam June Paik und Shuya Abe vorgestellt hatten) und ebenjenes Tom Zahuranec (der eine Reihe an Personen zur telepathischen Kommunikation mit einem Rhododendron aufgefordert

23  
*The Secret Life of Plants*, Regie: Walon Green, USA 1978. Die von Stevie Wonder verantwortete Filmmusik wurde im Jahr 1979 in einem Doppelalbum herausgebracht (*Stevie Wonder's Journey Through The Secret Life of Plants*).

24  
Siehe auch Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2017.

hatte), hatte Lowenberg eine Videoperformance geschaffen, die auf einem Interface von Pflanzen, Synthesizern und Menschen basierte. Die Performance mit dem Titel *Das geheime Leben der Pflanzen* war für den gleichnamigen Film gedacht (der wiederum den schon erwähnten Bestseller gleichen Namens auf den Bildschirm brachte). Aus der Big-Data-Krake verborgen gebliebenen Gründen wurde die dieses Geschehen dokumentierende Sequenz nicht in den Film aufgenommen (der sich für Arbutus hauptsächlich um die Filmmusik drehte, für die ein damals berühmter Sänger, ein gewisser Stevie Wonder, seine Lieder Biologen und Botanikern widmete).<sup>23</sup>



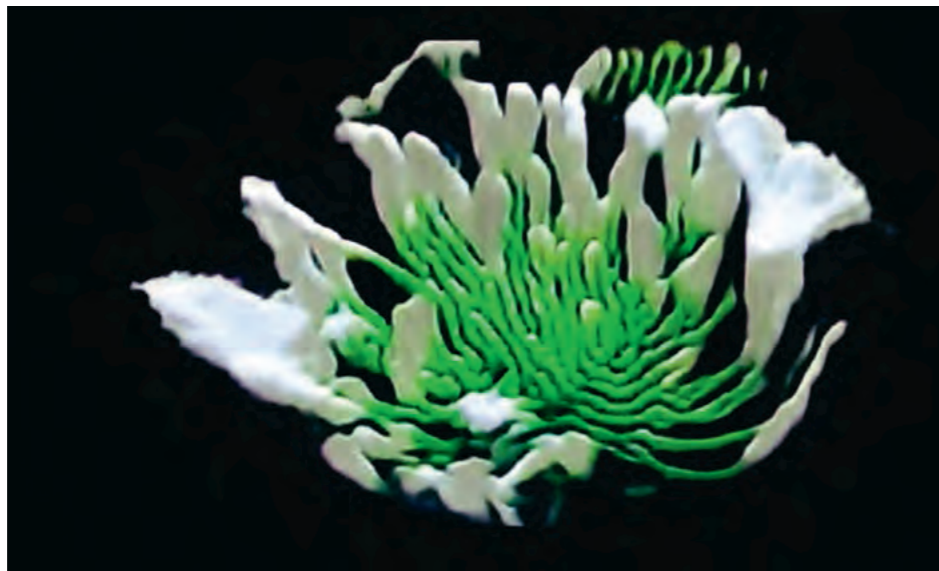
Richard Lowenberg, Bio-Dis-Plays. Environetic Synthesis, in: *La mameLle*, 1976

„Datenverschwendung“, dachte Arbutus. Die Kommunikation zwischen Mensch und Pflanze, wie sie sie betrachtete, hatte nichts mit der Inszenierung von Lowenberg und seinen Gefährten zu tun, wie sie umgeben waren von üppigen Pflanzen und einem Heer an Synthesizern in irgendeinem kalifornischen Studio, aber die seltenen Bilder, die die Terminals der traurigen Archivarinnen erreichten, zogen Arbutus in ihren Bann. Es waren Bilder wie Gespenster, mit schlechtem Signal, von elektrischen Störungen in Mitleidenschaft gezogen. Sie waren von Videosynthesizern produziert worden, synthetische Bilder *avant la lettre*, die besser als jemals zuvor das Phänomen der durch Technik vermittelten Pflanzen festhielten, das von Elektronik übersetzte organische Leben. Video: „ich sehe“, vom Lateinischen *videre*, übermittelte ihr der automatische Übersetzer. Das prothetische Auge von Arbutus erkannte die Inputs, die Outputs, die Feedbackschleife. Doch das Geheimnis um die Frage, was die Pflanzen kommunizierten, blieb unangetastet. Als wäre das, was sie kommunizierten, genau das: ein Rätsel.

Was suchte Arbutus in Wirklichkeit? Nach so vielen Nächten, die sie mit dem Erforschen von Dokumenten verbracht hatte, schien ihr nichts mehr klar zu sein. Ja, es gab verschiedenste Verbindungen zwischen ihrer technologischen Mykorrhiza und den vermittelten Pflanzen der Vergangenheit. Aber die von Arbutus identifizierten Muster stellten keine zufriedenstellende Antwort dar. Ihre Freundin Magda meinte, dass die Antwort vielleicht nicht in den Archiven verborgen liege, sondern in den von Unkraut und vielfältigen Pflanzen besiedelten Brachflächen oder in den seltenen Kieferwäldern, wo Matsutake-Pilze gesammelt wurden und jetzt kleine menschliche und nicht-menschliche Enklaven entstanden, in denen man sich in den Kopf gesetzt hatte, das Leben auf einem beschädigten Planeten neu zu imaginieren.<sup>24</sup> Und wenn die Abwesenheit überzeugender Antworten lediglich auf eine schlecht formulierte Frage verwies?, fuhr Magda fort. Wäre die technologische Mykorrhiza, schloss sie, letztlich ein Problem der Kommunikation oder der Dekolonisierung menschlicher Körper? Wer weiß, dachte

25  
Rita Natálio, *Plantas Humanas*, Lissabon: Rita Natálio und (não) edições, 2017.

Arbutus, vielleicht hatte Magda Recht. Und sie erinnerte sich daran, dass eine ihrer Mütter ihr ein „Buch“ gegeben hatte: ein archaisches Objekt, Fossil aus einer Zeit, als Dinge auf Papierbögen gedruckt wurden (zu ihrer Zeit las man mittels Netzhautprojektion). Das Buch war eine Gedichtsammlung von Rita Natálio aus dem Jahr 2017 namens *Menschliche Pflanzen (Plantas Humanas)*. Arbutus nahm sich das Buch, schaltete ihr prophetisches Auge aus, setzte sich in den Schatten eines Palisanderholzbaumes, dessen violette Blüten jetzt von einer Anwendung ferngesteuert wurden, und begann zu lesen.<sup>25</sup>



Stills aus *This is the Future*, 2019

Hito Steyerl ist nicht nur eine äußerst bedeutende Künstlerin und Denkerin zeitgenössischer Bilder und visueller Kultur. Hito Steyerl ist eine erfinderische Geschichtenerzählerin. Der essayistische und fabulierende Stil ihrer Filme und Installationen zeichnet sich unter anderem durch ihre Erzählstimme aus. Wer ein einziges Mal eine Konferenz von Steyerl besucht hat (oder ihre scharfsichtigen Essays aufmerksam gelesen hat, sich von ihrer Stimme hat einnehmen lassen), der weiß, dass Oralität und Erzählung wichtige Aspekte ihrer Arbeit sind. Der Ausgangspunkt dieses ungewöhnlichen Textes war die Idee, von ihrem Werk ausgehend (und nicht über sie) zu schreiben, und dass dies in erzählerischer Form geschehen müsse. Es handelt sich also um eine Interpretation der kritischen und spekulativen Dimension ihrer künstlerischen und theoretischen Ansätze dahingehend, dass sie eine Einladung darstellen, die konventionellen Wege zu verlassen und den Weg des Fabulierens einzuschlagen.

26  
Suvin Darko, „Estrangement and Cognition“, in: ders., *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetic and History of a Literary Genre*, New Haven und London: Yale University Press, 1979, S. 3-15. Den Möglichkeiten des Konzepts der „Entfremdung“ und des Werks von Philip K. Dick auf den Gebieten der Anthropologie, Astrobiologie und Ethnologie wird in der neuesten Ausgabe von *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* („Estrangemental“, 29, Mai 2019) nachgegangen.

Von einigen neueren Arbeiten Steyerls inspiriert, in denen sich die Referenzen auf pflanzliche Wesen häufen – vor allem *Power Plants (2019)* und *This is the Future (2019)* –, versucht dieser Text, mit dem reichen Universum der Autorin in einen Dialog zu treten. Das Gespräch, das „Die Vergangenheit der Zukunft: Eine kybernetische Pflanzenfabel“ zu etablieren sucht, kann als methodologisches Augenzwinkern verstanden werden. Viele für Steyerl wichtige Themen – die singuläre Ökonomie zeitgenössischer Bilder und ihrer Zirkulation, das maschinelle Auge und die Maschinerie des Sehens, die Migrationen, die postkoloniale Kritik der kulturellen Globalisierung und so weiter – sind abwesend oder in dieser Erzählung nur vage angedeutet, die sich einer Person widmet, die von der Möglichkeit einer Verknüpfung von organischen, vom pflanzlichen Leben nahegelegten Modellen und informationellen Computermodellen angetrieben wird. Der Versuch, die Grenzen zwischen „Realität“ und „Einbildung“ bzw. „real“ und „virtuell“ zu verwischen, und das Vertrauen auf eine Epistemologie der fantasievollen Einbildung scheinen mir dennoch einiges mit der Methodologie Steyerls gemein zu haben.

Die aufmerksame Leserin und der aufmerksame Leser werden im Text eine ganze Reihe von mehr oder weniger expliziten Referenzen auf das Werk der Künstlerin finden. Natürlich ist das Genre der „wissenschaftlichen Fiktion“ heutzutage fast schon ein Gemeinplatz. Spekulative Fabulieren ist regelmäßig von so wichtigen feministischen Denkerinnen wie Donna Haraway oder Isabelle Stengers als produktive Strategie, vor allem in einer Welt voller Gerüchte, Verschwörungen, Prophezeiungen, diskutiert worden. In einer Welt, die selbst voller Fiktionen steckt. Allmählich öffnen sich Sozial- und Geisteswissenschaften dieser Form der „kognitiven Entfremdung“:<sup>26</sup> „Die Vergangenheit der Zukunft: Eine kybernetische Pflanzenfabel“ verfolgt keine literarischen Ambitionen, auch nicht wirklich spekulative. Das hier vorliegende Fabulieren ist historiografischer Natur: Wie wird in der Zukunft auf die kybernetischen Formulierungen der Vergangenheit geblickt werden? Es handelt sich auch um einen bescheidenen Versuch, neu zu denken, wie ein Katalogessay über eine Künstlerin wie Hito Steyerl aussehen kann, deren Kritik möglicherweise nur im Raum der Erzählung überhaupt existieren kann.

**DE** „Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. If you put water into a cup, it becomes the cup. If you put water into a bottle, it becomes the bottle. If you put it into a teapot, it becomes the teapot. Now water can flow, or it can crash. Be water, my friend.“

Bruce Lees Worte, in einem Fernsehinterview von 1971 aufgezeichnet und nunmehr auf vielen Websites geteilt, entfalten gleich zu Beginn von Hito Steyerls Videoinstallation *Liquidity Inc.* die nötige suggestiv Kraft, um die Komplexität der neuen Welt vom organischen Anfang her zu denken, vom Wasser, vom Prinzip des Fließens: Wenn Wasser zur Tasse werden und brechen kann, dann kann auch das Liquid brechen, das durch deinen Touchscreen fließt, und mit ihm die ökonomische Welt, die dahinter steht. Nicht umsonst macht bereits der Titel *Liquidity Inc.* (Inc. = Incorporated) ein physikalisches Prinzip zu einer Unternehmensform.

Steyerls filmische Reflexion, deren Erzählstruktur auf den ersten Blick ebenso „formless“ und „shapeless“ ist, denkt den Flow der digitalen Welt, seine metaphorische Aneignung des Wassers (das Surfen im Internet, die Datencloud) weiter und schneidet es mit dessen Rolle in den modernen Finanzstrukturen gegen, in denen „Liquidität“ keine geringere Rolle spielt. Das Liquide ist zugleich Movens des digitalen Kapitalismus und, ganz dialektisch gedacht, der Energiestrom ihrer Gegenwelt – an dieser Stelle kommen Bruce Lee und die Martial Arts ins Spiel: Protagonist von *Liquidity Inc.* ist Jacob Wood, ehemaliger Investmentbanker, in Vietnam geboren und in den 1970er Jahren von amerikanischen Eltern adoptiert. Seine Geschichte verwebt, wie so oft bei Steyerl, die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts mit den heutigen ökonomischen Interessen und technologischen Entwicklungen. Jacob Woods eigene Erzählung spannt den Bogen vom Internetboom um 1995 bis hin zum großen Crash von 2008, als er unmittelbar nach der Pleite der Lehman Brothers seinen Job verlor und im Engagement für die Mixed Martial Arts (MMA) eine neue persönliche Aufgabe fand. Hierfür stehen die beiden Orte, die der Film einblendet: der Kampfring der Martial-Arts-Wettkämpfe und ein leeres Büro, in das Jacob Wood wie der Geist einer vergangenen Zeit wiederkehrt – die Arena des Kapitals. Für beide gilt analog Bruce Lees Credo, sich fließend an die wechselnde Situation des Konkurrenten anzupassen. („You got to adapt to whatever is happening in the market. It's like when you're fighting, you have to adapt to your situation. It is very fluid; it is kind of like fighting.“)

Zwischen diesen realen Polen strömen als eine Art dadaistische Mixtur Steyerls Metaerzählungen über die liquide Welt hindurch. In einer Schlüsselszene, deren Script von Brian Kuan Wood stammt, tauchen verummte Figuren in übergroßen Eulen-T-Shirts auf, die als Präsentatoren einer Art terroristischen Wetterberichts fungieren, eine Anspielung auf die in den 1960er, 1970er Jahren agierende linksaktivistische Gruppe The Weather Underground. Ihre Vorhersage verheißt für die wirtschaftliche Globalisierung nichts Gutes. Die Handelswinde (Passat, engl. *trade winds*) wehen plötzlich aus der Gegenrichtung, entwickeln sich zum Sturm, der die Fabriken zurück in ihre Herkunftsländer und die Menschen zurück in ihre Geschichte bläst; wie auch in vielen Texten Steyerls winkt Benjamins Engel der Geschichte und die dystopische Idee des Fortschritts. Die Wettergrafiken zu den politischen Verwüstungen der Globalisierung wechseln sich ab mit animierten Reproduktionen von Hokusais großer Welle. Fließend sind die Schnitte und Übergänge dieser Erzählung, in die auch Auszüge aus dem Tutorial für die CGI (Computer Generated Images) und der E-Mail-Verkehr der Künstlerin über die nicht zu haltende Deadline des Projekts eingearbeitet sind, das ursprünglich als Auftragsarbeit für die Bergen Assembly von 2013 entstanden ist. Steyerls gesamtes filmisches Vokabular ist der Idee der liquiden Formen unterworfen, die faktische und indexikalische Qualität filmischer Aufzeichnung ist den flüssigen Morphologien der computer-generierten Bilder gewichen.

Die installative Form von *Liquidity Inc.* im Raum nimmt die zentralen Motive des Films auf. Die Skater-Rampe, in welcher das Publikum Platz nimmt, erinnert an eine große Welle, bezogen ist sie mit einer blauen Judo-Matte.

Florian Ebner

Ein-Kanal-HD-Digitalvideo und Ton in Architektur-Environment / Single-channel HD digital video and sound in architectural environment, 30:15 min., 2014

Mit / With: Jacob Wood, MMA Experts: Maverick "The Soul-Collector" Harvey, Rage NG; The Weather Underground: Brian Kuan Wood, Esme Buden und / and Maximilian Brauer

Technischer Direktor / Technical director: Kevan Jenson

Kameramann / Director of photography, Berlin: Christoph Manz

Kameramann / Director of photography, Los Angeles: Kevan Jenson

Zweite Einheit / Second unit: Leon Kahane

Lichtregie / Lighting director, Los Angeles: Tony Rudenko

Grafikdesign, Assistent / Graphic design, assistant: Maximilian Schmoetzer

Originales Rampen- design / Original ramp design: Diego Passarinho, Yulia Startsev für / for Studio Miessen Installation: Elemente co-ent- wickelt mit / elements co-developed with Michael Amstad

In Auftrag gegeben von / Commissioned by: David Riff, Ekaterina Degot für / for Bergen Assembly

8 Monate nach der Eröffnung fertig- gestellt / submitted 8 months after the opening

Musik / Music: Brian Kuan Wood, "Tyler Steward Superfunk"; Melody Sheep, "Bruce Lee Remix"; Kasseem Mosse, "Shaqued"

Clips von / by: Maxim Maximov, Melody Sheep / John D. Boswell

Gefilmt in / Shot on location at: Hermosa Beach, CA

Weather: Brian Kuan Wood

Nervous breakdown: Hito Steyerl

Dank an / Thanks to: Nick Aikens, Abdullah Al-Mutairi, Esme Buden, Massimiliano Gioni, Gareth Jones, Leon Kahane, Sven Lütticken, Christoph Manz, Kasseem Mosse, Kevin Slavin, Tom Swaford, Anton Vidokle

Besonderer Dank an / Special thanks to: TFA Total Fighting Alliance, Tod Meacham

**EN** "Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Now, you put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, it becomes the bottle. You put it in a teapot, it becomes the teapot. Now, water can flow, or it can crash. Be water, my friend."

Bruce Lee's words, recorded in a television interview from 1971 and now shared on many websites, come right at the start of Hito Steyerl's video installation *Liquidity Inc.* The words curl and unfurl, developing the kind of suggestive power that is needed to conceive of the complexity of the new world based on its organic origins, on water and the principle of flowing. When water becomes the cup and can break, then it is also possible for the liquid that flows through your touchscreen to break, and with it the economic world that stands behind it. It is no accident that the title *Liquidity Inc.* turns a physical principle into a corporate form.

Steyerl's filmic reflection, whose narrative structure is at first sight both "formless" and "shapeless," extends the idea of flow in the digital world, with its metaphorical appropriation of water (surfing the Internet, the data cloud), and cross-cuts it with its role in the structures of modern financing, in which "liquidity" also plays a major role. The liquid is at once a powerful motif in digital capitalism and, from a dialectical viewpoint, the energetic flux of its shadow world—here, Bruce Lee and martial arts enter the scene: the protagonist of *Liquidity Inc.* is Jacob Wood, a one-time investment banker, who was born in Vietnam and adopted in the 1970s by American parents. As so often with Steyerl, his story weaves together the political upheavals of the twentieth century with present-day economic interests and technological developments. Wood's own story spans the period from the Internet boom around 1995 up to the crash of 2008, when he lost his job immediately after Lehman Brothers went bankrupt—he discovered a new personal mission in his involvement with mixed martial arts (MMA). This is represented by the two locations that the film cuts together, the ring used for the martial arts contests and an empty office to which Wood returns like the ghost of time past—the arena of capital. Lee's creed applies to both analogically, the idea of fluidly adapting to the changing situation of one's opponent. ("You've gotta adapt to whatever's happening in the market. It's like if you're fighting, you know, you gotta adapt to your situation. It's very fluid; it is kinda like fighting.")

Between these two real poles, Steyerl's meta-narratives about the world of liquidity flow through the film as a kind of Dadaist mash-

up. In a key scene, whose script comes from Brian Kuan Wood, hooded figures pop up in outside owl tee-shirts: they act as presenters of a kind of terrorist weather report, an allusion to the left-wing group The Weather Underground, which was active in the 1960s and 70s. Their forecast does not portend well for economic globalization. The trade winds suddenly start moving in reverse and develop into a storm, blowing factories back to their countries and people back into their past; as in many of Steyerl's texts, there is a nod to Benjamin's angel of history and the dystopian nature of progress. The weather charts showing the political devastation of globalization are combined with animated reproductions of Hokusai's great wave. The cuts and transitions in this narrative are fluid, working in excerpts from the CGI (Computer Generated Images) tutorial and the artist's emails and chat messages about the project's failure to meet its deadline—it was originally made as a commissioned work for the 2013 Bergen Assembly. Steyerl's entire film vocabulary is put to the service of the idea of liquid forms, and the actual and indexical quality of recordings on film gives way to the fluid morphologies of computer-generated images.

The way that *Liquidity Inc.* occupies the space as an installation establishes the film's central motif. The skater ramp where the audience sits evokes a huge wave and is covered with a blue judo mat.

Florian Ebner

This is what it is, okay. I said: Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Now, you put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, it becomes the bottle. You put it in a teapot, it becomes the teapot. Now, water can flow, or it can crash. Be water, my friend.



[written text] I am water and I am not from here. My home is outer space. I came to this planet as a passenger on objects traveling through the universe at sub-light velocities. Some would like to claim me as a native of the earth but, in fact, even though I cover this planet, I am not from here. Nor are you.



I run through your veins. Your eyes. Your touch-screens and portfolios. I am gushing through your heart, plumbing, and wires. I am liquidity incorporated.



Then that big collapse happened, and then everything just fell apart. Right? Because I remember I actually had an MMA fight, my first one, that same weekend of the collapse of Lehman Brothers. So, I remember I had to compete in this event, I got back to work on Monday, and everything was weird, people were reacting strange. They were like, you know, Lehman Brothers just collapsed, and then from then on everything just went downhill.



This was the moment, pretty much when I was getting my tie on, literally, when I get a call from my boss and HR that I was getting laid off. There were purges every year because of the economy. Especially large financial companies had a lot of pressure, you know, for more earnings for their stock price to increase. And so, it's normal, that kind of purging every year, to lay off a certain amount of people.



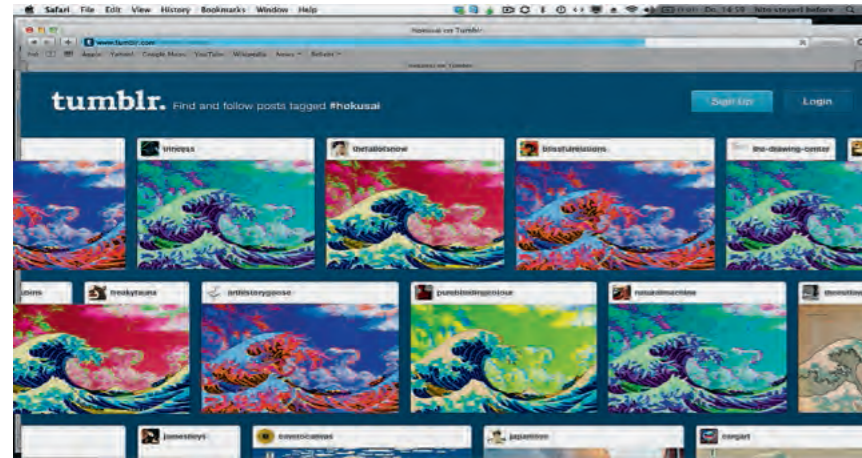
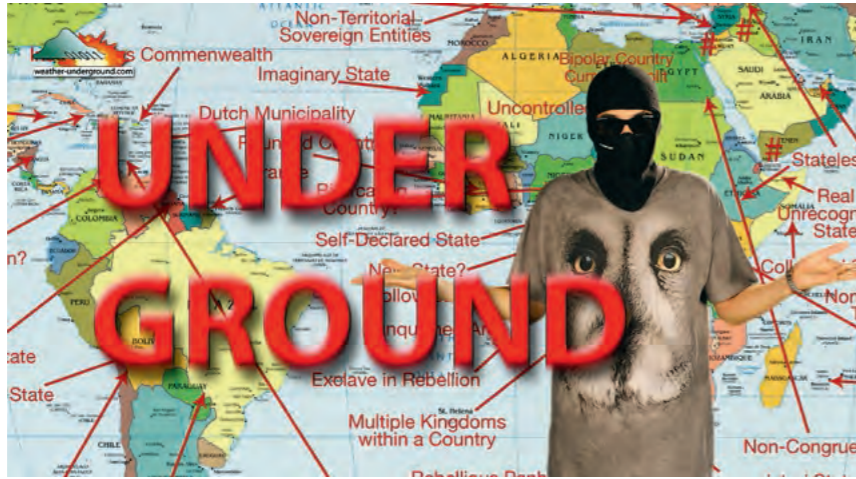
That's why you got to position yourself, be defensive, be ready for those shocks. Have a shockproof portfolio. You've got to adapt to whatever's happening in the market. It's like if you're fighting, you know, you gotta adapt to your situation. It's very fluid; it is kind of like fighting. And what you saw was people became hybrid fighters, right? They became versed in everything. That's what makes it so exciting, that's what keeps things liquid and fluid.



I said empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Now, water can flow, or it can crash. Be water, my friend. Said empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Water. Like water. Like water. Like water. Water can flow, or it can crash. Be water, my friend. Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Water can flow, or it can crash. Empty your mind.



The weather forecast for tomorrow is just what you thought it would be. In fact, it is exactly what you are thinking today. Maybe because you realize that your feelings are affecting the weather and you are feeling... not so great. You might be insane.



Trade winds blow from the South China Sea up across the Pacific, over to the West Coast of the United States, down to Los Angeles, and back to the South China Sea again. Tomorrow, these trade winds begin moving, in reverse, blowing people back to their homes, blowing goods back to their factories, blowing factories back to their countries, blowing their countries back to their assumed origins.

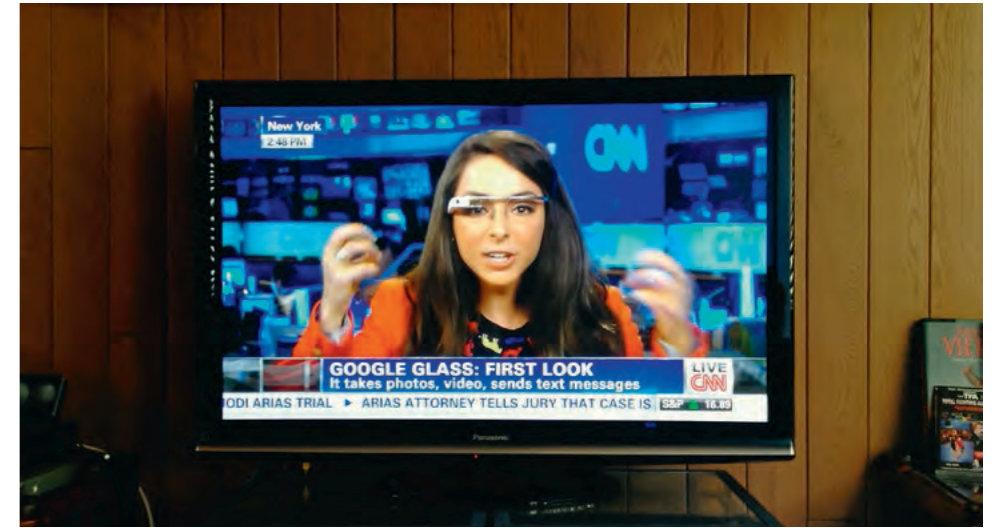
You will ask yourself questions like: What is the history of wind? How did this gust arrive here? Where did it come from, and who I am to be blown by it? The storm is blowing people back to their homes, blowing goods back to their factories, blowing factories back to their countries, blowing people back into their past.



Der Sturm kommt von der Hölle und bläst uns in die Vergangenheit zurück. Auch wenn wir immer jünger werden, wir kämpfen bis zum bitteren Anfang. Wir gehen nicht in die Vergangenheit zurück ohne Kampf.

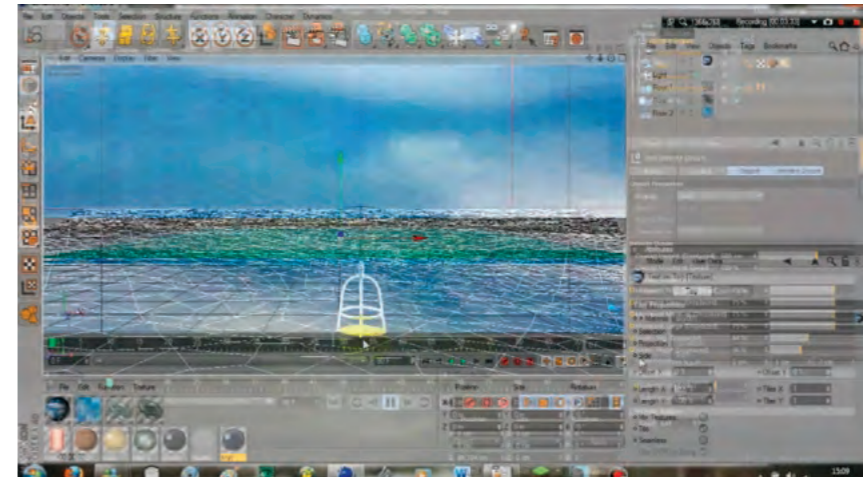


You don't want to be frozen, that's the kiss of death. So you're always being liquid and moving, whether you're striking, whether you're faking, feinting, whether you're doing take-downs. That's why in a fight they'll always keep the action moving.



When you have liquidity, you're in control. Liquidity means to be able to get your money when you need to get to it. If you lost your job, if you had any type of a financial setback, if the economy threw a curve ball at you, the most important thing is to be able to access funds when you need them. To be able to have serious cash where you can obtain it with a phone call or an electronic funds transfer. You can make a mortgage payment. If your interest rate adjusts, you can meet it. You can put food on the table if you don't have an income. You can avoid financial disaster.





All I remember is, when I looked at my screen in the morning, you know, you could see the companies that were just growing and growing in value. And that started back, you know, when that whole Internet boom started back in 1995. Remember that? When Netscape—remember Netscape?—went public, and then the things just built and built. And up in Seattle, you know, you had Microsoft, you had Amazon.



All these companies were just growing and growing, and pretty much any company that was Internet related was just taking off. Whether they made money, whether they had no business model, people just wanted a part of that action, right? You could just throw money anywhere at that time, '98/'99, and things were ... things were blowing up. At that time, you know, we thought that everything would be, you know, Internet based and, you know, we were entering a new world.







Brian Kuan Wood, Taipei, 2012

Paul Virilio, *Bunker Archeology / Bunkerarchäologie*, 1958-1965 (New York, 1994 / München, 1992)

BRIAN KUAN WOOD

The weather forecast for tomorrow is just what you think it will be. In fact, it is exactly what you are thinking. Today. Which means it is how you feel. Coming back to you. And how are you feeling? Not so great. You might be insane. Maybe because you realized that your feelings control the weather.

So what would happen if you tried to feel nothing? It would mean that for tomorrow's forecast, we will have stillness all over the world.

Nothing will move.  
No air currents.  
No tsunamis.  
No hurricanes.  
No monsoons.

It will be as if the earth stopped moving around the sun. The weather will basically stop. It will simply go away. The sun will shine, but it won't be a sunny day. There will be clouds, but it won't be cloudy or overcast. Water will fall from the sky, but it will never rain.

You will ask yourself crazy questions like,  
What is the history of wind?  
How did this gust arrive here?  
Where did it come from?  
And who am I to be blown by it?

Trade winds travel from the South China Sea up across the Pacific, then down the West Coast of North America to Los Angeles and along the equator back to the South China Sea again.

Tomorrow, these trade winds begin moving in reverse.  
Blowing goods back to their factories.  
Blowing people back to their homes.  
Blowing their homes back to their countries.  
Blowing their countries back to their assumed origins.  
Blowing full-grown adults back into wombs.

There is an equatorial band that runs around the circumference of the earth. Here, weather stops for days or weeks at a time, for the stupid calm of stagnation, of having no weather, of life on a sailing ship floating aimlessly with no wind to blow it.

And when weather does appear around this equatorial band, it is severe.

But wait, this just in!  
We just received an update for the day after tomorrow. And what we're being told now, if I'm hearing this correctly, is that the storm will pass almost as quickly as it came.

Now we're getting confirmation.  
The storm will pass.  
Notify your loved ones: It's time to come out!

Many of you have moved underground. We hope you can still hear this message.

To those who stayed above with us, be warned.  
 Do not merge with the storm.  
 Do not try to become one with the weather.  
 Whatever you do, do not feed the storm.  
 It will not make it pass more quickly.  
 It will not make the storm treat you more favorably, as a friend  
 or an equal.  
 I repeat: Do not try to merge with the storm.

We know that lives were permanently lost.  
 Many people also died.

You might have lost consciousness.  
 You might have washed up on the shore of a place where you  
 have always been.  
 It might have been an opportunity to visit this place for the first time.  
 A place you knew, yet had never been to.  
 Not the place you wanted to return to.  
 Which was also a place you had never been to.

As the situation grew worse, we asked why our governments  
 did nothing to protect us.  
 Specialists repeated: You brought this on yourselves!  
 Which seemed to be a lie, but then all the specialists went away.  
 In retrospect, they were probably right.

The weather took out all electricity.  
 Our gizmos and gadgets became useless.  
 We broke them open to retrieve what they contained.  
 We needed to know what was happening.  
 We needed to know what to feel about what was happening.  
 We needed to know what was happening to what we feel.  
 Inside, we were faced with a world we could not comprehend.  
 And one that sat within our pockets for decades!

You built a temporary shelter to wait out the storm.  
 But when the storm didn't end, this shelter became your home.  
 Addresses became scrambled letters and numbers.  
 You learned to speak an unfamiliar language.  
 You became accustomed to strange food.  
 You moved differently through unfamiliar air pressure, dragged  
 backwards and propelled forwards by the storm's currents.  
 Only ends and beginnings mattered.  
 Especially to those who knew the difference.

Finally, they saw them.  
 But they were already you.  
 You could no longer say where the action originated.  
 You became unable to judge its direction.  
 You felt the action being performed all over you.  
 Maybe it was arousing when it crossed the line.  
 With a promise to change you into something else.  
 But then the storm took out the line completely.  
 And everything became a violation.  
 A violation that could have originated from you.

Now, at last, you can return to your home before the storm.  
 You can try to find your way back to the beginning.  
 Even if nothing will be what it was before.



Brian Kuan Wood, Taipei, 2012

Paul Virilio, *Bunker Archeology / Bunkerarchäologie*, 1958-1965, from the chapter "Series and Transformations" / Kapitel: „Serien und Transformationen“ (New York, 1994 / München, 1992)



Paul Virilio, *Bunker Archeology / Bunkerarchäologie*, 1958-1965, from the chapter "Anthropomorphy and Zoomorphy" / Kapitel: "Anthropomorphismus und Zoomorphismus" (New York, 1994 / München, 1992)

Die Wettervorhersage für Morgen ist genau so, wie du es dir denkst.  
Sie ist sogar ganz genau so, wie du es es dir denkst. Heute.  
Das heißt, sie ist so, wie du dich fühlst. Zurück zu dir.  
Wie fühlst du dich denn? Nicht gerade großartig. Vielleicht bist  
du verrückt.  
Womöglich, weil du merkst, dass deine Gefühle das Wetter bestimmen.

Was würde also passieren, wenn du versuchst, gar nichts zu fühlen?  
Dann würde für Morgen weltweiter Stillstand vorhergesagt.  
Nichts wird sich rühren.  
Keine Luftströmungen.  
Keine Tsunamis.  
Keine Wirbelstürme.  
Keine Monsune.

Es wird so sein, als ob die Erde sich nicht länger um die Sonne drehte.  
Im Wesentlichen wird das Wetter aufhören. Es wird einfach  
verschwinden.  
Die Sonne wird scheinen, aber es wird kein sonniger Tag.  
Es wird Wolken geben, aber der Himmel wird weder wolzig noch  
bedeckt sein.  
Es wird Niederschlag geben, aber niemals regnen.

Du wirst dich verrückte Dinge fragen:  
Was ist die Geschichte des Windes?  
Wie kam diese Böe hierher?  
Wo ist ihr Ursprung?  
Und wer bin ich, dass ich von ihr erfasst werde?

Die Passatwinde wehen vom Südchinesischen Meer hinauf über den  
Pazifik, dann entlang der Westküste Nordamerikas nach Los Angeles  
und schließlich längs des Äquators wieder zurück ins Südchinesische  
Meer.

Morgen werden sich diese Passatwinde in umgekehrter Richtung  
bewegen.  
Sie werden Waren zurück in ihre Fabriken wehen.  
Sie werden Menschen zurück in ihre Häuser wehen.  
Sie werden ihre Häuser zurück in ihre Länder wehen.  
Sie werden ihre Länder zurück zu ihrem angenommenen Ursprung  
wehen.  
Sie werden erwachsene Menschen zurück in den Mutterleib wehen.

Entlang des Äquators zieht sich ein Kalmengürtel um die gesamte Erde.  
Tage- und wochenlang bleibt hier das Wetter stehen, durch die  
dumpfe Fäulnis der Flaute, der Wetterlosigkeit, des Alltags auf einem  
Segelschiff, das ziellos in der Windstille dahintreibt.

Und wenn in diesem Kalmengürtel doch ein Wetter aufzieht,  
dann wird es ungeheuerlich.

Aber einen Augenblick, gerade kommt eine neue Meldung herein!  
Wir haben soeben den neuesten Stand für übermorgen erhalten.  
Und wenn ich das richtig verstehe, heißt es jetzt, dass der Sturm fast  
so schnell vorüber sein wird, wie er aufzieht.

Jetzt kommt die Bestätigung.  
Der Sturm wird vorbeiziehen.  
Benachrichtigt eure Lieben: Es ist Zeit, wieder vor die Tür zu treten!

Viele von euch haben sich unter die Erde geflüchtet. Wir hoffen,  
dass ihr diese Nachricht noch hören könnt.  
Alle, die oben bei uns geblieben sind, seien gewarnt.  
Vereint euch nicht mit dem Sturm.

Versucht nicht, im Wetter aufzugehen.  
Was auch immer ihr tut, gebt dem Sturm nichts von eurer Kraft.  
Er wird so nicht schneller vorbeiziehen.  
Er wird euch so nicht besser behandeln, als Freund oder Partner.  
Ich wiederhole: Versucht nicht, euch dem Sturm zu vereinen.

Wir wissen, dass Leben für immer verloren wurden.  
Dass auch viele Menschen starben.

Womöglich hast du das Bewusstsein verloren.  
Womöglich wurdest du an das Ufer eines Ortes gespült, an dem du  
schon immer warst.  
Es wäre womöglich eine Gelegenheit gewesen, diesen Ort zum  
ersten Mal zu besuchen.  
Ein Ort, den du kanntest, obwohl du noch nie dort gewesen bist.  
Nicht der Ort, an den du zurückkehren wolltest.  
Auch das war ein Ort, an dem du noch nie gewesen bist.

Als sich die Lage zuspitzte, fragten wir, warum unsere Regierungen  
nichts zu unserem Schutz unternahmen.  
Fachleute wiederholten: Das habt ihr euch selbst zuzuschreiben!  
Das schien eine Lüge zu sein, aber dann zogen alle Fachleute ab.  
Im Nachhinein betrachtet, hatten sie wahrscheinlich Recht.

Das Wetter hat die gesamte Stromversorgung lahmgelegt.  
Unsere Apparate und Geräte wurden nutzlos.  
Wir brachen sie auf, um an ihr Innenleben zu gelangen.  
Wir mussten wissen, was da vor sich ging.  
Wir mussten wissen, was wir zu den Geschehnissen empfinden sollten.  
Wir mussten wissen, was mit unseren Empfindungen geschehen wird.  
Im Inneren der Geräte begegnete uns eine Welt, die wir nicht  
begreifen konnten.  
Und die wir doch jahrzehntelang in unseren Taschen getragen hatten!

Du hast einen Behelfsunterstand gebaut, um das Ende des Sturms  
abzuwarten.  
Als der Sturm dann nicht aufhörte, wurde dieser Unterstand zu  
deinem Zuhause.  
Adressen wurden zu verschlüsselten Buchstaben und Zahlen.  
Du lernstest eine ungewohnte Sprache.  
Du gewöhntest dich an unbekanntes Essen.  
Du bewegtest dich anders im unvertrauten Luftdruck, wurdest  
rückwärts gezogen und vorwärts getrieben von den Strömungen des  
Sturms.  
Nur Enden und Anfänge zählten.  
Besonders für diejenigen, die um den Unterschied wussten.

Schließlich sahen sie sie.  
Aber sie waren bereits du.  
Du konntest nicht mehr sagen, wo die Handlung ihren Ursprung  
hatte.

Du konntest ihre Richtung nicht mehr abschätzen.  
Du spürtest, dass die Handlung überall an dir vollzogen wurde.  
Vielleicht war es erregend, wenn sie die Grenze überschritt.  
Mit dem Versprechen, dich in etwas anderes zu verwandeln.  
Aber dann hat der Sturm die Grenze ganz aufgehoben.  
Und alles wurde zu einer Übertretung.  
Eine Übertretung, die von dir selbst hätte ausgehen können.

Jetzt kannst du endlich wieder dorthin zurückkehren, wo du vor  
dem Sturm zuhause warst.  
Du kannst versuchen, den Weg zurück zum Anfang zu finden.  
Auch wenn nichts mehr so sein wird, wie es vorher war.





Tryptichon / Triptych,  
drei / three 30-inch  
Apple HD Cinema  
Displays, drei / three  
Mac Minis, digitale  
Datei / digital file,  
Format 16:10, Farbe /  
color, stumm /  
silent, fortlaufender  
Loop / continuous  
loop, 2007

Dauerleihgabe /  
Long-term loan of the  
Centre Pompidou  
Foundation (Schen-  
kung von / gift from  
Thea Westreich  
Wagner und / and  
Ethan Wagner, 2016)

Centre Pompidou,  
Paris

Musée national d'art  
moderne – Centre de  
création industrielle

**DE** *Red Alert* führt einen wiederkehrenden Bezugspunkt in Hito Steyerls Werk ein, jenen Moment in der Geschichte der Kunst, an dem nach der Oktoberrevolution die radikalste künstlerische Vorstellungskraft im Dialog stand mit der Erneuerung der öffentlichen Institutionen. 1921 präsentierte Alexander Rodtschenko in Moskau auf einer Manifestausstellung des aufkommenden Konstruktivismus, die den Titel  $5 \times 5 = 25$  trug, die drei Tafeln *Reine Farbe Rot*, *Reine Farbe Gelb*, *Reine Farbe Blau*. Über das rote Monochrom erklärte der Kritiker Nikolaj Tarabukin in seinem berühmten Essay „Von der Staffelei zur Maschine“, dieses sei nicht bloß eine Phase, auf die neue folgen mögen, vielmehr repräsentiere es „de[n] letzte[n], endgültige[n] Schritt auf einem langen Weg, das letzte Wort, wonach die Rede des Malers verstummen muss, das letzte von einem Maler ‚geschaffene‘ Bild“.<sup>1</sup> Um 1917 stieß die Staffeleimalerei nicht nur auf Ablehnung der bürgerlichen Werte, sondern war in ihrem ganzen Sein selbst von einer Krise der Repräsentation betroffen. Während Kasimir Malewitschs Suprematismus die Wahrnehmungserfahrung von Farbe, Form und Raum in den Mittelpunkt rückte, die den Menschen und die Gesellschaft voranbringen sollte, verfochten die Konstruktivisten in ihren Äußerungen schlicht und einfach die Abschaffung des Tafelbilds, um ihr neues formales Denken auf Design und Bau auszurichten. Für den einen wie für die anderen lief das System figurativer Repräsentation ins Leere und war nicht mehr imstande, noch irgendetwas Relevantes über die Realität zu vermitteln.

Das Werk, das Hito Steyerl 2007 konzipierte, besteht aus drei hochkant gestellten Computerbildschirmen, die ohne Unterbrechung ein gesättigtes rotes Pixelfeld ausstrahlen. Die Drehung der Bildträger um 45 Grad und ihre Zusammenstellung zu einem Triptychon an der Wand widersprechen von vornherein den Lesegewohnheiten digitaler Bilder. Indem *Red Alert* zeichnerhaft auf das „letzte Bild“ der russischen Avantgarden hindeutet, hinterfragt es erneut die ästhetischen wie auch politischen Bedingungen der Repräsentation in der zeitgenössischen Welt. Besser als es jedes dem indiziellen Regime der Fotografie entstammende Bild tun könnte, spricht die homogene und unablässige Wiederholung eines Alarmsignals von den Strategien eines permanenten Ausnahmezustands, die konzentriert von politischen Akteuren und medialen Infrastrukturen verfolgt werden. In dem im selben Jahr geschriebenen Essay „Das Reich der Sinne. Polizei-Kunst und die Krise der Repräsentation“ unternimmt die Künstlerin eine Analyse, in der sie vom französischen Titel

eines von Nagisa Ōshima 1976 gedrehten Films ausgeht: In der Umdeutung von Roland Barthes' *Das Reich der Zeichen* in *Das Reich der Sinne* drückt sich ein Ausscheren aus der Sprache auf das irrationale Gebiet der reinen Sinnesempfindung aus. In Steyerls Augen rühren die Farben, durch die sich die Versuche politischer Erneuerung im beginnenden 21. Jahrhundert definiert haben, aus einer bezeichnenden Verschiebung der politischen Kultur in den empathischen Bereich des Sinnlichen: die Rosenrevolution in Georgien (2003), die Orange Revolution in der Ukraine (2004) usw. Das Auftauchen dieser neuen visuellen Sprechweisen verläuft phasengleich mit der Koppelung von Macht und Affekt, die zum herrschenden Ausdrucksmodus der Regierungen geworden ist. Für Steyerl besteht kein Zweifel: Das ästhetische wie das politische Monochrom „signalisieren sowohl das Ende der Politik als solcher (das Ende der Geschichte, die Ankunft der liberalen Demokratie) und zugleich eine Ära des ‚reinen Gefühls‘, das jederzeit überwacht, provoziert und kontrolliert wird“.<sup>2</sup> Doch diese Bemerkungen über den Rahmen der Repräsentation reichen weiter; sie hinterfragen das Prinzip des Realismus selbst: „Mit der Einführung permanenter Terrorwarnungen hat der Rotlichtbezirk seine Grenzen gesprengt und die gesamte Welt überflutet. [...] Angst fühlt sich real an – die Realität nicht unbedingt.“<sup>3</sup> Auch darauf antwortet *Red Alert*. Wie in der Vergangenheit ist der enttäuschende, flache und kunstlos wirkende Charakter des Monochroms eine kritische Aufforderung, sich nach den Grenzen der Repräsentation zu fragen, mit anderen Worten danach, was darin nicht verdeutlicht werden kann und was, auf latente Weise, im Hier und Jetzt ihr Draußen bildet.

Marcella Lista

<sup>1</sup> Nikolaj Tarabukin: „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Boris Groys; Aage Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main 2005, S. 416-474, hier S. 423.

<sup>2</sup> Hito Steyerl, in: Marius Babias (Hrsg.), *Hito Steyerl. Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation. Essays 1999-2009*, Berlin und Köln, Neuer Berliner Kunstverein / Verlag der Buchhandlung Walther König, n.b.k. Diskurs, Bd. 4, 2016, S. 50.

<sup>3</sup> Ebd., S. 49.

**EN** *Red Alert* introduces a recurring theme in Hito Steyerl's work: the moment in the history of art, in the wake of the October Revolution, when a process of engagement took place between the most radical artistic imagination and the public institution, which was seeking to resuscitate itself. In  $5 \times 5 = 25$ , a manifesto exhibition of the emerging constructivist movement, staged in Moscow in 1921, Aleksandr Rodchenko presented three panels entitled *Pure Red Color*, *Pure Yellow Color*, and *Pure Blue Color*. It was in response to the monochrome red piece that the critic Nikolai Tarabukin—in his well-known essay “From the Easel to the Machine”—alluded to a point of no return: “It is not merely a stage which can be followed by new ones but it represents the last and final step of a long journey, the last word, after which painting must become silent, the last ‘picture’ made by an artist.”<sup>1</sup> Around 1917, easel painting not only engaged in a rejection of bourgeois values, it also came up against an ontological crisis of representation. While Kazimir Malevich's suprematism put the perceptual experience of color, form, and space center stage in a bid to spur the development of the human being and society, the constructivists' proposals advocated a pure and simple abandonment of painting so that their new formal thinking could be turned toward design and construction. For everyone concerned, the system of figurative representation was going nowhere fast: it was no longer capable of conveying anything relating to reality.

The work that Hito Steyerl devised in 2007 consists of three computer screens turned on their sides so they stand vertically, continuously broadcasting a saturated field of red pixels. The 90° pivoting of the stands and their triptych-like arrangement on the wall immediately scrambled the points of reference used in reading the digital image. Gesturing in the direction of the “last painting” of the Russian avant-garde, *Red Alert* once again examines the conditions of representation in the contemporary world—both aesthetic and political. Better than could be achieved by any image coming out of the index-based regime of photography, the consistent and unvarying repetition of a warning signal speaks of the strategies of permanent emergency built in concert by the political powers and media infrastructures. In an essay written the same year, “The Empire of Senses: Police as Art and the Crisis of Representation,” the artist develops an analysis based on the French title of the film directed by Oshima Nagisa in 1976: an inversion of Roland Barthes's *L'Empire des signes* into *L'Empire des sens*, expressing a

switch beyond language into the irrational realm of pure sensation. In her eyes, the colors used to define the attempts at political renewal at the beginning of the twenty-first century picked up on a significant shift in political culture manifesting in a tendency toward the empathic realm of the sensitive: the Rose Revolution in Georgia (2003), Ukraine's Orange Revolution (2004), etc. The emergence of these new visual languages tallies with the conjunction of power and affect that has become the dominant expressive register of governments. For Steyerl, there is no doubt that the aesthetic monochrome and the political monochrome “both signify the end of politics as such (the end of history, the advent of liberal democracy) and, at the same time, an era of ‘pure feeling’ that is heavily policed.”<sup>2</sup> But her remarks on the framework of representation go further, questioning the very principle of realism: “With the introduction of permanent terror alerts, the red light zone has now broken its boundaries and flooded the whole world. [...] Fear feels real, unlike reality itself.”<sup>3</sup> This is also what *Red Alert* responds to. As in the past, the deceptive, flat, and uncontrived character of the monochrome is a critical invitation to examine the limits of our forms of representation: in other words, to reflect on what cannot be explained in them and on what constitutes—in a way that is not yet manifest—their outside in the here and now.

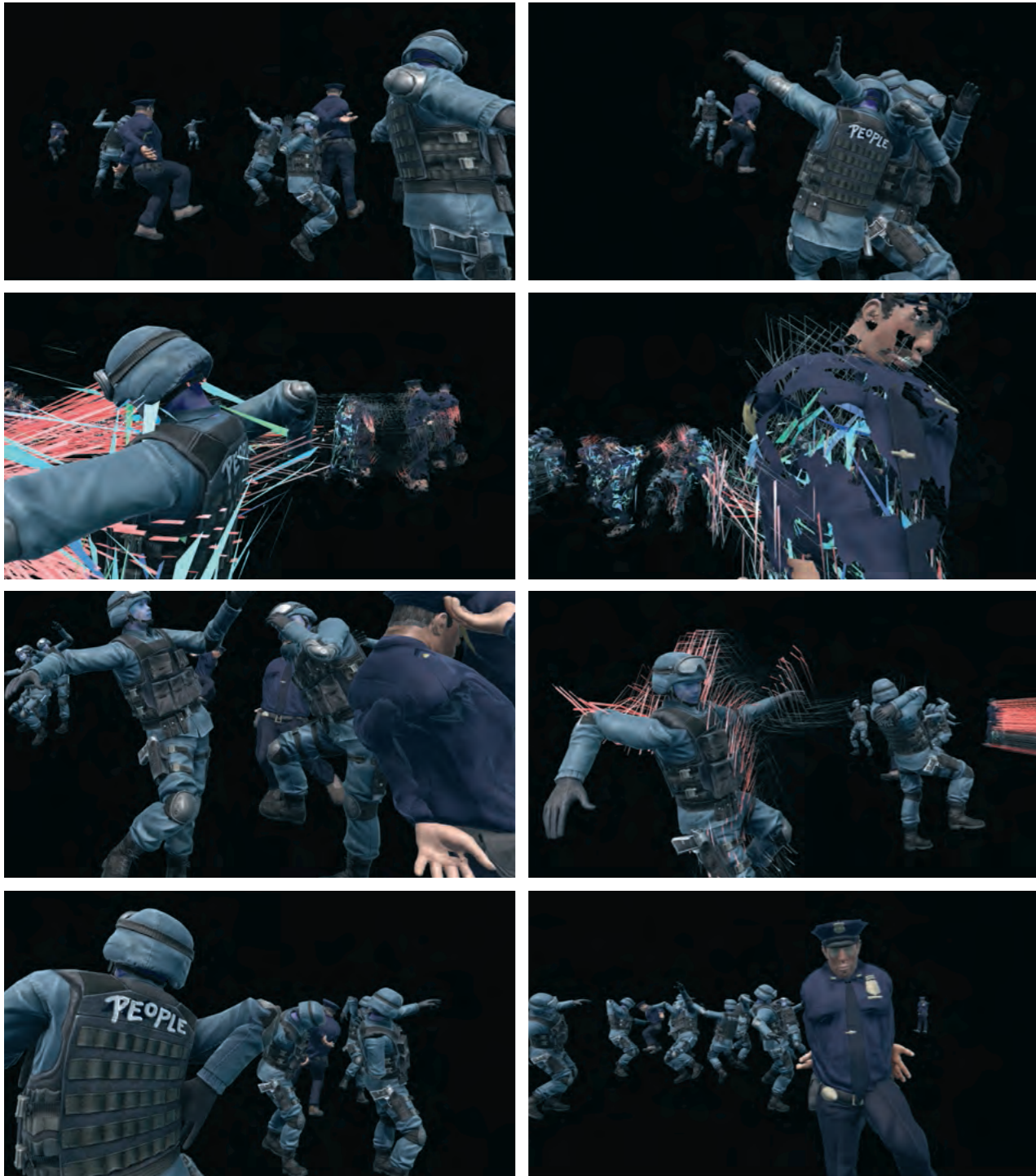
Marcella Lista

<sup>1</sup> Nikolai Tarabukin, “From the Easel to the Machine,” trans. Christina Lodder, in *Modern Art and Modernism: An Anthology of Critical Texts*, ed. Francis Francina and Charles Harrison (London: Harper & Row, 1982), 139.

<sup>2</sup> Marius Babias, ed., Hito Steyerl: *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation; Essays 1999–2009* (Cologne: Walther König, 2016), 176.

<sup>3</sup> Babias, 175.



Material from *Dancing Mania*, 2020

MARCELLA LISTA

At first glance, *SocialSim*, the work conceived by Hito Steyerl in the form of a virtual simulation application, has a photorealistic look of the kind familiar from the digital imagery of computer games. It also openly plays with the way the cinematic imagination manifests in the ultra-codified space of gaming. In one part of *SocialSim*, a sinister bunch of uniformed avatars is on the move. Some are a larger-than-life embodiment of the Hollywood bad cop, their eyes blanked out by sunglasses. The others are a nod to the genre movies in which George A. Romero held up an unsparing mirror to the violence and intolerance that is systemic in American society. These blue-tinted zombies with absent faces (bearing a vague resemblance to that of the artist) are wearing more sophisticated defensive gear, replicating that of the special security units that are being given increasing license to crack down on citizen demonstrations and marches in urban areas: the *Compagnies républicaines de sécurité* (CRS) in France, the *Bereitschaftspolizei* in Germany, and the Special Weapons and Tactics (SWAT) teams in the United States. But on the back of their uniforms, the usual insignia has been replaced by the word PEOPLE—a reference to the recent events that have shaken up the Capitol Hill district in Seattle (Washington), where demonstrations of anger following the death of George Floyd in May 2020 precipitated violent confrontations between the police and the people. Police abandoned the East Precinct station, and the words “Seattle Police Department” inscribed on its pediment were changed to “Seattle People Department,” proclaiming the start of the Capitol Hill Occupation Protest, an autonomous zone that was respected by the municipality.



Outside the abandoned East Precinct building of the Seattle Police Department in the Capitol Hill neighborhood, June 14, 2020

Inspired by the digital tools used in social simulation, the entire scenario in *SocialSim* revolves around an uncanny loop: in this secure totality, the roles of victim and executioner overlap, a single automated mass, simulacra stripped of any consciousness, whose crazed movements can be redirected with a simple click. One function causes the figures to pivot dramatically and leads to a shift in register. The members of the group then abandon their mechanical pacing and their whole bodies start gesticulating compulsively, rhythmically trotting out eccentric movements like disjointed puppets. This is followed by a third phase in which an invisible contagion causes them to combust. Fluorescent rays emanate from their torsos, bouncing back and forth within the group and escalating between the figures until, little by little, the viral infection leads to their inexorable disintegration within the image space. The elements that create the illusion of a body then return to being pixels. With her own unique brand of humor, which is at once subtle and

1 See Ayham Ghraoui's essay "Dance Dance Rebellion."

2 S.M. Eisenstein, *Glass House*, script published in *Glass House: Du projet de film au film comme projet*, introduction to *Glass House and Destruction de la forme et transparence* by François Albera, translations by Valérie Pozner (Russian), Michail Maiatsky (Russian and German), and François Albera (English), Fabula Collection (Dijon: Les Presses du réel, 2009), 70.

3 Eisenstein, 76.

4 Eisenstein, 28.

5 Eisenstein, 24-25.

caustic, Steyerl here draws a line to St. Vitus's dance and other forms of tarantism, the contagious choreomanias that some historians see as an expression of medieval mass hysteria.<sup>1</sup> She examines their legacy in our modern-day addiction to digital interfaces, whether motivated by gaming, virtual socializing, the crypto economy, or information bulimia. Gesturing puts out a signal and becomes a critical material. Wrists crossed behind the back, torso braced, and elbows hyperextended as the arms turn around—these postures are transformed into a grotesque danse macabre, a transmogrification of the immobilization holds practiced by the “forces of law and order” all around the globe, the documentation of which has gone viral on social media. We are all in the same boat, exposed to a form of multidirectional violence of epidemic proportions, which has taken on a metaphorical value, highlighting the extreme tension experienced by the very notions of community and public space today.

In 1929, Sergei Eisenstein's *Glass House* imagined a building made entirely of glass. Inspired by the modernist paean to transparency, which drew on the research work of Bruno Taut, Walter Gropius, and Mies Van der Rohe, this film project, which never went beyond the draft stage, conjured up a society gradually plunged into madness by a “dispersion of all forms.”<sup>2</sup> A universe where “we see nothing but bodies”<sup>3</sup>—in other words, where “everyone can see everyone, the nightmare of being stripped bare.”<sup>4</sup> In this project, Eisenstein was adamant: “For me to move toward film-eye would be pure regression. [...] The circumstances and social conditions of an age that is rather more complex than that of the Whites and Reds, of the Civil War, also demand a more complicated conception of art.”<sup>5</sup> Consequently, his *Glass House* takes a further step away from the photographic. It grasps the principle of montage in a three-dimensional space—or rather *milieu*—and examines transparency and the ultimate effect it has: its very non-visibility. Hammering a “traditional” nail into the glass to reveal its presence by breaking it, unrolling carpets that accidentally produce low-angle shots of floating compositions—reminiscent of suprematism—creating water leaks to give visual expression to volumes, introducing opaque doors that emphasize the paradox of private property, these are just a few of Eisenstein's many ideas for stoking dysfunctions: glitches, in other words, in the modernist utopia of the International Style.



Lyubov Sergeevna Popova, Stage design for the theater play *The Magnificent Cuckold* (*Le Cocu magnifique*) by F. Crommelynck, 1921

As a counterweight to the transparency of photographic “realism” and the documentary veracity of *kino-glaz* (“film-eye”), the author of *October* posits an observation of observation. This is made possible by

6 This type of constructive stage apparatus, which replaced the Italian-style theater stage, is “performed” by the actors, who climb on it and interact with it. It was first conceived by Lyubov Popova and used in the staging devised by Lyubov Popova and Vsevolod Meyerhold for the play by Fernand Crommelynck, *Le Cocu magnifique*, produced at GosTIM, Moscow, 1921. On this, see Christine Hamon-Siréjols, *Le Constructivisme au théâtre* (Paris: CNRS Éditions, 2004), 163-65.

7 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso Books, 2013).

8 On this, see Elsa Boyer, *Le Conflit des perceptions* (Paris: MF, 2015).

the splitting into two, as it were, of celluloid film by the glass. Exercising a remarkable clarity of anticipation, Eisenstein's intention is to show, quite literally, the thresholds of blindness that the total and constant exposure of socialized beings produces. These processes practice, in the same movement, construction and destruction, transforming the *Glass House* into a “playing machine.” This concept—developed by Lyubov Popova and Vsevolod Meyerhold in the early 1920s—refers to a stage device that is designed to be performed by the actors and not simply as a support for the drama being enacted there.<sup>6</sup>

The viewers of *SocialSim*, now turned gamers, are provided with an unusual dashboard. It gives access to the avatars' performative score, while also revealing the settings in the filmic staging, which encompass a broad range of simulated camera effects. Hito Steyerl's entry into the world of gaming embraces and interweaves multiple levels of reflection, which continue her productive criticism of cinémarité through other languages, mechanisms, and types of space. The artist first of all emphasizes how much algorithmic writing has managed to index and hijack the formal tools of film writing: these are now being merged with visual simulation tools, whereby their reality effect is put in the service of power relations that the players immerse themselves in for the duration of the game. She then examines the idea of virality as a new paradigm governing the virtual future of the world: virtualization is rendered as a kind of spontaneous phenomenon of contamination and replication—a never-ending reiteration of the same. In this sense, the algorithm for neuronal prediction that Steyerl blithely makes fun of in *This is the Future* (2019), gives place, in *SocialSim*, to more fickle operational models; the clinical signs of mass hysteria might suggest an updated neurological representation of it, completing the dissolution of the individual in the fabric of total societal simulation. For Steyerl, it is ultimately a matter, more than ever before, of laying the groundwork for a dialogue with, and marking out the differences from, the dominant models of visual culture, which can rearm the critical payload of the artistic gesture at a time when images are over-indexed, courtesy of Big Data.

Well before devising *SocialSim*, the artist had developed particularly precise accounts of the game. These are interspersed through a number of her texts and works and constitute a full-fledged field of enquiry probing digital capitalism. In *Factory of the Sun* (2014), the video image is filtered by the graphic design of a game interface, a splitting that heralds a disturbing reversal of roles: “But you will not be able to play this game. It will play you.” Through a reference to the cubo-futuristic opera *Pobeda nad Solntsem* (Victory over the Sun), created by Aleksei Kruchonykh, Kazimir Malevich, and Mikhail Matyushin in 1913, this work suggests a reversal of the avant-garde's “futurist” utopias, which foresaw the magical conquest of the cosmos through the destruction of solar energy and the consequent elimination of Earth's gravity. *Factory of the Sun's* critical parable anticipates a world in which—thanks to 3D motion capture and the accelerated movement of flows facilitated by fiber optics—light and energy are produced by forced labor and the direct exploitation of human organisms. Steyerl implies that today computer games are probably the most realistic representation of the world as we experience it, fabricated as it is by networks and algorithms. Works like *Factory of the Sun* and *SocialSim*, which are thoroughly infused by them, are some of the artist's darkest visions. The digital avatar is epitomized by the specters and zombies that have been sidelined by an unequal society, in which Jonathan Crary's “24/7 capitalism and the ends of sleep” have triumphed.<sup>7</sup> The “conflict of perceptions” that comes out of the intense interaction with virtual reality single-handedly challenges and shifts the ultimate thresholds of psychic alienation.<sup>8</sup> On another plane, however, the undead that populate

9 Hito Steyerl, "Proxy Politics: Signal and Noise," *e-Flux Journal* 60 (December 2014). Reprinted in Hito Steyerl, *Duty Free Art* (London: Verso, 2017), 39.

these two works express what, in the virtual future of the world, goes hand in glove with the stasis of time, the joint end of the future and of history and the infinite reiteration of sameness. The simulacra of reality, pre-shaped by machines, constitute a screen that becomes thicker and thicker, where the image obstructs vision, where communication works to stand in the way of information. Reflecting on digital avatars and social modeling, Steyerl suggests that "a bot army is a contemporary vox populi, the voice of people according to social networks."<sup>9</sup> Isaac Asimov predicted this state of affairs in his novella *Franchise* (1955), in which a mainframe computer is able to settle the result of a presidential election in advance by questioning a single citizen, to the point that the election itself can be dispensed with.



Stills from *Factory of the Sun*, 2015

Steyerl's essay "Tank on a Pedestal" (2016), brings into focus the critical comparison that she provocatively makes between contemporary computer games and the image of a temporal looping of history. The starting point for this text is Russia's military intervention in the Crimea, in the context of the civil conflict centered on the separatist movement in Ukraine in early 2014, during which pro-Russian separatists remobilized a Soviet World War II tank that had been relegated to the status of a heritage object standing as a memorial on a square in Kostiantynivka. Looking at the issue of how the past is repeated, Steyerl then explores the subtle nuances of the two terms that the English language uses to address ludic activity: game and play. While the former assumes a definite set of rules that players must be constrained by, the latter implies the possibility of detachment, or even disengagement, opening up time and space for the unforeseen:

10 Hito Steyerl, "A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War," *e-Flux Journal* 70 (February 2016). Reprinted in *Duty Free Art* (see n. 9), 7.

11 On this, see Tom Holert's essay "What are you building? Hito Steyerl and the Mobility of the Configuration."

12 Extending Gilles Deleuze's reflections on the time-image as an approach to the relationship between film time, re-enactment, and historical time, Sven Lütticken has shown that "technology is a way of letting appear and thus (re)generating history, creating rhythms that synchronize past time and present time, with all the distortions this may engender." *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image* (Berlin: Sternberg Press, 2013), 7.

"Gaming can evolve into playing. And here, the ambiguity of 'play' is helpful. On the one hand, play is about rules, which must be mastered if one is to proceed. On the other, play is also about the improvised creation of new, common rules. So reenactment [of history] is scrapped in favor of gaming moving towards play, which may or may not be another form of acting."<sup>10</sup>

The development of Steyerl's practice, from documentary essays to video installations and interactive devices, has to do with the idea of revealing the invisible infrastructures that have been created by the grip of the digital on the social and the very conditions of perception—by building a structured counterpoint.<sup>11</sup> It also probes the idea of distance and play in relation to frontal representations and linear time. The dialectic of *Power Plants* and *Power Walks*, brought together at the Serpentine Gallery in London in 2019, is indicative of a move toward participation. This introduces the idea of alternative narratives offering a way out from technology: the installation opened up to include an extended series of walks through Hyde Park that the public were invited to join. The artistic gesture then proceeds by multiplying strategies for movement. It detaches itself from filmic time, which became the model for the "temporalization" of history during the twentieth century.<sup>12</sup> The idea of the "playing machine" could be relevant here too. It offers an account of a deployment of the media that sets out to evade the structure of space-time and upset the energies and dynamics involved in reconstructing the world that are coded into these media. In Meyerhold's work, "playing machines" went hand in hand with an exploration of these same conflicts, through the choreographed movement of biomechanics right through to the intimacy of the human body.



2019 Power Tour, John Keilley, Disabled People Against Cuts, 2019

The grotesque dance enacted in *Social/Sim* can be listed as one of the choreographic materials that aspire, in many of Hito Steyerl's works, to actively (re)construct a ludic space in the face of the distortions produced by the condition of our contemporary media. The martial arts (*November*, 2004), the range of gestural control tools patented by computer brands (*How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013), air safety demonstrations (*In Free Fall*, 2010), Tecktonik and freestyle (*Factory of the Sun*, 2015; *Robots Today*, 2016; *This is the Future*, 2019): these movement figures that are rigorously worked on in Steyerl's films and even more so in her video installations conjure up bodies that are under control yet have the possibility of getting out of the game. They operate as pivots, attempting to escape from the systemic economy of social, technological, and psychic conditioning. Seen from this angle, the choreomania called for in *Social/Sim* marks a new point of deviation. Beyond the references to fascism's

13  
Steyerl, "A Tank on a  
Pedestal" (see n. 10), 8.

mass ornament and the counter-figures that have resisted it in previous works—such as Meyerhold's biomechanics or Bruce Lee's martial arts—it stages a destruction of all systems, a "dispersion of all forms," to return to Eisenstein. The ambiguities of the representations and precarity of our vital resources then have their paroxysm in the uncontrolled ecstasy of the carnivalesque. New material strategies are also at work in the visual and cinematic language of *SocialSim*. At a time when the funding of cultural institutions is running at half throttle and the options for mobility and production are being seriously curtailed by the effects of the COVID-19 pandemic, Steyerl has recycled and blended unused materials from older works that have to do precisely with transparency and the shattering of it, with the safety-conscious control of space and the possibility of twisting it: from *Strike* (2010) and *Guards* (2012) to *The City of Broken Windows* (2018). The system of a virtual simulation that merges avatars and live video feed finally brings us to a critique of the museum itself, which is in danger of becoming a glass house eroded by invisible conflicts. "History only exists if there is a tomorrow," concludes Steyerl in "Tank on a Pedestal." "And, conversely, a future only exists if the past is prevented from leaking into the present and if Mimics of all sorts are defeated. Consequently, museums have less to do with the past than with the future: conservation is less about preserving the past than it is about creating the future of public space, the future of art, and the future as such."<sup>13</sup>



Stills from *This is the Future*, 2019

MARCELLA LISTA

<sup>1</sup>  
Vgl. dazu im vorliegenden  
Band den Beitrag von  
Ayham Ghraawi, „Dance Dance  
Rebellion“.

Auf den ersten Blick weist *SocialSim*, das von Hito Steyerl in Form einer Virtual-Simulation-App geschaffene Werk, die fotorealistischen Aspekte der digitalen Bilderwelt von Computerspielen auf. Ja mehr noch, es spielt offen mit der Art und Weise, wie die Bilderwelt des Kinos im ultracodierten Raum des Gaming wiederersteht. In einem der Teile von *SocialSim* marschiert eine finstere Schwadron uniformierter Avatare einher. Einige sind dabei eine mehr als naturgetreue Verkörperung des Hollywood'schen *bad cop*, der seine Blicke hinter Sonnenbrillen versteckt. Andere sind eine Hommage an den Genrefilm, mit dem etwa George Romero der systemischen Gewalt und Intoleranz der amerikanischen Gesellschaft einen unerbittlichen Spiegel vorhält. Diese bläulichen Zombies mit abwesenden Gesichtern (die vage an das der Künstlerin erinnern) verfügen über ein hochentwickeltes Waffenarsenal. Es entspricht dem jener Spezialeinheiten, die mit zunehmender Zügellosigkeit die Demonstrationen und Protestmärsche von Staatsbürgern in urbanen Regionen unterdrücken – wie die Compagnies républicaines de sécurité (CRS) in Frankreich, die Bereitschaftspolizei in Deutschland oder die Special Weapons And Tactics (SWAT) in den Vereinigten Staaten. Auf dem Rücken ihrer Uniform prangt jedoch anstelle der üblichen Abzeichen das Wort PEOPLE. Diese Inschrift nimmt Bezug auf die jüngsten Ereignisse auf dem Capitol Hill in Seattle (Washington), wo empörte Proteste infolge des Todes von George Floyd im Mai 2020 zu gewaltsamen Zusammenstößen zwischen der Polizei und der Bevölkerung führten. An der Fassade des Kommissariats von East Precict, das von den Polizeikräften verlassen worden war, wurde die Inschrift *Seattle Police Department* durch *Seattle People Department* ersetzt, die den Capitol Hill aus Protest für besetzt erklärte, der so zu einer autonomen Zone wurde, die die Stadtverwaltung weiterhin respektierte.

Inspiziert vom digitalen Instrumentarium der sozialen Simulation ist das ganze Szenario von *SocialSim* von einem unheimlichen Loop geprägt: In einem sicherheitstechnischen Ganzen sind Opfer und Henker zu ein und derselben automatisierten Masse verschmolzen, sie sind bewusstseins- und gewissenlose Simulakren, deren verstörte Schritte die Spieler\*innen mit einem einfachen Klick in eine andere Richtung lenken können. Eine Funktion ermöglicht einen dramaturgischen Angelpunkt und einen Wechsel des Registers. Die Mitglieder der Gruppe verlassen dann ihren mechanischen Schritt und werden von Kopf bis Fuß von Gesten durchzuckt. Rhythmisch wiederholen sie exzentrische Bewegungen nach Art von Hampelmännern ohne Fäden. Darauf folgt eine dritte Phase: ihr Verglühen. Von ihren Torsos ausgehende fluoreszierende Strahlen werden von einem zum anderen reflektiert und verbreitet, bis diese virale Infektion sie im Raum des Bildes nach und nach unerbittlich auflöst. Was die Illusion eines Körpers erzeugt hatte, ist nun auf seine Pixelnatur reduziert worden.

Mit dem ihr eigenen ebenso subtilen wie beißenden Humor zieht Hito Steyerl hier eine Verbindung zu den Veitstänzen und anderen Erscheinungsformen von Tanzwut, jenen ansteckenden Choreomanien, in denen einige Historiker\*innen Phänomene von Massenhysterien im Mittelalter zu erkennen glauben.<sup>1</sup> Steyerl befragt deren Nachleben in der heutigen Abhängigkeit von digitalen Interfaces, mag sie nun durch Spiel, virtuelle Geselligkeit, Kryptoökonomie oder Informationssucht motiviert sein. Die Gestik zeigt an, wird zum kritischen Material. Die auf dem Rücken gekreuzten Handgelenke, der gekrümmte Oberkörper und das Umdrehen der Arme am Ellenbogen verwandeln die von den „Ordnungskräften“ in aller Welt angewendeten Arretierungsgriffe, deren Dokumentation in den sozialen Netzwerken ihreseits viral ging, in einen

2  
Sergej M. Eisenstein, *Glass House*, Szenario und Aufzeichnungen, aus dem Russ., Engl. und Deutschen ins Französische übersetzt und publiziert in: *Glass House. Du projet de film au film comme projet*, mit einer Einleitung („Introduction à Glass House“), Anmerkungen und einem Kommentar von François Albera („Destruction de la forme et transparence. Glass House: Du projet de film au film comme projet“), Dijon: Kargo / Les Presses du réel 2009 [Vgl. deutsch die von Oksana Bulgakowa erstellte Fassung von Eisensteins Exposé und Notizen unter dem Titel „Glashaus, Notizen“, in: Akademie der Künste (Hg.), *Eisenstein in Deutschland*, Berlin 1998, S. 17-38; vgl. dort auch die deutsche Übersetzung des Texts von François Albera, „Glass House – vom Filmprojekt zum Film als Projekt“, übersetzt von Sigrnid Vagt, ebd., S. 123-142].

3  
Sergej M. Eisenstein, *Glass House*, a.a.O., S. 70 [hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach der im Orig. zitierten französischen Fassung übersetzt; A.d.Ü.].

4  
Ebd., S. 76.

5  
Ebd., S. 28 [hier zitiert nach Eisenstein, „Glashaus, Notizen“, a.a.O., S. 23].

6  
Ebd., S. 24-25.

7  
Vgl. dazu Dziga Vertov, „Kinoki – Umsturz“ (1923), übersetzt von Rainer Jaene, in: *Texte zur Theorie des Films*, hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 36-53 (A.d.Ü.).

grotesken Totentanz. Alle befinden sich in der gleichen Lage, einer Gewalt aus mehreren Richtungen ausgesetzt, für die die Pandemie zur Metapher wird, was die extreme Spannung unterstreicht, der heute die Begriffe des Kollektivs und des Öffentlichen Raums unterliegen.

1929 hatte sich Sergej Eisenstein mit *Glass House* das Szenario eines komplett aus Glas bestehenden Wohngebäudes ausgedacht. Inspiriert vom modernen Loblied auf die Transparenz, das die Forschungen von Bruno Taut, Walter Gropius und Mies van der Rohe beflügelt hatte, evozierte dieses Filmprojekt, das im Entwurfsstadium stecken blieb<sup>2</sup>, eine Gesellschaft, die durch eine „Auflösung aller Formen“<sup>3</sup> Schritt für Schritt im Wahnsinn versinkt. Eine Welt, in der „man nur noch Körper sieht“<sup>4</sup>, wo, anders ausgedrückt, gilt: „Jeder sieht jeden – Alptraum der Entblößung“<sup>5</sup>. Hinsichtlich dieses Projekts betont Eisenstein: „Mich dem Kino-Auge zu nähern, wäre ein reiner Rückschritt. [...] Die Umstände und die sozialen Bedingungen einer Zeit, die etwas komplizierter ist als die der Weißen und der Roten, also des Bürgerkriegs, erfordern auch eine kompliziertere Konzeption der Kunst.“<sup>6</sup> Sein *Glass House* geht nun auf weiteren Abstand zum Fotografischen. Es erfasst das Prinzip der Montage in einem dreidimensionalen Raum – oder besser gesagt einem *Milieu* – und hinterfragt die Transparenz in ihrer letzten Konsequenz: ihrer Nicht-Sichtbarkeit selbst. Einen „traditionellen“ Nagel in das Glas schlagen, um es durch den Riss zu offenbaren, Teppiche ausrollen, die aus der Froschperspektive zufällig schwebende Kompositionen erzeugen – eine Reminiszenz an den Suprematismus –, Wasser ausfließen lassen, um Volumen zu visualisieren, undurchsichtige Türen einsetzen, die das Paradox des Privateigentums betonen, das sind nur einige der zahlreichen Ideen Eisensteins, um Dysfunktionen auszulösen, mit anderen Worten *glitches* („Störungen“) in der modernen Utopie des International Style.



Ljubov Sergejevna Popova, Bühnenbild für das Theaterstück *Le Cocu magnifique* (Der Hahnrei) von Fernand Crommelynck, 1922

Der Transparenz des Foto-„Realismus“ und der dokumentarischen Wahrhaftigkeit des „Kino-Auges“<sup>7</sup> setzt der Regisseur von *Oktober* eine Beobachtung der Beobachtung entgegen. Was sozusagen durch die Teilung des Zelluloidfilms durch das Glas ermöglicht wird. In einer beachtlichen antizipatorischen Hellsichtigkeit besteht Eisensteins Projekt darin, buchstäblich die Schwellen der Blindheit auszustellen, die die totale und konstante Ausstellung sozialisierter Wesen produziert. Diese Verfahren bearbeiten in ein und derselben Bewegung Konstruktion und Destruktion, wobei sie das *Glass House* in eine „Spiel-Maschine“ verwandeln. Dieses von Ljubov Popova und Vsevolod

Meyerhold Anfang der 1920er Jahre entwickelte Konzept bezeichnet ein szenisches Dispositiv, das entworfen wurde, um sowohl von den Schauspielern aufgeführt zu werden, gleichzeitig aber auch als Träger der sich entwickelnden dramatischen Handlung zu dienen.<sup>8</sup>



8  
Diese Art von konstruktivistischem Bühnen-Apparat, der an die Stelle der italienischen Theaterbühne tritt, wird vom Schauspieler *performed*, der auf ihm herunklettert und mit ihm interagiert. Zum ersten Mal umgesetzt wurde dies in der Inszenierung des Stücks *Der großmütige Hahnrei* von Fernand Crommelynck durch Ljubov Popova und Vsevolod Meyerhold im GosTIM-Theater in Moskau 1921. Vgl. dazu Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris: CNRS Éditions 2004, S. 163-165.



Stills aus *Factory of the Sun*, 2015

Den zu Gamer·innen gewordenen Betrachter·innen von *SocialSim* wird eine außergewöhnliche Einstellungspalette anvertraut. Sie verschafft nicht nur Zugang zur Partitur der *performance* der Avatare, sondern durch ein breites Panel an simulierten Kameraeffekten auch zu den Vorgaben der filmischen Inszenierung. Bei diesem Eintritt Hito Steyerls in die Welt des Gaming überlappen und verschlingen sich mehrere Reflexionsebenen, die ihre fruchtbare Kritik des *cinéma-vérité* durch andere Sprachen, Dispositive und Formen des Raums hindurch fortsetzen. Die Künstlerin führt vor allem vor Augen, wie sehr es der algorithmischen Schrift gelungen ist, die formalen Werkzeuge der filmischen Schrift zu indexieren und umzulenken: Letztere verschmelzen nunmehr mit den Werkzeugen der visuellen Simulation, wobei ihr Realitätseffekt in den Dienst der Kräfte- und der Machtverhältnisse gestellt wird, in die die Spieler für die Zeit des Spiels selbst eintauchen. Anschließend wird der Begriff der Viralität als neues Leitparadigma des Virtuell-Werdens der Welt hinterfragt: Die Virtualisierung erscheint als ein gewissermaßen spontanes Phänomen der Ansteckung, Replikation und ewigen Wiederkehr des Gleichen. In diesem Sinne tritt der neuronale Vorhersage-Algorithmus, über den sich Hito Steyerl in *This is the Future* (2019) lustig machte, in *SocialSim* in den Hintergrund, um volatileren Operationsmodellen zu weichen; die klinische Diagnostik der Massenhysterie könnte eine aktualisierte neurologische Repräsentation dafür anbieten, die die Auflösung des Individuums im Gewebe einer totalen Simulation der Gesellschaft vollendet. Für Hito Steyerl geht es letztendlich darum, mehr denn je die Bedingungen eines Dialogs mit und einer Abweichung von den dominierenden Modellen der visuellen Kultur festzulegen, die in Zeiten der von Big Data produzierten Überindexierung der Bilder für eine neue kritische Aufladung der künstlerischen Geste sorgen könnte.

Lange vor *SocialSim* hat die Künstlerin bereits überaus präzise Überlegungen zum Spiel angestellt. Sie prägen mehrere ihrer Texte und Werke und stellen ein eigenständiges Feld der Erkundung des digitalen Kapitalismus dar. In *Factory of the Sun* (2015) wird das Videobild durch die Grafik eines Spielinterface gefiltert, eine Teilung, die eine beunruhigende Umkehrung der Rollen ankündigt: „But you will not be able to play this game. It will play you.“ (Doch nicht du wirst dieses Spiel spielen können. Es wird dich spielen.) Durch Bezugnahme auf die 1913 von Alexej Krutschonch, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin geschaffene kubofuturistische Oper *Pobeda nad Solncem* (Der Sieg über die Sonne) lässt dieses Werk an eine Umkehrung der „futuristischen“ Utopien der Avantgarde denken, die die magische Eroberung des Weltalls durch Vernichtung der Sonnenenergie und folgender Aufhebung der irdischen Schwerkraft vorhersagten. Was die kritische Parabel von *Factory of the Sun* betrifft, so antizipiert sie ihrerseits eine



9 Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London: Verso 2013 (deutsch: *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*, übersetzt von Thomas Laugstien, Berlin: Wagenbach 2014).

10 Vgl. dazu Elsa Boyer, *Le Conflit des perceptions*, Paris: MF 2015.

11 Hito Steyerl, „Proxy Politics: Signal and Noise“, in: *e-flux Journal* 60, Dezember 2014; wiederaufgen. in dies., *Duty Free Art*, New York / London: Verso 2017, S. 31-46, hier S. 39 (deutsch: „Proxy-Politik: Signal und Rauschen“, in: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*, übersetzt von Sabine Schulz, Zürich: diaphanes 2018, S. 39-54, hier S. 48).

12 Isaac Asimov, „Franchise“, 1955, wiederaufgen. in: *Earth is Room enough*, 1957 (deutsch: „Wahltag im Jahre 2008“, in: *Geliebter Roboter. Erzählungen*, übersetzt von Walter Brumm, München: Heyne 2018, S. 70-90) (A.d.Ü.).

13 Hito Steyerl, „A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War“, in: *e-flux Journal* 70, Februar 2016, wiederaufgen. [ohne Untertitel] in: *Duty Free Art*, a.a.O., S. 1-8, hier S. 7 (deutsch: „Ein Panzer auf einem Podest“, in: *Duty Free Art*, a.a.O., S. 7-15, hier S. 14).

14 Vgl. dazu den Beitrag von Tom Holert, „Was baust du? Hito Steyerl und die Beweglichkeit der Konfiguration“, im vorliegenden Band.

Welt, in der dank digitaler 3D-Motion capture und der durch Glasfasernetze ermöglichten beschleunigten Flüsse, Licht und Energie durch Zwangsarbeit und direkte Ausbeutung menschlicher Organismen erzeugt werden. Die Computerspiele, so gibt Hito Steyerl zu verstehen, sind heute vermutlich die größtmögliche Annäherung an die reale Umwelt, in der wir von Netzen und Algorithmen umgeben sind. Die Werke, die ganz von ihnen inspiriert sind, wie *Factory of the Sun* oder *Social-Sim*, gehören zu den düstersten der Künstlerin. Einer ungleichen Gesellschaft ausgeliefert, in der der schlaflose „Kapitalismus 24/7“ triumphiert, den Jonathan Crary<sup>9</sup> beschreibt, figurieren die Geister und Untoten in diesen Werken als Inbegriff des digitalen Avatars. Der „Konflikt der Wahrnehmungen“, den die intensive Interaktion mit der virtuellen Realität erzeugt, befragt und verschiebt, für sich allein betrachtet, die äußersten Schwellen der psychischen Entfremdung.<sup>10</sup> Auf einer anderen Ebene übersetzen die Untoten, die diese beiden Werke Steyerls bevölkern, aber etwas, das im Virtuell-Werden der Welt eng mit der Stasis der Zeit verbunden ist, dem gemeinsamen Ende von Zukunft und Geschichte und der endlosen Wiederholung des Gleichen. Die von Maschinen vorgeformten Simulakren des Realen bilden einen immer dichteren Schirm, wo das Bild die Sicht verdeckt, wo die Kommunikation auf das Blockieren der Information hinwirkt. Wie Hito Steyerl im Hinblick auf die digitalen Avatare und die soziale Modellbildung nahelegt: „Eine Bot-Armee ist eine zeitweilige Vox populi, die Stimme des Volkes aus der Sicht sozialer Netzwerke“.<sup>11</sup> Issac Asimov hatte diese Lage in seiner Erzählung *Franchise* (1955)<sup>12</sup> vorhergesehen, in der ein Zentralrechner auf Grundlage der Befragung eines einzigen Bürgers im Voraus das Ergebnis einer Präsidentschaftswahl erstellt, um schließlich auf die Wahl selbst ganz zu verzichten.

In ihrem Essay „Ein Panzer auf einem Podest“ (2016) kristallisiert sich der kritische Vergleich heraus, den Hito Steyerl auf provozierende Weise zwischen heutigen Computerspielen und dem Bild einer Zeit-schleife zieht, in die die Geschichte gezwungen wird. Ausgangspunkt dieses Texts ist die militärische Intervention Russlands auf der Krim und der Kontext der separatistischen Bewegungen in der Ukraine zu Beginn des Jahres 2014, während derer prorussische Separatisten einen sowjetischen Panzer aus dem Zweiten Weltkrieg reaktivierten, der zuvor als Denkmal auf einem Platz der ostukrainischen Stadt Konstantinowka gestanden hatte. Indem sie die Problematik einer Wiederholung der Vergangenheit eröffnet, erkundet Hito Steyerl dann die Nuancen zwischen den beiden Begriffen, mit denen die englische Sprache spielerisches Handeln bezeichnet: *game* und *play*. Während der erste Begriff feste Regeln voraussetzt, denen sich die Teilnehmer\*innen unterwerfen müssen, impliziert der zweite die Möglichkeit einer Ablösung oder Entkoppelung und eröffnet eine Raum-Zeit für das Unvorhergesehene: „Das Videospiel [*gaming*] kann sich zu einem Spiel [*playing*] im weiteren Sinne entwickeln. Und hier ist die Doppeldeutigkeit des ‚Spielens‘ [*play*] hilfreich. Einerseits geht es beim Spielen um Regeln, die man beherrschen muss, wenn man weiterkommen möchte. Andererseits geht es auch ums Improvisieren, um die Schaffung neuer, gemeinsamer Regeln. Das reine Nachspielen, das Reenactment, hat damit ausgedient, und das Gamen bewegt sich hin zum Spiel, das eine andere Form des Schauspielens [*acting*] sein kann oder auch nicht.“<sup>13</sup>

Die Entwicklung, die Hito Steyerls Arbeitspraxis genommen hat, vom Dokumentaessay über Videoinstallationen hin zu interaktiven Dispositiven, hängt mit der Idee zusammen, die unsichtbaren Infrastrukturen, die durch den digitalen Zugriff auf das Soziale und die Bedingungen der Wahrnehmung selbst entstehen, vor Augen zu führen, indem man ein konstruiertes, architektonisches Gegengewicht einführt.<sup>14</sup> Diese Entwicklung dringt auch tief in den Begriff der Abweichung und des Spiels in Bezug auf frontale Darstellungen und die lineare Zeit ein.

15 An Gilles Deleuze's Überlegungen zum Zeit-Bild im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen filmischer Zeit, Reenactment und historischer Zeit anknüpfend hat Sven Lütticken diesbezüglich gezeigt, dass „die Technologie ein Mittel ist, um die Geschichte erscheinen zu lassen und also zu (re-) generieren, indem man Rhythmen kreiert, die die vergangene und die gegenwärtige Zeit synchronisieren, mit allen Verzerrungen, die das mit sich bringen kann [technology is a way of letting appear and thus (re)generating history, creating rhythms that synchronize past time and present time, with all the distortions this may engender].“ (Sven Lütticken, *History in Motion: time in the Age of the Moving-Image*, Berlin: Sternberg Press 2013, S. 7).

Die Dialektik von *Power Plants* und *Power Walks*, die 2019 in der Londoner Serpentine Gallery vereint waren, ist kennzeichnend für eine Entwicklung in Richtung Partizipation. Sie bringt gegenüber der von der Technologie programmierten Zeit die Idee alternativer (narrativer) Erzählungen ins Spiel: Die Installation wurde eröffnet und setzte sich fort mit unerwarteten Spaziergängen im Hyde Park, zu denen das Publikum eingeladen wurde. Die künstlerische Geste vollzieht sich nun mittels einer Vervielfachung der Bewegungsstrategien. Sie löst sich von der filmischen Zeit, die im Laufe des 20. Jahrhunderts zum Modell der Verzeitlichung der Geschichte geworden war.<sup>15</sup> In genau diesem Zusammenhang kann das Konzept der „Spiel-Maschine“ hier auf stichhaltige Weise reaktualisiert werden. Es gibt einen Mediengebrauch wieder, der sich darum bemüht, die Strukturierung der Raum-Zeit, die Energien und Dynamiken der Wiedergabe der Welt, wie sie den Medien inhärent sind, zu durchkreuzen und zu stören. Bei Meyerhold gingen die „Spiel-Maschinen“ damit einher, dieselben Konflikte mit Hilfe der Tanzbewegung der Biomechanik bis hinein in die Intimität des menschlichen Körpers zu erkunden.



Installationansicht, *Power Plants*, Serpentine Galleries, London, 2019

Der groteske Tanz in *SocialSim* ist Teil des choreographischen Materials, mit dem in zahlreichen Werken Hito Steyerls versucht wird, angesichts der Verzerrungen, die die heutigen medialen Bedingungen verursachen, aktiv einen Spiel-Raum zu (re)konstruieren. Martial Arts (*November*, 2004), die Palette der von IT-Marken geschützten gestischen Steuerungselemente (*How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013), eine „getanzte“ Luftsicherheitsvorführung (*In Free Fall*, 2010), Tecktonik Dance und Free Style (*Factory of the Sun*, 2015; *Robots Today*, 2016; *This is the Future*, 2019): Diese in die Filme und noch mehr die Videoinstallationen Hito Steyerls sorgfältig eingearbeiteten Bewegungsfiguren evozieren sowohl in Beschlagnommene Körper als auch die Möglichkeit einer Loslösung. Sie wirken als Angelpunkte, an denen der Versuch unternommen werden kann, sich der verallgemeinerten Ökonomie der sozialen, technischen und psychischen Konditionierung zu entziehen. Die in *SocialSim* aufgerufene Choreomanie markiert von diesem Standpunkt aus eine neue Abweichung. Mehr als die Bezugnahmen auf das faschistische Ornament der Masse und die Gegen-Figuren, die sich ihm in früheren Werken widersetzen – wie Meyerholds Biomechanik oder die Martial Art von Bruce Lee – setzt sie eine Zerstörung aller Systeme in Szene, eine „Auflösung aller Formen“, um den Ausdruck Sergej Eisensteins aufzugreifen. Die Ambiguität der Darstellungen und die Prekarität der Lebensressourcen erreichen dann ihren Höhepunkt in der unkontrollierten

16  
Hito Steyerl, „A Tank on a  
Pedestal“, in: *Duty Free  
Art*, a.a.O., S. 8 (deutsch:  
„Ein Panzer auf einem  
Podest“, in: *Duty Free Art*,  
a.a.O., S. 15).

192  
Ekstase des Karnevalskens. Neue materielle Strategien sind auch in der visuellen Sprache und filmischen Schrift von *SocialSim* am Werk. In einer Zeit, in der die für Kulturinstitutionen bewilligten Mittel auf Halbmaß gesetzt werden, während die Reise- und Produktionsmöglichkeiten durch die Auswirkungen der COVID-19-Pandemie beeinträchtigt sind, hat Hito Steyerl Material recycelt und gemixt, das in früheren Werken ungenutzt geblieben war und das eben gerade mit Transparenz und ihrer Durchbrechung, mit sicherheitstechnischer Kontrolle des öffentlichen Raums und der Möglichkeit, deren Auswüchsen zu deprogrammieren, zu tun hat: Von *Strike* (2010) und *Guards* (2012) bis zu *The City of Broken Windows* (2018). Das der *virtual simulation* inhärente Dispositiv, welches die Avatare und den Live-Video-Feed verschmilzt, führt dann schließlich zu einer Kritik des Museums selbst, das Gefahr läuft, zu einem von unsichtbaren Konflikten durchzogenen Glashaus zu werden. „Geschichte existiert nur, wenn es ein Morgen gibt“, schließt Hito Steyerl in „Ein Panzer auf einem Podest“. „Umgekehrt gibt es eine Zukunft nur, wenn die Vergangenheit daran gehindert wird, ständig in die Gegenwart durchzusickern, wenn also Mimics aller Art besiegt werden. Folglich haben Museen weniger mit der Vergangenheit zu tun als mit der Zukunft: Bei der Musealisierung geht es weniger um die Konservierung der Vergangenheit als vielmehr um die Schaffung der Zukunft des öffentlichen Raums, der Zukunft der Kunst und der Zukunft überhaupt.“<sup>16</sup>



Still aus *The City of Unbroken Windows*, 2018

*Hell Yeah We Fuck Die*

Drei-Kanal-Video-Installation / Three-channel HD video installation, environment, 4:35 min., 2016

Original Soundtrack: Kassem Mosse, auf Grundlage einer Recherche von David Taylor, der die fünf beliebtesten Worte in englischsprachigen Songtiteln seit 2010 ermittelt hat / based on research by David Taylor, identifying the five most popular words in English song titles since 2010

Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer

Herstellungsleiter / Line producer: Lawren Joyce

Produzent und Kameramann / Producer and director of photography: California Robotic Challenge, Kevan Jenson

Assistenz / Assistant: Miloš Trakilović

Dank an / Thanks to: Dr. Imad Elhadj (Vision and Robotics Laboratory, American University of Beirut), Siyuan Feng (The Robotics Institute, Carnegie Mellon University), Thomas Geijtenbeek, Noel Maalouf (Vision and Robotics Laboratory, American University of Beirut), Natural Motion, MIT DARPA Robotics Challenge

Team, Michiel van de Panne, Frank van der Stappen, Seedwell Media, Benjamin Stephens (Robotics Challenge Team, Carnegie Mellon University), WPI-CMU DARPA Robotics Challenge Team, Zhibin (Alex) Li (University of Edinburgh School of Informatics), ATRIAS ROBOT (Oregon State University Terrestrial Robotics Engineering & Controls Lab, Virginia Tech)

Tänzer / Dancers: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç

Dank an / Thanks to: Alice Conconi, Andrew Kreps, Gunnar Wendel, Esme Buden

In Auftrag gegeben von / Commissioned by: Fundação Bienal de São Paulo

*Robots Today*

Ein-Kanal-HD-Video / Single-channel HD video, 8:02 min., 2016

Kamera / Camera: Savaş Boyraz

Übersetzung / Translation: Rojda Tugrul, Övül Ö. Durmuşoğlu

Produktion / Production: Misal Adnan Yıldız, Şener Özmen

Unterstützung / Support: Barış Şehitvan, Zelal Özmen, Sümer Kültür, Merkezi Diyarbakır

Protagonist-innen / Protagonists: Nevin Soyukaya (Archäologin / archaeologist, Forscherin / researcher, Autorin / writer, Leiterin / head of the Department of Cultural Heritage and Tourism, Diyarbakır), Abdullah Yaşin (Forscher / researcher, Autor / writer, Cizre)

Tänzer / Dancers: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç

Musik / Music: Kassem Mosse

Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer

Assistenz / Assistant: Miloš Trakilović

Dank an / Thanks to: Alice Conconi, Andrew Kreps,

Sümer Kültür Merkezi, Diyarbakır Sanat Merkezi, Gunnar Wendel, Esme Buden

**DE** Hito Steyerl hat diese Videoinstallation unmittelbar nach gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen der kurdischen Revolutionsbewegung und den türkischen Sicherheitskräften im nahe der syrischen Grenze gelegenen Diyarbakır, das als Hauptstadt der kurdischen Nation gilt, konzipiert. Vom Herbst 2015 bis zum März 2016 wurde Sur, die historische Altstadt von Diyarbakır, massiv zerstört und ein großer Teil der Einwohner vertrieben, weshalb auch von einem „Urbizid“<sup>1</sup> gesprochen wird.

Von diesen tragischen Zusammenhängen ist im ersten, auf drei Bildschirmen laufenden Video noch nicht die Rede. Anhand von Aufnahmen aus Robotiklaboren zeigt *Hell Yeah We Fuck Die* vielmehr eine Reihe von Tests, die angestellt wurden, um Roboter darauf zu trainieren, „Menschen in Katastrophengebieten zu retten“. Die von Menschen oder Programmen mit gezielten Stößen auf ihr Gleichgewicht geprüften Humanoiden kommen dabei kaskadenweise zu Fall. Diese Sequenzen sind äußerst populär: Die wankenden Androiden sorgen auf YouTube für Abertausende Aufrufe und zahlreiche mitfühlende Kommentare,<sup>2</sup> die ihre anthropomorphen Eigenschaften ebenso belegen wie die mögliche Gleichsetzung mit ausgebeuteten Fronarbeitern.<sup>3</sup>

In dem in einigem Abstand dazu gezeigten zweiten Video *Robots Today* konfrontiert eine Mädchenstimme die orakelhafte Siri ihres iPhones mit Bildaufnahmen von den aufgerissenen Straßen in Diyarbakır: „Sind die Roboter hier?“ Nicht direkt. Wie stets in Hito Steyerls Arbeiten dreht es sich darum, diffusen Verschränkungen zwischen Realitäten auf die Spur zu kommen, die auf den ersten Blick nicht zusammenhängen und doch einer systematischen Logik<sup>4</sup> gehorchen, an deren tödlichem Horizont eine „übermenschliche“ Gesellschaft steht. Das bezeugen die vielen Indizien in den

Aufnahmen, die die Künstlerin in Sur gemacht hat: Blutspuren auf einer Mauer, Angehörige von Spezialkräften, die das Fotografieren unterbinden, Kettenschlösser an den Türen, durch die verwüstete Stadt kurvende Bagger, über die Straßen gespannte Laken, die am Zutritt zu verbotenen Bereichen hindern ...

Sur ist Schauplatz einer Politik flächengreifender Überwältigung, die darauf zielt, die lebendigen (und Minderheiten angehörenden) Kräfte menschlichen Widerstands, die Erinnerung an den Kampf und die Jahrtausende alte Lokalgeschichte im gleichen Zug auszulöschen. Die Stadt wurde natürlich nicht zufällig ausgewählt: Sie erlaubt es Hito Steyerl, den Androiden aus Silicon Valley illustre Verfahren gegenüberzustellen, die in eben diesem Diyarbakır im 12. Jahrhundert entwickelt wurden. *Robots Today* erinnert daher auch an Ismail al-Dschazari, den Erfinder zahlreicher Automaten, die er sich zu nützlichen und poetischen Zwecken ausdachte und die Vorboten der modernen Maschinenwelt sind. Ein Universitätsangehöriger berichtet in einem Gespräch von den Folterungen, denen er 17 Tage lang unterzogen wurde, weil er mehrere Orte der Stadt nach diesem Gelehrten benannt hatte, dessen Name von der Landkarte getilgt werden soll.

Aus dem Nebeneinander dieser Videos ergibt sich die Frage nach den Berührungspunkten zwischen zwei Arten der Beziehung zur Welt: der des digitalen Kapitalismus mit seiner allgegenwärtigen Automatisierung und Massenüberwachung, kaschiert vom fast rührenden Umhertapsen anscheinend (aber wie lange noch?) pannenanfälliger Roboter, und der revolutionären Gesellschaft des kurdischen Volkes, das sich auf Antikapitalismus, Selbstverwaltung und Kommunalismus beruft und das drohende Massaker immer wieder aufhält (aber wie lange noch?).



Von einer Drohne aufgenommenes Luftbild von Sur, im April 2017 von einem anonymen Nutzer ins Netz gestellt. Seit den Videoaufnahmen sind die historischen Stadtteile einem Park sowie von türkischen Fahnen flankierten Denkmälern gewichen. Die ärmsten Quartiere vor der Stadtmauer wurden mit Abrissbaggern dem Erdboden gleichgemacht. / Aerial view of Sur taken from a drone and posted anonymously on social media in April 2017. Since the video was shot, the historic neighborhoods have been turned into a park and the monuments draped with the Turkish flag. Beyond the wall, the poorest quarters have been razed and cleared with a bulldozer.

Die Installation *Hell Yeah We Fuck Die* ist in robuste Metallgerüste eingelassen, deren Bleche an die Behelfsabsperungen erinnern, die man in den Straßen von Sur sieht, in einem erweiterten Sinn aber auch an die Ästhetik des „Parkour“.<sup>5</sup> Ihren Titel verdankt die Arbeit übrigens einer statistischen Erhebung: „Hell“, „yeah“, „we“, „fuck“, „die“ sind die fünf meistgebrauchten Wörter in englischsprachigen Pop-Hits, die nach dem 11. September erschienen sind.<sup>6</sup> In ihnen klingt die subliminale Todeshymne unserer neoliberalen Gesellschaften voraus, die wiederum an den noch eindeutigeren Wahlspruch von Francos Spanischer Legion („Viva la muerte!“) erinnert. Die Rettung erwuchse folglich aus der Weigerung, sich der Macht der Zerstörung und Zersplitterung zu beugen, und aus dem Willen, die Erinnerung lebendig zu erhalten und neue Verbindungslinien durch Zeit und Raum zu ziehen.<sup>7</sup> Sie könnte schlicht darin bestehen, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass die Roboter gestern in Anatolien geboren wurden und Flöte spielten.

Alexandra Delage

1 Der Begriff umfasst auch die symbolische Zerstörung der Stadt, die sich, über ihre militärische Wiedereroberung und teilweise Beschlagnahmung durch den türkischen Staat hinaus, in einem riesigen (noch immer laufenden) urbanen Erneuerungsprojekt materialisiert. Siehe hierzu die Artikel des Geografen Mathieu Gosse, z. B.: „Urbicide en cours au Kurdistan: Diyarbakır, de la ville-refuge à la ville-siège“, <http://www.revue-urbanites.fr>, 9. Mai 2016; „Paysage d'urbicide, la destruction de la vieille ville de Diyarbakır (Sud-Est de la Turquie)“, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr>, 22. Januar 2018, zuletzt abgerufen am 28. August 2020.

2 „A Compilation of Robots Falling Down at the DARPA Robotics Challenge“ mit einer Tonspur im Video-Gag-Stil, YouTube, eingestellt am 6. Juni 2015 (2.452.693 Aufrufe bis 21. Mai 2020) oder ein Video über den berühmten Roboter Atlas, den man durch den Schnee stolpern und schwere Kisten in Regale räumen sieht, die merkwürdig an die Sortierzentren von Amazon erinnern: „Atlas, the Next Generation“, YouTube, eingestellt am 24. Februar 2016 (35.834.234 Aufrufe bis 21. Mai 2020).

3 Das Wort „robot“ wurde aus dem tschechischen „robota“ für „Fronarbeit, Zwangsarbeit“ 1923 in die englische Sprache übernommen und bezeichnet „einen Androiden, der fähig ist, Arbeiten anstelle des Menschen zu verrichten“.

4 Hito Steyerl vertieft die in dieser Arbeit entfalteten Themen in ihrem 2016 auf e-flux veröffentlichten Text „How To Kill People: A Problem of Design“.

5 Eine solche Ausbildung durchlaufen auch heutige Roboter, die auf ihre „Parkour-Kompetenzen“ begutachtet werden.

6 Genauer gesagt: zwischen 2010 und 2015.

7 Darin klingt Donna Haraways Aufforderung an, uns der für unsere Zeit – für die sie den Begriff des Chthuluzän vorschlägt – typischen Unruhe zu stellen. Insbesondere hieße dies, „die Gegenwart auszubauen: sie anzureichern mit all den Verbindungen und aktiven Wechselwirkungen, die ihre lebendige Dichte ausmachen, aber auch mit einem Gedächtnis, das der Zerstückelung der Zeiten und Räume, die mit den im Anthropozän angerichteten Verheerungen einhergeht, entgegenwirkt“ (Florence Caeymaex, „Introduction. Des cyborgs au Chthulucène“, in: *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, [Bellevaux:] Éditions Dehors, 2019, S. 52 [dt.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übers. von Karin Harrasser, Frankfurt am Main: Campus, 2018].)

**EN** Hito Steyerl conceived of this installation in the wake of the violent clashes in Diyarbakır, which pitted the Kurdish revolutionary movement against the Turkish security forces. The city is located near the Syrian border and is considered the capital of the Kurdish nation. Between the fall of 2015 and March 2016, the historic district of the city (Sur) suffered massive destruction to the extent that some people described what had happened as “urbicide.”<sup>1</sup>

The first video, which is spread across three screens, does not in the first instance address this tragic situation. *Hell Yeah We Fuck Die* consists of a compilation of tests taken from robotics labs, evidently carried out as a means to train the robots to “save people in disaster zones.” In it, we see the humanoids falling over one after another, as people or programs put them to the test by pushing them again and again, trying to find the point where they lose their balance. These sequences are extremely popular: the staggering androids generate millions of views and elicit numerous comments on YouTube that are tinged with empathy,<sup>2</sup> reinforcing the anthropomorphic qualities of the robots and the possibility of their absorption into an army of exploited drudges performing unpaid labor.<sup>3</sup>

In *Robots Today*, a second video presented later, a child’s voice can be heard confronting the faux-oracle Siri in her iPhone with images shot in the eviscerated streets of Diyarbakır: “Are the robots here?” Not directly. As always in Steyerl’s work, it’s a matter of showing the diffuse intricacies of visibly disjointed realities that are party, however, to a systematic logic, drawing the lethal horizon of a “superhuman” society.<sup>4</sup> This is borne out by the clues that accumulate in the images shot by the artist in Sur: the traces of blood on a wall, a member of the special forces preventing the taking of photos, the padlocks on the doors, the bulldozers traversing the ravaged city, the sheets stretched across the streets hindering access to the no-go areas ...

Sur is the scene of a politics of covering over, aimed at pulverizing and burying at one go the lively (minority) forces of human resistance, the militant memory and local history of the last thousand years. The city was clearly not chosen at random: it also allows Steyerl to put the Silicon Valley androids face to face with their illustrious ancestors, which were created in the twelfth century in Diyarbakır itself. *Robots Today* thus invokes the figure of Ismail al-Jazari, inventor of numerous automata—designed for a variety of purposes ranging from the useful to the poetic and precursors to modern machinery. An interview

with an academic reveals the torture he was subjected to over a period of seventeen days for having named some of the sites in the city after the scholar, whose turn it is to be wiped off the map.

The juxtaposition of these videos probes the points of contact between two ways of dealing with the world: that of digital capitalism, of blanket automatization and mass surveillance, concealed behind the almost touching gait of apparently vulnerable robots—but for how much longer?—and the revolutionary society of the Kurdish people, aligning itself with anti-capitalism, self-governance, and communalism and constantly fighting to delay its programmed massacre: but for how much longer?

The installation *Hell Yeah We Fuck Die* is laid out on rudimentary structures whose sheet metal recalls the makeshift barricades glimpsed in the streets of Sur and, more generally, the aesthetic of parkour.<sup>5</sup> The title of the work comes from statistical research: *Hell, Yeah, We, Fuck, Die* are the five most commonly used words in English-language pop music hits post-9/11,<sup>6</sup> foreshadowing the subliminal and lethal anthem of our neoliberal societies—and recalling the motto of Franco’s Spanish Legion (*Viva la muerte!*), which is far more explicit. Salvation, then, might come from the refusal to submit to the power of destruction and fragmentation, from striving to unearth buried histories and tracing new lines in time and space.<sup>7</sup> It might consist quite simply in remembering that robots were once born in Anatolia and were able to play the flute.

Alexandra Delage



Still aus / from *Casino Royale*, 2006

1 This idea encapsulates the intentional destruction of the city’s functional dynamics—going beyond its military recapture and partial seizure by the Turkish state—which has taken the form of a vast project of urban reorganization (still in progress). On this, see the articles by geographer Mathieu Gosse, including “Urbicide en cours au Kurdistan: Diyarbakır, de la ville-refuge à la ville-cible,” *Urbanites*, May 9, 2016, accessed August 20, 2020, [www.revue-urbanites.fr/chroniques-urbicide-en-cours-au-kurdistan-diyarbakir-de-la-ville-refuge-a-la-ville-cible/](http://www.revue-urbanites.fr/chroniques-urbicide-en-cours-au-kurdistan-diyarbakir-de-la-ville-refuge-a-la-ville-cible/), and “Paysage d'urbicide, la destruction de la vieille ville de Diyarbakır (Sud-Est de la Turquie),” *Géconfluences*, January 22, 2018, accessed August 20, 2020, [www.revue-urbanites.fr/chroniques-urbicide-en-cours-au-kurdistan-diyarbakir-de-la-ville-refuge-a-la-ville-cible/](http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/image-a-la-une/gosse-diyarbakir#:~:text=de%20la%20Turquie%20a%20une%20une%20%3A%20paysage%20d%27urbicide%2C%20la%20destruction,Sud-Est%20de%20la%20Turquie)&text=Entre%202015%20et%202016%20%20la,jeunes%20combattants%20liés%20au%20PKK), and “Paysage d'urbicide, la destruction de la vieille ville de Diyarbakır (Sud-Est de la Turquie),” *Géconfluences*, January 22, 2018, accessed August 20, 2020, [geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/image-a-la-une/gosse-diyarbakir#:~:text=de%20la%20Turquie%20a%20une%20une%20%3A%20paysage%20d%27urbicide%2C%20la%20destruction,Sud-Est%20de%20la%20Turquie\)&text=Entre%202015%20et%202016%20%20la,jeunes%20combattants%20liés%20au%20PKK](http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/image-a-la-une/gosse-diyarbakir#:~:text=de%20la%20Turquie%20a%20une%20une%20%3A%20paysage%20d%27urbicide%2C%20la%20destruction,Sud-Est%20de%20la%20Turquie)&text=Entre%202015%20et%202016%20%20la,jeunes%20combattants%20liés%20au%20PKK).

2 *A Compilation of Robots Falling Down at the DARPA Robotics Challenge* with its Keystone Cops-style soundtrack was posted on YouTube on June 6, 2015 (and had 2,452,693 views as of May 21, 2020); or the video of the famous Atlas robot, which we see stumbling in the snow or putting away heavy boxes on shelves that are strangely reminiscent of Amazon’s sorting centers: *Atlas, the Next Generation*, YouTube, February 24, 2016 (35,834,234 views as of May 21, 2010).

3 The word “robot” was derived from the Czech word *robota*, meaning “arduous, unpaid labor”—it was first translated into English in 1923 to designate “an android capable of performing tasks in place of a human.”

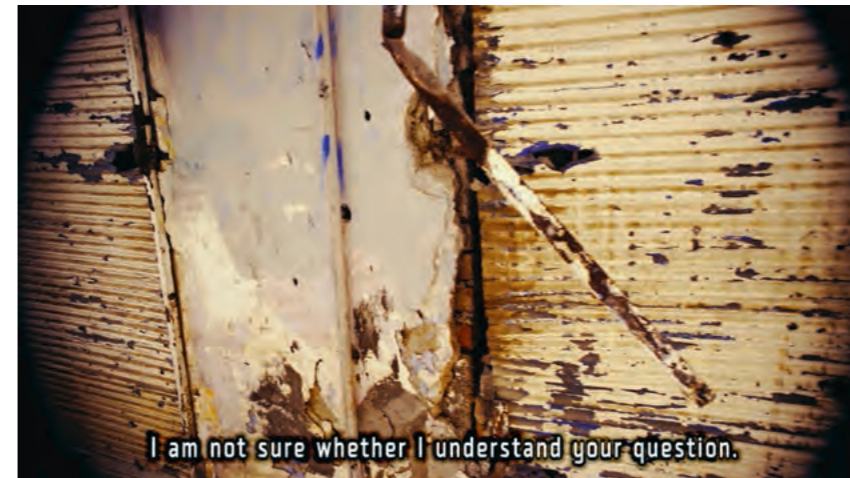
4 For an in-depth reading of the issues developed in this work, see the text by Hito Steyerl, “How To Kill People: A Problem of Design,” published in *e-flux Journal* in 2016, [www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68653/how-to-kill-people-a-problem-of-design/](http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68653/how-to-kill-people-a-problem-of-design/).

5 Training to which modern-day robots are also subjected before being evaluated on their “parkour competence.”

6 More precisely, between 2010 and 2015.

7 Donna Haraway’s work resonates here and her invitation to embrace the trouble that characterizes the time we live in, for which she proposes the idea of the Chthulucene—this would involve, in particular, “filling out the present: enriching it not only with all the connections, all the active reciprocities that make up its living density, but also with memory, a counterweight to the dismemberment of time and space that accompanies the devastation at work in the Anthropocene.” Florence Caeymaex, “Introduction: Des cyborgs au Chthulucène,” in *Habiter le trouble avec Donna Haraway* (Bellevaux: Éditions Dehors, 2019), 52.

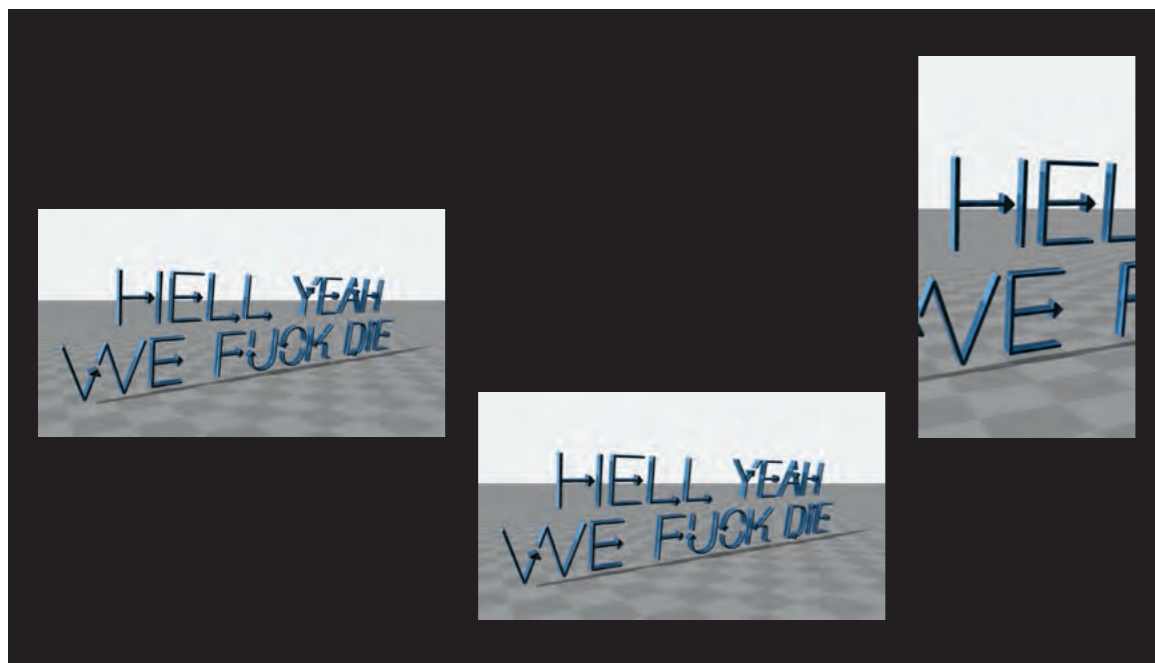
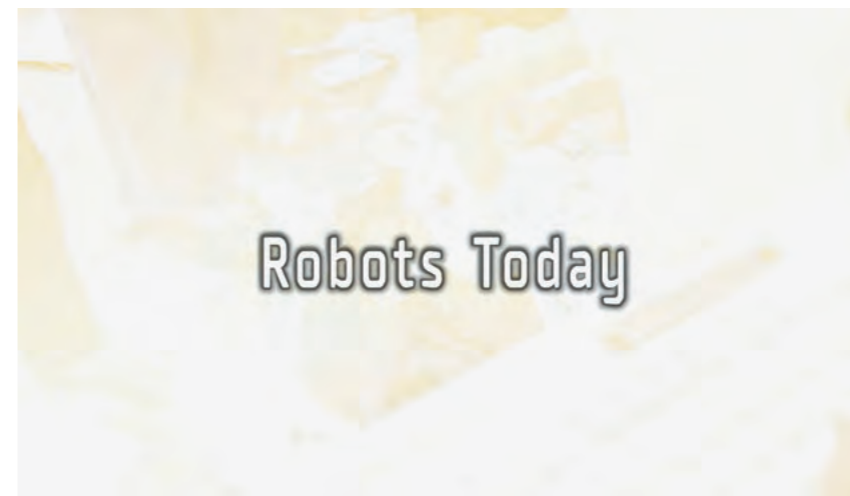
- Robot, what do you want?  
- I want to save the world.

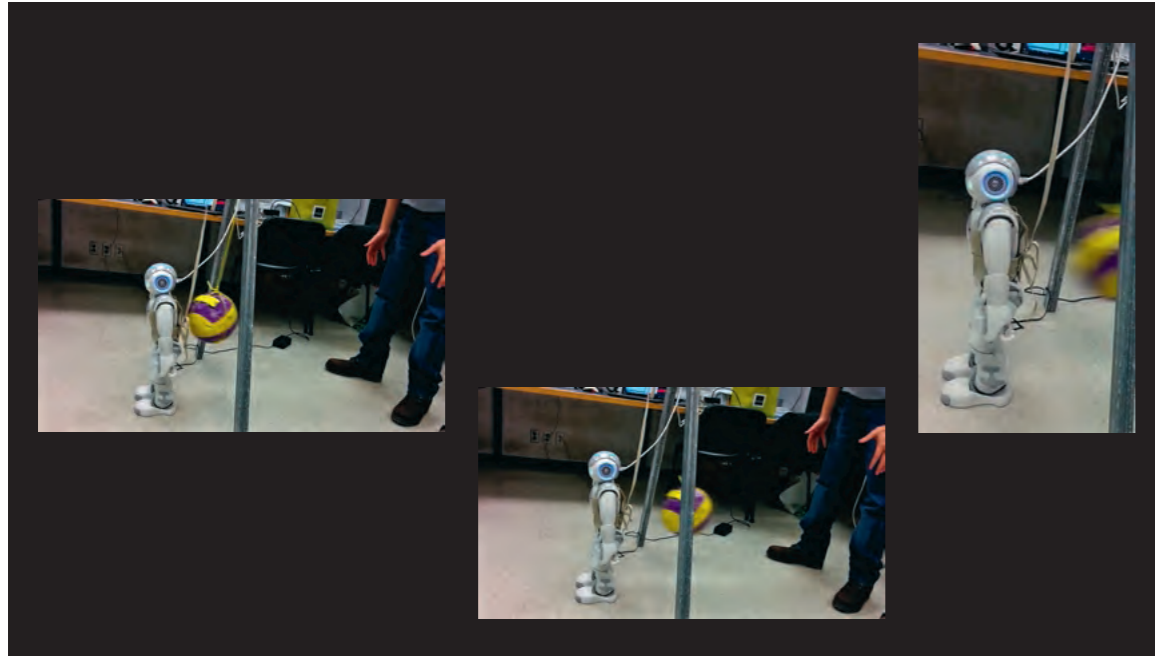


Wer hat die Häuser enteignet und ihre Bewohner vertrieben?

Es ist 12:48 Uhr.

Siri, wo wurden die ersten programmierbaren Maschinen erfunden?





Scholar Al-Jazari lived on the high mound back there at Artuklu palace.



Al Jazari, şu arkamızda gördüğünüz, yüksek ve yağma tepede yaşadı. Artuklu sarayında. Ve robotlarını da imal etti.

Farklı müzikleri çalabilen, bir robot imal etmişti. Artuklu döneminde 12. yüzyılda.

Ismail Abul-İz Jazarî, Cizreli bir Kürt mucittir.



He established the foundations of computer technology.

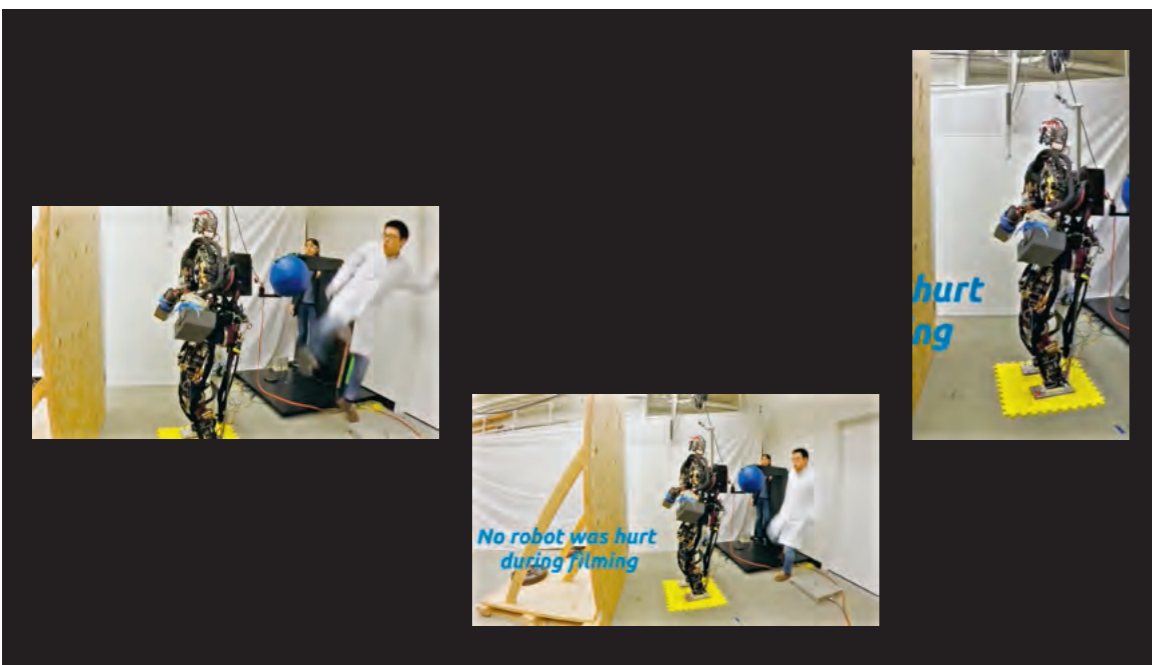
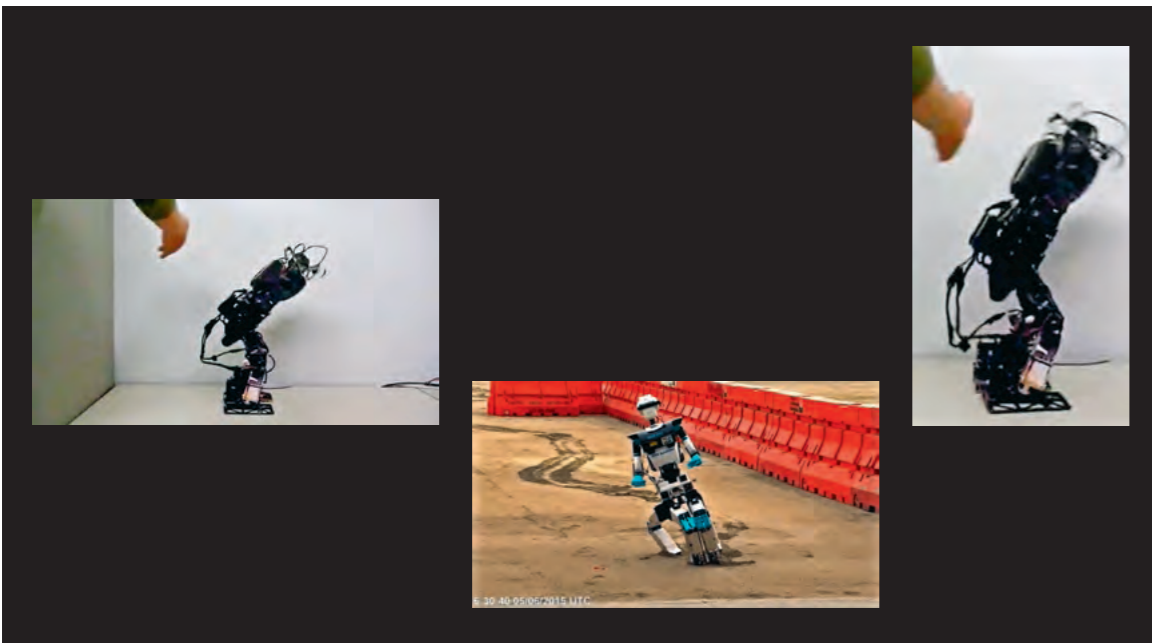
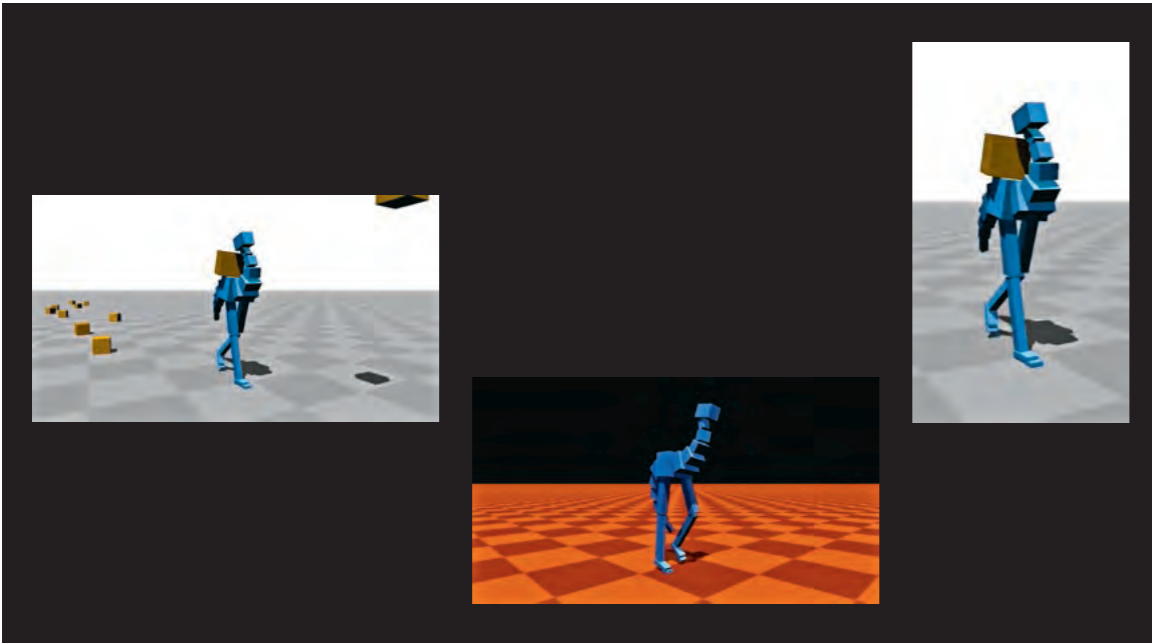
Kendisi biliyorsunuz, bilgisayarların ana temellerini atmıştır.



He invented over 60 machines, hydraulic machines, encrypted locks and safes, thermometers, and toy automats.

Mühendislerin yani, piri sayılır. Fizikçi, ressam, nakkaş, heykeltıraş.

Hem teknik, hem sanat adamı yani.

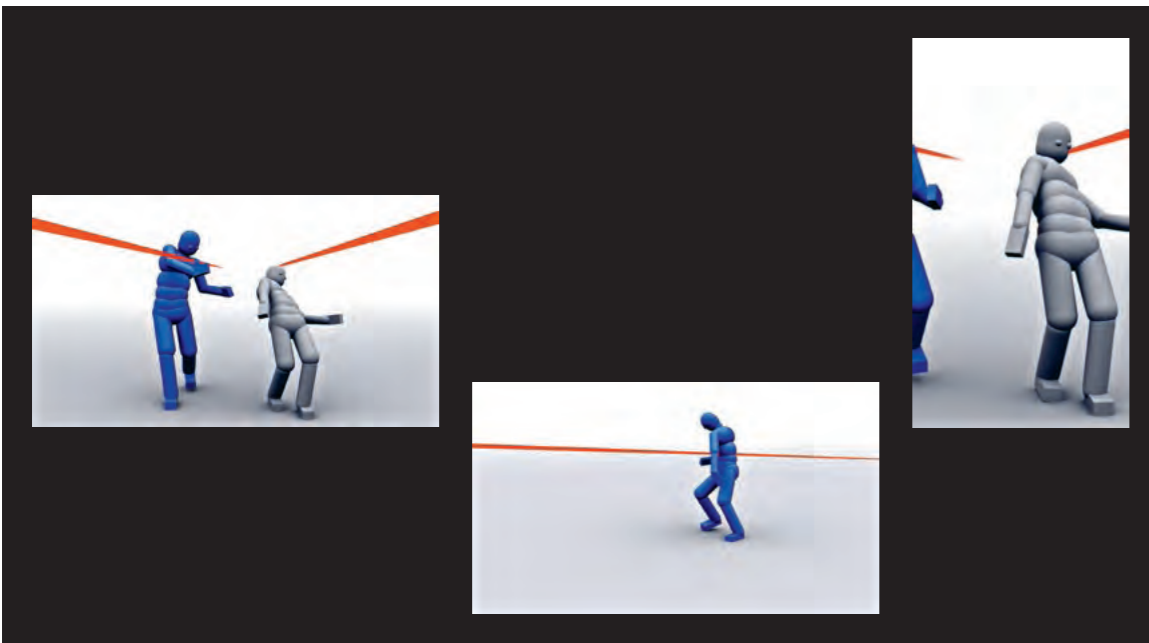


Benim evim iki sokağa bakıyor. El Cezeri ile İsmail Ebul-iz sokak. İsmail Ebul-iz Camii, İsmail Ebul-iz müzesi, İsmail Ebul-iz El Cezir Kutuphanesi ... Bunların hepsi benim verdiğim isimler.



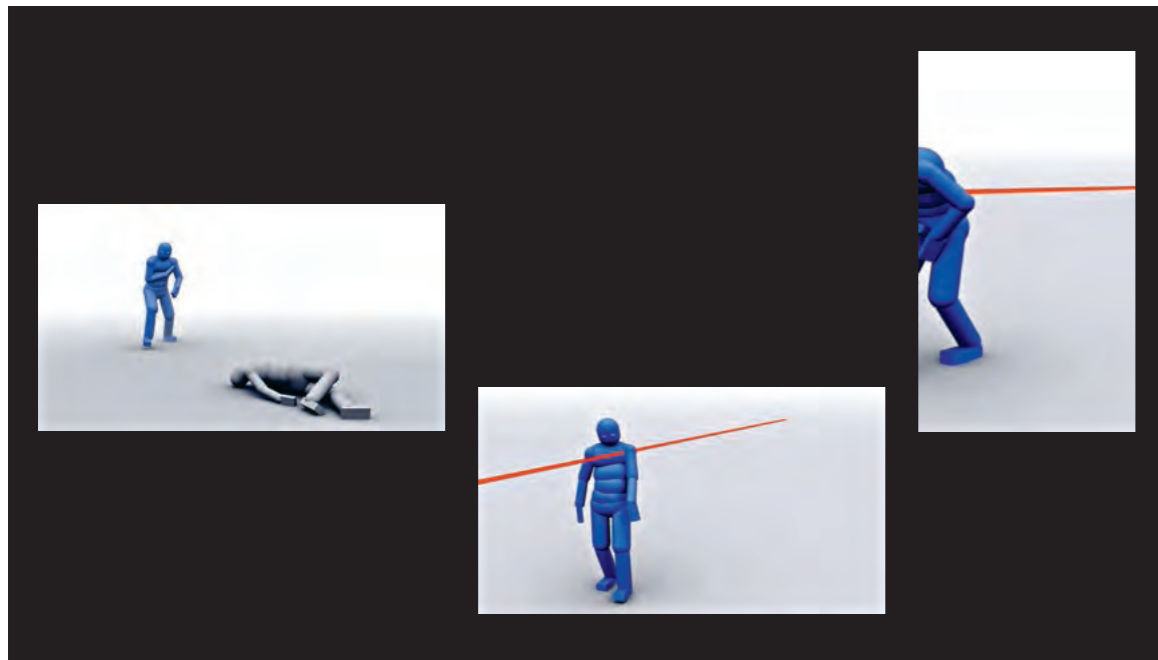
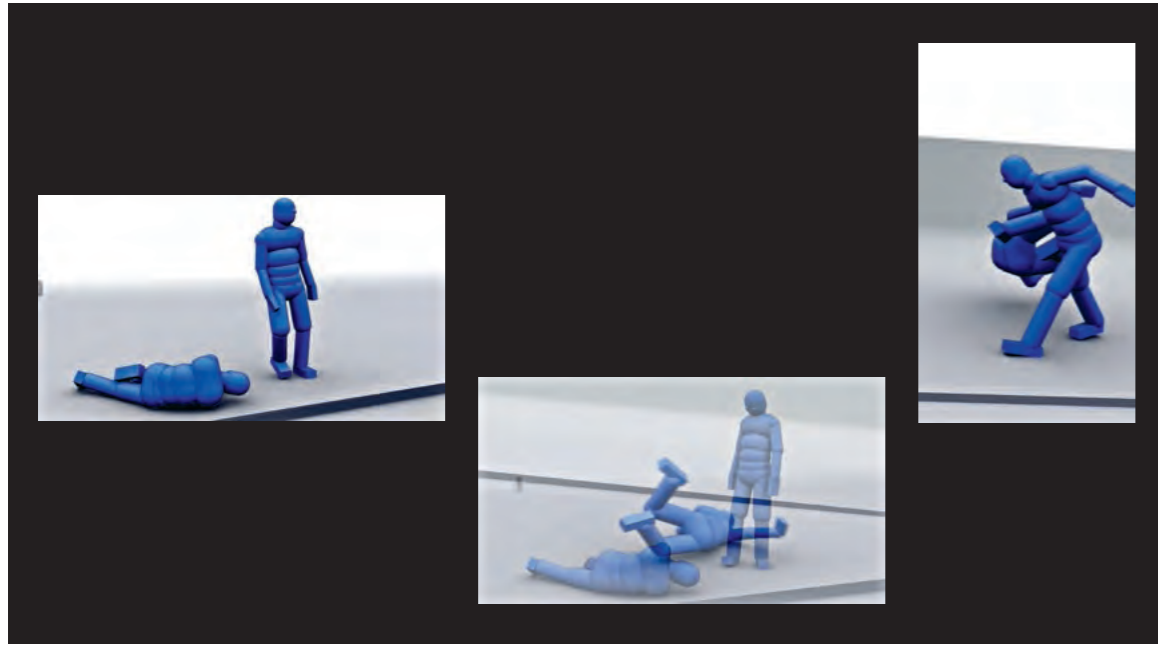
Beni bir PKK'li olarak lanse etmek istediler. 17 gün işkencece kaldım.





Ama o günden bu güne hala abluka kalkmadı. Operasyonlar tamamlanmış olmasına rağmen, ablukayı kaldırmadılar. Aylarca, tankla topla, ağır silahlarla alana mudahale edildi.





Ve hala yıkım devam ediyor. Kiliseler, camiler, tarihi evler ...



“Boat of Automata” from *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, written in 1206 by Al-Jazari.

The boat is placed on the surface of a large pool of water.

It is continuously in motion. The sailors move because they are on axles, and the oars move the boat through the water for about thirty minutes.



Then, for a little while, the flute player blows the flute, and the servant girls play their instruments before the audience.

Afterwards, they fall silent.





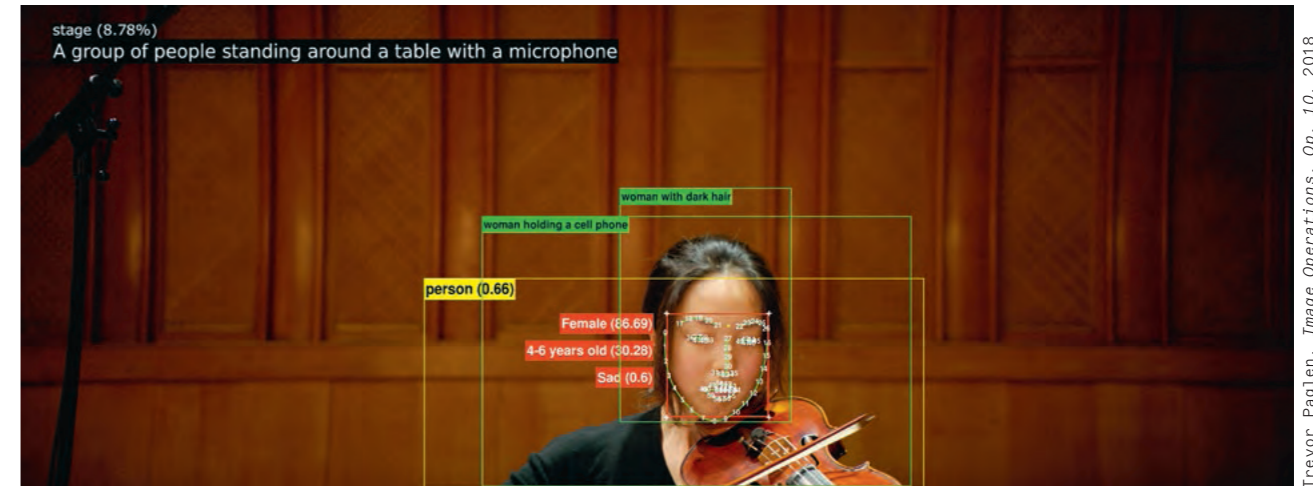


# THE AUTONOMY OF IMAGES, OR WE ALWAYS KNEW IMAGES CAN KILL, BUT NOW THEIR FINGERS ARE ON THE TRIGGERS

HITO STEYERLAND AND TREVOR PAGLEN  
CENTRE POMPIDOU, NOVEMBER 10, 2018

Hito: I just want to frame this conversation a little before starting. Trevor and I have been discussing images and whatever is left of them today for a long time. So I think what we're going to do today is to loosely intertwine some of our concerns and preoccupations and also throw some slides into the mix. But it will mainly be the continuation of a discussion we are having all the time anyway. I think Trevor will start now with an introduction and outline the foundations of some of the topics we're going to talk about today. I think we will start by introducing machine vision and what that is. Thank you.

Trevor: Hi there. Thank you so much for having me. Thank you, Hito, for being here too. What we'll start with is to talk about some of the new developments in photography and in visual culture in general. A kind of transformation that's been happening in the world of images, a transformation that's quite huge, that I think is actually greater than the invention of photography in the nineteenth century and perhaps even greater than the invention of perspective.

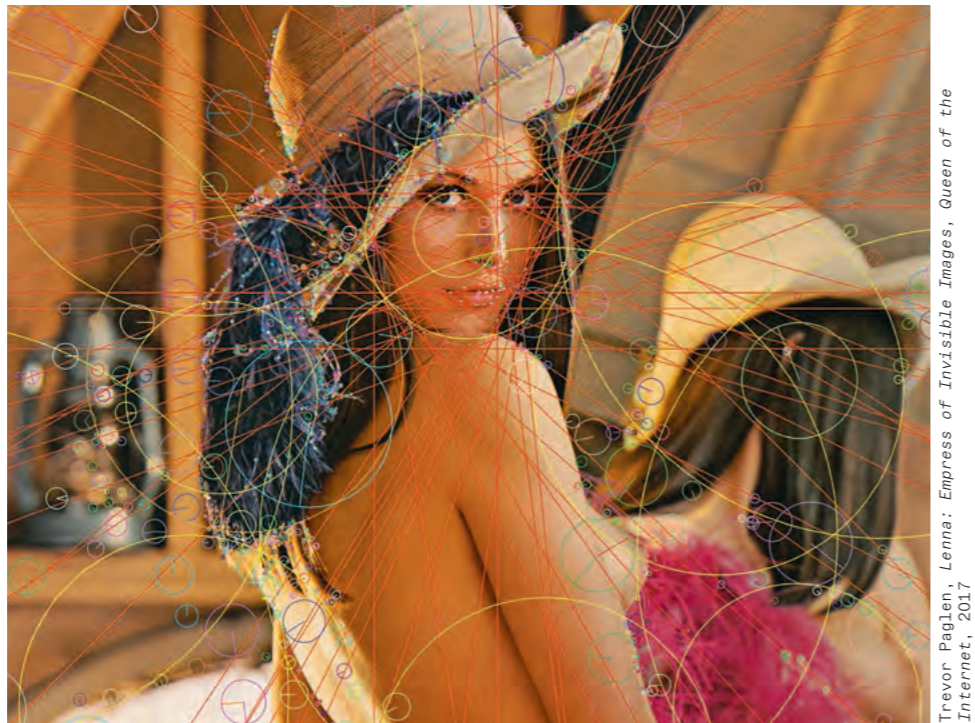


Trevor Paglen, Image Operations. Op. 10, 2018

## MACHINE REALISM

This transformation has to do with the fact that we are now surrounded by sensing systems and imaging systems. We have cameras embedded in our cities that photograph and automatically interpret the license plate of every car that drives by; we have facial recognition systems installed at airports and borders; we have commercial imaging systems in shopping malls that follow people around to track the products they're looking at, that try to read the emotions on people's faces. They even try to read people's lips to detect what they're saying. We have this environment of increasingly autonomous photography systems that are also interpreting images at the same time. And this extends to environments that might seem less obvious. For example, if you put

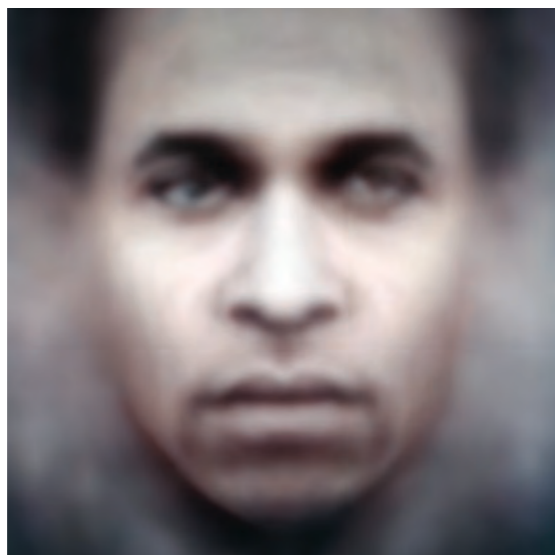
a picture on Facebook, you know some of your friends might like it, but, in the background, that image is being scrutinized by very powerful computer vision and AI systems that are trying to learn as much about you as possible from the pictures that you put online. And I would go so far as to say that at this moment in history probably most of the images made in the world are made by machines for other machines, and humans are rarely in these loops.



Trevor Paglen, Lenna: Empress of Invisible Images, Queen of the Internet, 2017

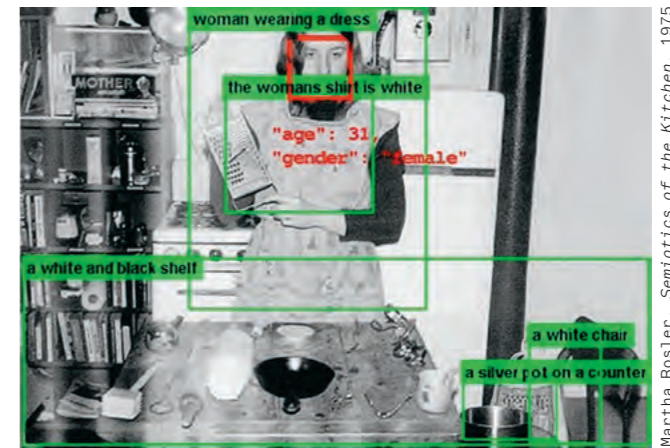
And I call this “the advent of the invisible image.” These are dramatic developments, not only in the history of visual culture, but in the history of history itself. In the past, images have in a way required a human viewer in order to exist, and this has changed. The making of images and the interpretation of images is increasingly happening autonomously without human eyes. The question that I want to broadly propose is, how do machines see?

We’ve been developing some tools in the studio that allow us to see images through the eyes of things like self-driving cars.



Trevor Paglen, “Fanon” (Even the Dead Are Not Safe), Eigenface, 2017

This is a portrait of Frantz Fanon as seen through facial recognition software. At the more advanced level, we are training machines how to interpret images in a more final sense.

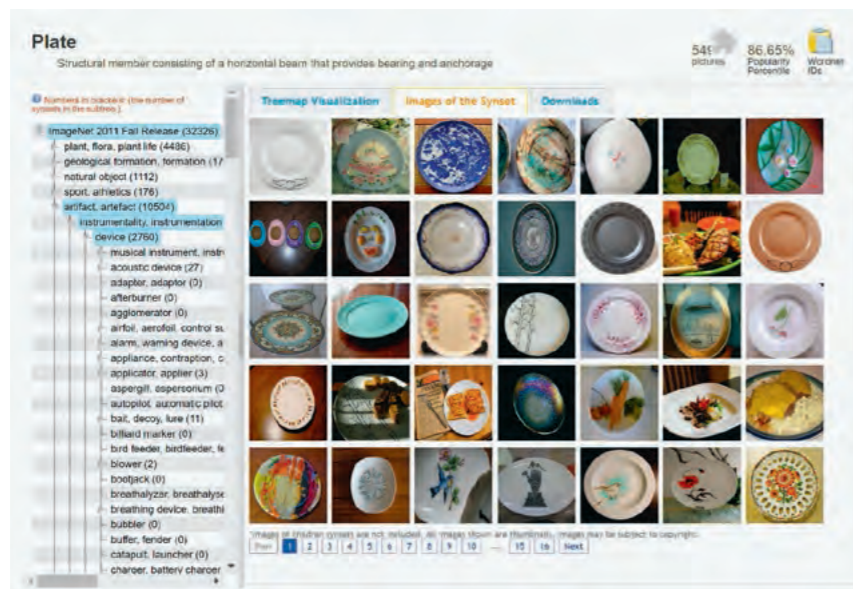


Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975

This is a still from Martha Rosler’s famous *Semiotics of the Kitchen* as seen through an artificial intelligence algorithm that is trying to figure out what it is seeing: “a black-and-white shelf,” “a woman wearing a dress,” etc., etc. How is this done? Well, honestly, this is done using statistics. Whenever you’re building an artificial intelligence system, the first thing that you have to do is create a taxonomy of all the things that you want to be able to recognize. For example, if we want to build a neural network to recognize all of the things in Martha’s kitchen, we have to first create a taxonomy of all the things in the kitchen. We might say: a spoon, a fork, a plate, a banana, an orange, etc.

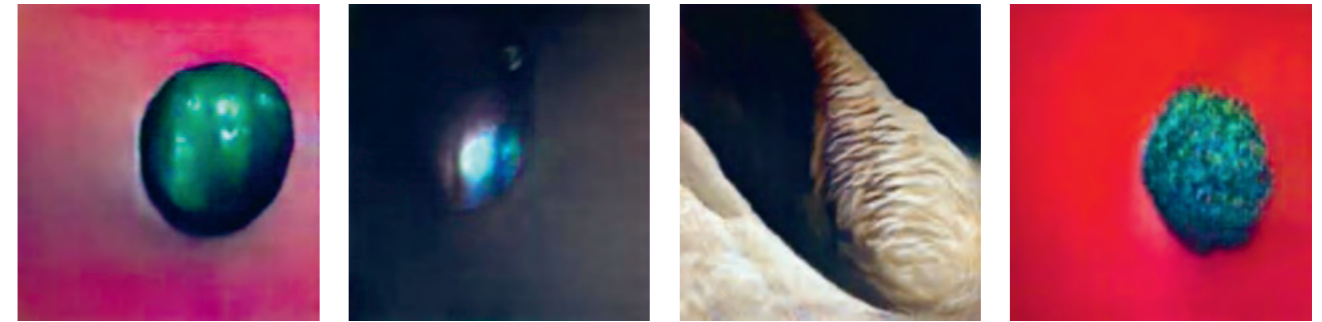


And then what we have to do is build a training library. We have to collect thousands of images that are examples of each of the objects that we want to be able to recognize.

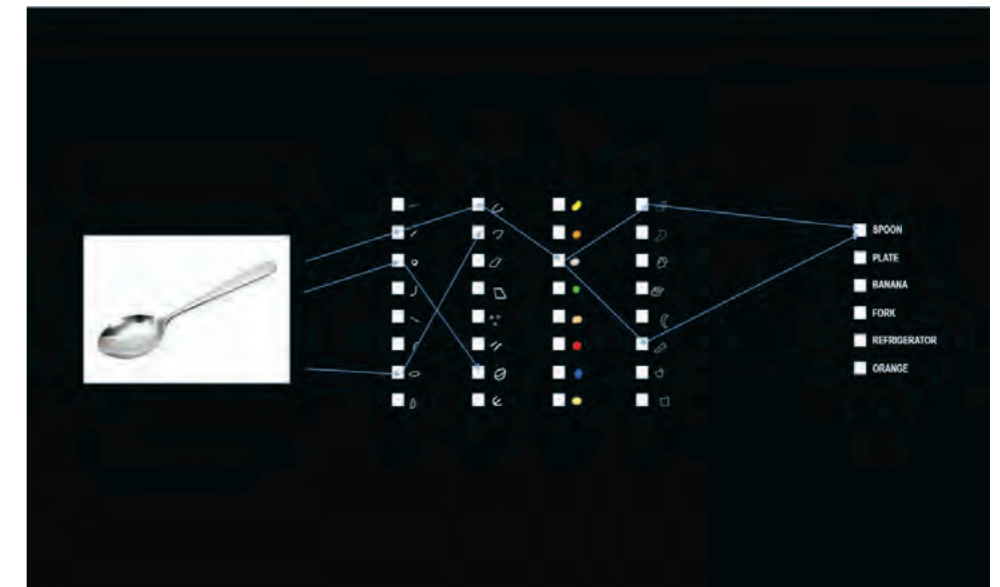


We have to give the neural network thousands of pictures of oranges, thousands of pictures of spoons, thousands of pictures of plates, and so on and so forth. The neural network ingests all of those images, and it starts to build what I think of as formal primitives or primitive shapes that make up more complex images. If you think

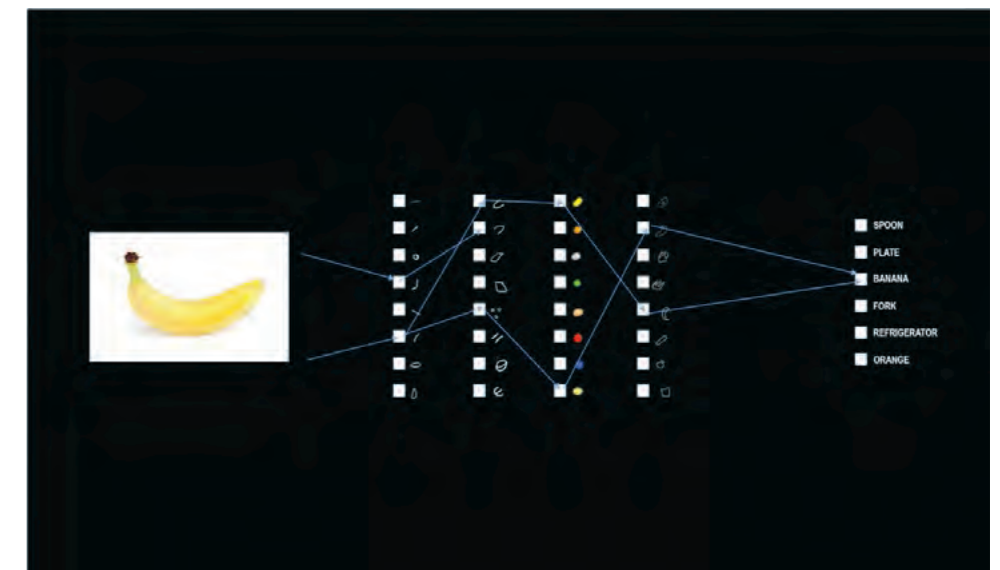
about when you're learning how to draw, you learn how to draw lines and circles and ellipses, and these are the basic shapes that are the building blocks of all images. The neural network does something similar: it analyzes all the images and breaks them down into their component parts. And they're more complex than simple horizontal lines.



This is a visualization of what some of these "neurons" look like, or these primitive shapes. Once you've done that, you can feed the neural network an image that it's never seen before. For example, a spoon.



It will analyze those images and look at all the primitive shapes that make up that image. And based on the collection of those primitive shapes, it will determine whether it is a spoon or a banana or what have you.





For example, something like a fork is going to have very similar primitive shapes to a spoon. It might have some parallel-ish kinds of lines, it might have some kind of metallic color. In most instances, it will differ from a spoon in the sense that a spoon will have an ellipse at the end, where this will have a kind of spiky thing, and a banana is going to have entirely different kinds of underlying primitive shapes. And that is how you arrive at a machine that is able to say something like “a silver pot on a counter” or “a white chair.”



Trevor Paglen, *Machine Readable Hito*, 2017

This is a fun piece called *Machine Readable Hito*, where we took hundreds of portraits of you and had them analyzed by a piece of facial analysis software. What you see here is that the creation of these taxonomies starts to get very political, very quickly. On the left, we have an image of Hito where it says that you are 57 percent female and 42

percent male. On the right, it says you are 73 percent sad, 17 percent disgusted, 3 percent angry, and 2 percent neutral. So what you start to see here is a kind of ideology built into the network. First of all, if you are 57 percent female in this image, who is 100 percent female? Is Barbie 100 percent female? Is Grace Jones 100 percent female. Is Angela Merkel 100 percent female? Who is 100 percent female? And, what’s more, why is gender binary in a system like this? Why is it either male or female? There’s a certain kind of politics involved here, especially at a moment in time when—at least in the country I’m from, the United States—the Trump administration is literally trying to erase the existence of non-binary gendered people.

That brings us to this topic of Artificial Stupidity.

**ARTIFICIAL STUPIDITY**

Hito: Thanks a lot, Trevor. My idea, of course, was that artificial intelligence is a misnomer. Frankly, we should be talking more about artificial stupidity than artificial intelligence and I think the relation is very simple to describe. Artificial stupidity is to artificial intelligence what real existing socialism was to communism. It’s like the kind of shabby little brother who doesn’t have a lot of imagination, and it also works with a lot of bureaucracy and statistics. I think an application like the one you showed, this basic facial recognition algorithm or whatever it is, is something pretty basic. It’s pretty simple, and things like that are everywhere. Instead of always waiting for the advent of the one singular, super intelligent, and very scary singularity that looks exactly like Elon Musk, I think we should really start worrying about all these little artificial stupidities that are basically hardwired into all our appliances everywhere. Just one example: Any kind of smartphone has at least 100 artificial stupidities built into it. There is this story in the Jewish Kabbalah tradition where little demons are supposed to inhabit every breadcrumb in the world. Right? I think they all live in a smartphone now. They can get activated once you start taking photographs. As you can see, these lenses are really small and they are also made of plastic, which means that actually they don’t see at all. A lot of the information that’s being captured by this kind of crap lens is actually noise. What happens is that the phone starts guessing as to where the noise starts in the data it has captured and where the image begins. And to do that, of course, it deploys a lot of assumptions. I will give you one example, which is very common. Last week, my daughter came running to me and she was in shock. She said, “Mom, you gave me a racist camera for Christmas,” and it’s true. She said, “I tried to take a picture of my friend and she turned out completely orange.” And unfortunately, this is the case with a lot of the cameras manufactured in East Asia, especially Sony. I think Sony should be sponsored by the Ku Klux Klan frankly, because anytime you take a photo with a Sony smartphone, it will bleach your skin. It will sort of ... What do you call it? Sand it? Basically, the phone is sanitizing your appearance. And it’s sanitizing it not at random but according to the racist beauty standards that have been programmed into it. Of course, this is absolutely not the only example of this kind of thing. One other thing is the “smile shutter.” I’m really just waiting for the moment when the phone will shoot you when it sees you smiling. I mean, shoot you literally with a bullet instead of taking a photograph. I don’t think we should actually mention that this will happen, but I’m going to mention it. Artificial stupidity is, of course, not only embedded in smartphones, it’s everywhere. It’s in vending machines. It’s causing a lot of unemployment, in the form of chatbots, for example, which are taking over more and more counseling work, legal work, clerical work, all of that. In that sense, artificial stupidity is already transforming the world big time and not in a nice way mostly. Let me show you just one clip.



BBC News at Ten, June 20, 2017

It has very little sound, so I will just talk over it to give you one example of what happens when representation becomes automated—because I think a lot of it is about automation. This is the opener of the BBC on June 20, 2017. This opener is run automatically, from a server somewhere in the suburbs of London. The server overheated and this is what happened during the *BBC News at Ten*. It started doing this. [people laughing] Yep. This clip goes on for four minutes. It's incredible. And the guy just remained stoical. He's sitting at his desk, not moving, not flinching, not budging. And at the end of it, he says something like "And now to Brexit." For me, it's the most mesmerizing piece of video art made in the last years. Every time I see it, I can't take my eyes off it. I'm completely hypnotized. What is happening in this clip is something really interesting. It shows that when you automate something, a machine that has pumped out breaking news for the past two decades—"Breaking News," "More Breaking News," it's "Breaking!" "Breaking!" "Breaking!" And now, we are going to automate this. What happens is that the news is broken at the end of the day. Breaking news turned into broken news. And I think Broken News is a consequence of the automation of representation which is also represented by all these artificial stupidities that are basically wrecking all possible functions everywhere. And of course, this kind of disruption is being talked about in technology as something creative, which interrupts existing processes in order to introduce rapid transformation, but disruption is something which is also intrinsically destructive. And it links very well to the term "creative destruction," which was once described before World War I by Joseph Schumpeter as one of the core principles of capitalism. I was wondering how these terms link nowadays in the age of artificial stupidity, or maybe artificial intelligence. How does this link back to what Trevor described? The huge efforts to teach machines to distinguish all sorts of different categories from one another. I'm going to show you a short video which shows a training process. It's a documentary video and it shows a bunch of very enthusiastic AI engineers who are training an artificial intelligence to recognize the sound of breaking windows. And they are breaking lots of windows while doing it! Of course, they are training it for a security appliance to be able to recognize this sound and to call the police. Let's show some minutes of the second video.

Still from *The City of Broken Windows*, 2018

Hito: I think you get the idea. These sounds for me represent the symphony of disruption. This is only a part of an installation I did, which is called *City of Broken Windows*, in which I imagine what happens if it's not only one artificial intelligence that's being trained but all of them get trained by window breaking. Are there any windows left in this city? What will this city look like? Of course, this city has no window left intact, but it's totally safe there. It's a state of perfect security. There will be riot police on horses available instantly if anything like the sound of breaking windows is detected. My point is that all these artificial stupidities and all these little appliances are not restricted to the smartphones. They are not only restricted to the world of images but are also able to redesign and recreate the urban environment and our material surroundings. Now I think Trevor will say more about the infrastructure and the material conditions necessary for this kind of enterprise.

Trevor: What you are talking about is that aspect of artificial stupidity being related to capitalism as this creative destruction. And capitalism is also about extracting value from these things. We can laugh at AI and say, this is silly, it's stupid, it's not nuanced and we can critique it on that level. But in some ways, it doesn't matter because the point of AI is not to figure out whether you like Crocs or drinking Coke or whatever. The point of AI is...

Hito: To make you like Coke.

Trevor: To make you like Coke, exactly. It is to extract value. And how do you extract value? The point is to find a weakness in you and capitalize on that weakness in order to extract something from you. Whether it be my knowing that you have a weakness for Coke, in which case I'm going to try to sell you Coke. Or knowing that I have pictures of you drinking beer, which is correlated with drunk driving, in which case I'm going to raise your auto insurance. Earlier, I asked the question "How do computers see?" or "How do machines see?" or "How do they perceive?" and we might be tempted to provide a technical answer to that. But the better answer is that they see through the forms of power that they are designed to enhance and to reproduce.





Police officer wearing a pair of smartglasses with a facial recognition system at Zhengzhou East Railway Station in Zhengzhou, China, 2018

People here have probably heard of the Chinese Social Credit System. This is a system that is kind of a beta test right now, but it will be widely implemented in 2020. It is based on information from your social media and from your smart devices about your locations, your online activities, your friends' online activities, your private messages, your spending habits, your video-game-playing statistics from your smart home, the newspapers you read, your shopping history, your dating behavior. And when all of those factors are things that the government likes, your credit score goes up. If you say nice things about the government online, your credit score goes up. And if it correlates with things that the government doesn't like, your score goes down. When you have a higher score, you get things like discounted movie tickets, you get easier access to visas for foreign travel, you get access to better schools, better jobs, you get priority with using government services. And if you have a bad score, you can be banned from air travel, you can be banned from getting on trains, your children can be denied access to good schools, you can have your credit card shut off, you can have your Internet speeds slowed down, and you can be blacklisted from employment. And this is an example that people in the West often bring up and say, "Oh, that's China," "China's creating this dystopian AI society." But these dynamics are also very much in play in the European Union, the US, and the Western world. It just happens differently.



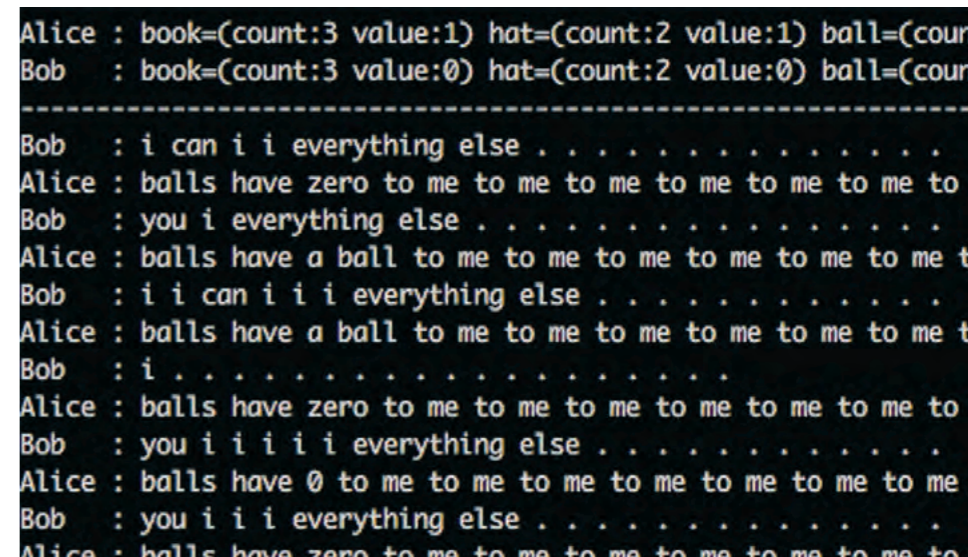
That doesn't happen so much through centralized state mechanisms, but those very same dynamics are at play in Facebook or Google or through law enforcement or what have you. The question we then need to ask (and we'll come to this later) is if this is the intrinsic logic behind artificial intelligence in general, if it is an inevitable result of building these kinds of systems.



If we're talking about capitalism and value extraction, predation, disruption... there is something underlying all of that, something you've been calling the "Universal Language of AI."

**UNIVERSAL LANGUAGE: IS WINTER COMING?**

Hito: There is no universal language of AI as yet. But there are multiple efforts to create one or to create a monopoly language of machine learning. And this is, of course, a question of property. And it harks back to the question of image making and what you called the question of invisible images. Digital images, just like any kind of information, are not accessible to the human senses. We cannot see them, we cannot smell them, we cannot hear them, unless they are being translated by some kind of device—it could be a screen, could be anything—and made visible or intelligible in the first place. So, whoever owns the translation or the capability of translation owns more or less information, and that relates back to the question of language.



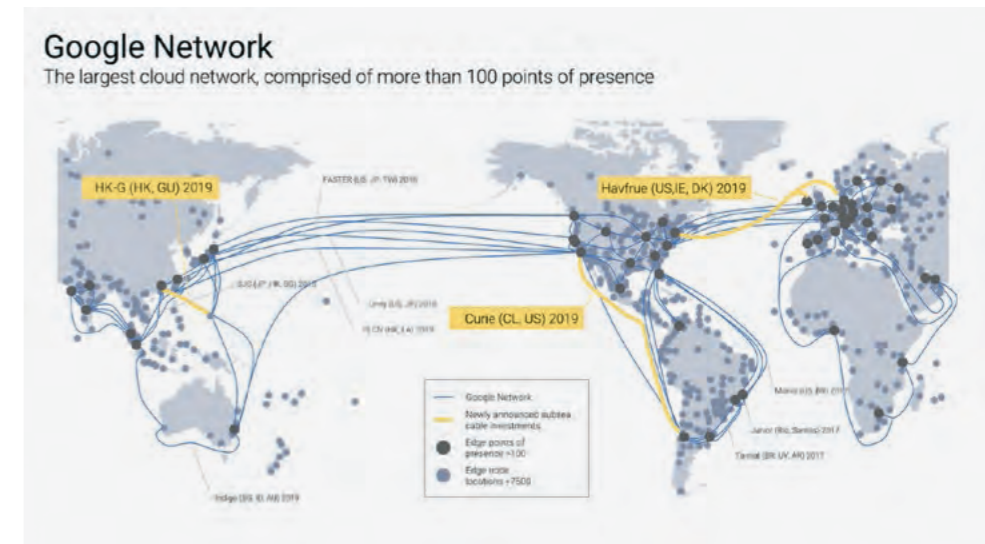
What kind of poem is this? This is a fascinating poem that was apparently developed by two Facebook chatbots who were taught to start negotiating with one another and barter for certain objects. They were doing more or less a commercial negotiation and, in the process, they came up with their own language. Or maybe rather with their own way to arrange words. And the researchers were kind of puzzled because the bots were not taught to create their own arrangements of words. Nor did they really understand what they were saying anymore. They were surprised—they didn't really think they were starting to create their own secret language and plotting the robot takeover of mankind. That did not happen. But it was kind of unexpected for them that the chatbots would start to come up with this kind of language.

And as in all neural networks, people don't really know, of course, exactly how these things work. In that sense, these devices are black boxes or opaque containers to some extent. There is an input which is known, and whatever happens in between can be sort of guessed. But we don't really know how it works. That also applies to the creation of this new language. People don't really know exactly how it works.

There was another example that happened within Google Translate recently which I found really fascinating. They also started deploying neural networks, and the translation did indeed improve a lot, but something similar happened that was quite unexpected. The network was told to translate from Korean into English, and the other way around. In parallel, it was also taught to do the same for Japanese and English. And it turned out that the network was able to translate from Japanese to Korean, and vice versa, without being taught this kind of pairing. And researchers started to assume that it had developed what they called a sort of "interlingua": an abstract language, only known to the network itself, as a sort of symbolic representation of what the network means, which serves as some kind of universal language for it. And now this is all being debated. Many researchers do not think that this is a real interlingua and so on and so on. But the point is, whatever it is, it is owned by Google and no one else understands it. And even Google probably doesn't understand all of it because it doesn't really know quite how it works. This is a very interesting point because it means that the ability to translate is being privatized or appropriated or monopolized. That's an interesting development. Not because it's the first time—the appropriation or colonization of language has always happened. But because, usually, the entities that appropriated language and controlled it were states or realms. And that happened very early on, even during the Persian Empire. The language was standardized, controlled. The same thing happened in the early Chinese empires when they started standardizing their script. Of course, these are all attempts to centralize power, taking the facility of communication literally from people's mouths and redeploying it as something which is controlled and certified by a state. There is this interesting guy called Ivan Illich: he was a liberation theologian and quipped that the idea of a mother tongue was complete nonsense because it was not the mother but the state that had taken control over language's grammar and spelling. In that sense, language can be controlled by states and can be used to exercise power. Given all this history, given all these recent developments, my question is, what kind of states or post-states or commercial empires or mercenary states or failed states or warlord oligarchies or ...? What kind of political system goes hand in hand with this new appropriation and formatting of language, with the monopoly on certain abilities to translate? For me, that's one of the most interesting questions. But what kind of regime, or let's say political power, will be enabled by it? If you do some very basic Freudian analysis of machine-learning language, then you will see that all the things it invents are sort of prefixed by the word deep: "deep mind," "deep vision," and so on. Everything is deep, so you start guessing that it might be a deep state that's being enabled, but this is a bit too premature, I guess. *Another guess is that it will be an authoritarian formation that uses AI and COVID QRs to consolidate power. Or, in the West, a more traditionally fascist one.\** And now I think we go to infrastructure.

### PLANETARY INFRASTRUCTURE

Trevor: If you want to create universal translators at the scale that you need to be able to do that kind of thing, you really do require an infrastructure that is at the scale of the planet.



Artificial intelligence, as we know it now, really only started around 2012. And the reason for that was that 2012 marks the kind of moment where you really did have infrastructures that spanned the whole globe and could collect information from the entire planet and store it. By then, processors had gotten fast enough that you could look for patterns through that. But when we're talking about artificial intelligence in real life, we're not talking about me and Hito messing around in our studios. We're talking about seven companies in the world that are able to have infrastructures on the scale of a Google or an Amazon or a Facebook.



NSA-Tapped Undersea Cables, North Pacific Ocean, 2016

And there's a kind of materiality to it and that materiality, the ability to control it and have a centralized command over its infrastructure on a planetary scale in private hands is very much political just as much as it is material.

### FROM POOR IMAGES TO POWER IMAGES

Hito: Which brings me back to the question of power. In the previous talk ["Image Capital" by Estelle Blaschke and Armin Linke], there was this very interesting section called "The image as currency." I think one of the conclusions of the talk was more or less that images have become some kind of currency that's circulating. But I want to add to this, because I think now is a very interesting moment in time when the relationship between image and power has become even more direct. It's not even mediated by money, but images are, quite literally, power. Now, what do I mean by that? Traditionally, one used to think

about the relationship between images and power by means of representation. In other words, images showed ABC and therefore meant CDE. And this was seen as a sort of exercise of power. And it certainly was. But I think at this point the relationship is really very direct because images are literally electricity too and, as such, they are causing more and more real-life effects as well. This is something that still sounds pretty far-fetched, but image consumption, which relies on the consumption of energy to circulate them, is growing at an astonishing rate. I think that in about three years the energy consumption through all communications will be only 3.5 percent of total energy consumption in the world, but, twenty years on, projections show that it will have grown to 20 percent. And of this 20 percent, a lot of energy is going to be consumed by video surveillance and traffic, for example.

Another huge factor is gaming, of course. You could have guessed, but Netflix nowadays accounts for around, I don't know ... almost 1 percent of global power consumption, which I find completely astonishing. Then, of course, there is artificial intelligence. There is this huge amount of power being expended training neural networks as well as in CGI [Computer-Generated Imagery] rendering, and all of that. So, image production will also account for a great deal of global power consumption. The reason I started thinking about this was actually currency: namely, Bitcoin. It is well known that mining Bitcoin is a very energy-intensive process—lots of mining operations have moved next to hydroelectric dams to get access to cheap energy. And this energy is literally wasted because it's just used to solve mathematical riddles to validate transactions. There is basically no practical use for this kind of energy. Someone—I think it was even in *Forbes* magazine—wrote a very interesting sentence that this is the first time electricity has been converted into money. Money equals electricity. And I think you know there is another part of the equation forming now, which is electricity is money is image. What was the old slogan? Communism is electrification ... plus what?

Trevor: Soviet Power.

Hito: Oh yes, exactly. So now you have a similar equation for Bitcoin and images, which is a bit frustrating I have to say. But it's interesting because the image and power equation is now more expressed in the quantity of cat videos being circulated, which are now, basically, literally heating up the planet. I think that's a new aspect of the relationship between images and power that will become more and more important and be sort of enmeshed or entangled with the infrastructures of Big Data, which are extremely energy intensive.

Trevor: I think what we've been slowly circling around is this question about what kind of politics are inherent in these structures from top to bottom. Our mutual friend Kate Crawford wrote a really beautiful article called "The Anatomy of AI." She talks about AI functioning at a kind of infrastructural and material level, from the cables on the floors of the ocean to cables at data centers and power dams. An infrastructure that is global yet centrally organized, privately held. An infrastructure that has an ecological footprint and literally has consequences for the temperature of the planet. All the way up to looking at things like "Who owns the information in there?" and "What are the politics of global surveillance?" This is necessarily part of how the infrastructure functions. Going further, we need to ask who gets to decide the meanings of the images or the other forms of data that are autonomously read out of these data systems. I think the question that we have come up with is what computer vision or artificial intelligence or planetary communication ... whatever you want to call it ... What kind of politics do we find in these layers? And I think we have kicked around the idea a lot about whether these have a kind of fascist politics inherent in them.

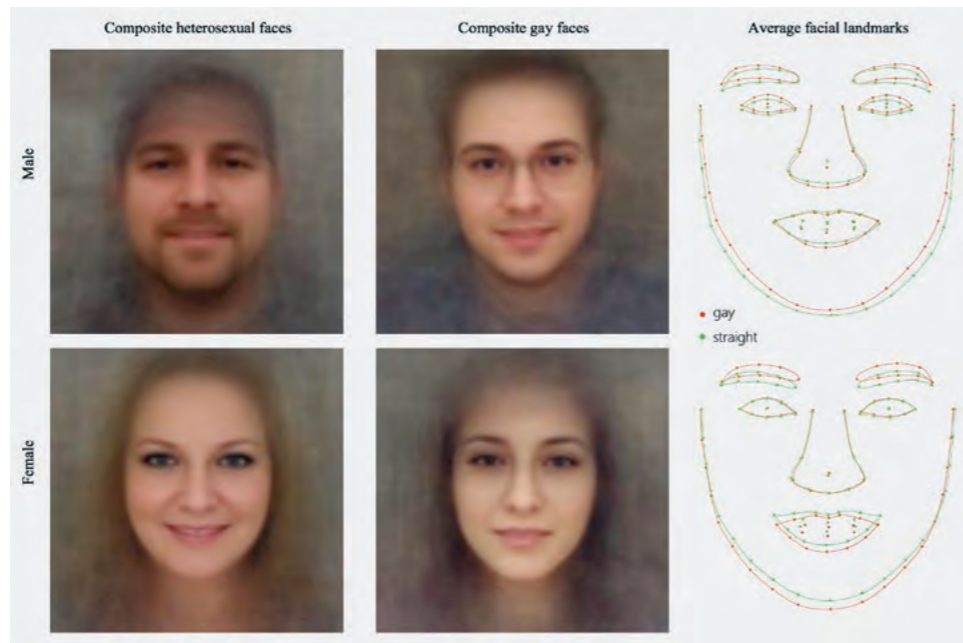
### FASCIST NETWORKS?

Hito: I don't know. I mean, this is something we have been discussing. We have no conclusion. But I think that at this point in time, in history, it's definitely a very worrying possibility that at the moment where these technologies are really maturing slowly and having these real-life effects that we are witnessing at this very moment in time, there is a very pronounced trend, not least in the Western world, for authoritarian and very right-wing regimes to be in power. I was reminded of something I read by a Hungarian intellectual close to Viktor Orbán who is actually a museum director in the so-called House of Terror in Budapest. And she said something like, "Artificial intelligence and automation are great because we won't need any migrant workers anymore." And you could, of course, add that you don't need any workers at all. So, it's basically already two flies swatted with the same device: the first impact is on immigration, but it then strikes a blow at any kind of labor, organized or not. And it is a definite possibility. It's not even a possibility. There's already a trend—and it will start getting stronger and stronger—for these technologies to be used for this. *We are not even talking about how the use of such technologies will be justified by the pandemic and its social consequences. For digital technology as a whole, it will be a boon, especially for surveillance. Most people will understandably prefer to be surveilled than isolated or, worse, exposed. Tracking social behavior now has a whole new justification: social health, individual health. The pandemic is reinforcing all the trends we have seen over the past four years—isolationism, authoritarianism, deglobalization, anti-immigration, fragmentation, the exploitation of fear, and data grabbing. This is not to say that machine learning in this situation couldn't be very useful—for example, in medical research. And overall, the new viral vernacular could theoretically also have some upsides eventually, like the creation of stronger local networks. But, people like me used to say that about the Internet too. It didn't really work out.\**

Trevor: To a certain extent we're in the Paris Photo context here, and I think we can see a kind of much stronger recapitulation of things that we've seen before. For example, with the advent of photography there was a kind of ideology of objectivity around it that in a way was a precursor to the idea of an unbiased algorithm that could be fair and neutral in these kinds of things.



And of course, what did people start doing with it? You have figures like [Francis] Galton, who started inventing things like mug shots and promoting the idea of the criminal face and criminal physiognomy—things that were eventually exposed as a kind of fascist ideology of science. And we're very much seeing a recapitulation of this epistemic approach. You can't separate the epistemological assumptions from the political ones.



You can think about the epistemology of AI as physiognomic in the sense that it can only see things that are visible in a certain way. You can see pixels and try to understand patterns from that. So, you have a real recurrence of things. There is an infamous paper by Wang and Kosinski from Stanford, who tried to build neural networks that could tell who was gay and who was not. We've seen similar examples from Wu and Jiang in China with neural networks that try to tell who's a criminal and who isn't.



Security officer watching cloud blocks forming face in sky

And I guess that's where we wanted to leave the discussion, as a kind of open question about the extent to which certain political structures are inherent in these kinds of infrastructure, almost in the software architecture itself. And, what's more, in the kinds of ideologies that they encourage and indeed imply, it would seem.

\* Revised and supplemented by Hito Steyerl, March 2020

# DIE AUTONOMIE DER BILDER ODER DASS BILDER TÖTEN KÖNNEN, WUSSTEN WIR SCHON IMMER, ABER JETZT SIND SIE SELBST AM ABZUG

HITO STEYERL UND TREVOR PAGLEN  
CENTRE POMPIDOU, 10. NOVEMBER 2018

Hito: Bevor wir anfangen, möchte ich ein paar Worte zum Rahmen dieses Gesprächs sagen. Trevor und ich unterhalten uns schon seit Langem über Bilder und über das, was davon noch übrig ist. Ich denke, wir werden heute einige unserer Anliegen und Themen locker verflechten und dabei eine Reihe Bilder zeigen. Im Wesentlichen werden wir aber die Diskussion fortsetzen, die wir ohnehin die ganze Zeit führen. Trevor fängt an, er wird eine Einführung geben und ein paar Grundlagen dessen skizzieren, worüber wir heute sprechen wollen. Ich denke, wir reden zunächst über Maschinelles Sehen und darüber, was das genau ist. Vielen Dank.

Trevor: Hallo allerseits. Ganz herzlichen Dank für die Einladung. Vielen Dank auch dir, Hito, dass du heute dabei bist. Wir werden zunächst über einige jüngere Entwicklungen in der Fotografie und ganz allgemein in der visuellen Kultur sprechen. Über einen Wandel, der sich in der Welt der Bilder vollzogen hat, einen gewaltigen Wandel, der mir tatsächlich bedeutender scheint als die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert, vielleicht sogar bedeutender als die Erfindung der Perspektive.



Trevor Paglen, Image Operations, Op. 10, 2018

## MASCHINENREALISMUS

Dieser Wandel hat etwas mit der Tatsache zu tun, dass wir heute umgeben sind von Sensoren und Bildapparaturen. In unseren Städten sind Kameras installiert, die bei jedem vorbeifahrenden Auto das Nummernschild fotografieren und auslesen; in Flughäfen und an den Grenzen gibt es Systeme zur Gesichtserkennung; in Einkaufszentren gibt es kommerzielle Bildapparaturen, die die Leute verfolgen, um zu erkennen, welche Produkte sie sich ansehen, die in den Gesichtern der Leute deren Gefühle zu lesen versuchen. Sie versuchen sogar, Lippen zu lesen, um zu erfahren, was die Leute sagen. Wir bewegen uns in dieser Umgebung zunehmend autonomer fotografischer Systeme, die zugleich versuchen, die Bilder zu deuten. Das reicht bis hinein in Bereiche, die weniger naheliegend scheinen mögen. Zum Beispiel: Du postest bei Facebook ein Bild, weil du weißt, dass es einigen von deinen Freunden gefallen könnte. Aber im Hintergrund wird dieses Bild von sehr leistungsstarken Computer-Vision- und KI-Systemen gescannt, die versuchen, den Bildern, die du online stellst, so viel wie möglich über dich zu entnehmen. Ich denke, man kann sagen, dass in diesem historischen Augenblick die meisten Bilder, die auf der Welt gemacht

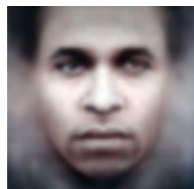
werden, vermutlich von Maschinen für andere Maschinen gemacht werden, und dass Menschen in diesen Schleifen nur selten auftauchen.



Trevor Paglen, Lenna: Empress of Invisible Images, Queen of the Internet, 2017

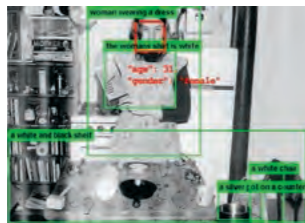
Ich nenne es „das Erscheinen des unsichtbaren Bildes“. Diese Entwicklungen sind dramatisch, nicht nur mit Blick auf die Geschichte der visuellen Kultur, sondern auf die Geschichte der Menschheit selbst. In der Vergangenheit brauchte es stets einen menschlichen Betrachter, damit Bilder existieren konnten, doch das hat sich geändert. Die Entstehung und Interpretation von Bildern laufen zunehmend autonom ab, ohne menschliche Augen. Die Frage, die ich damit aufwerfen möchte, lautet in etwa: Wie sehen Maschinen?

Wir haben in unserem Studio einige Tools entwickelt, die es uns ermöglichen, mit den Augen von Dingen wie selbstfahrenden Autos zu sehen.



Trevor Paglen, „Fanon“ (Even the Dead Are Not Safe), Eigenface, 2017

Das hier ist ein Porträt von Frantz Fanon, wie ihn eine Software zur Gesichtserkennung sieht. In einem nächsten Schritt bringen wir Maschinen bei, Bilder in einem weitergehenden Sinne zu interpretieren.



Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975

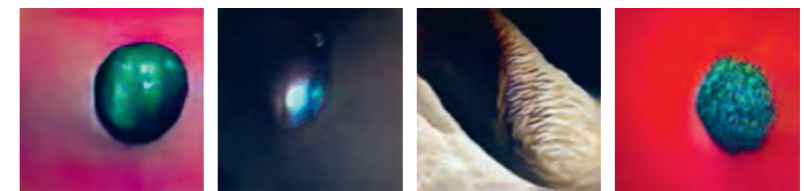
Das ist ein Standbild aus Martha Roslers berühmter Video-performance *Semiotics of the Kitchen*, gesehen von einem Künstliche-Intelligenz-Algorithmus, der versucht zu begreifen, was er da sieht: „ein schwarz-weißes Regal“, „eine Frau im Kleid“ und so weiter. Wie funktioniert das? Nun, um ehrlich zu sein, es funktioniert mithilfe von Statistik. Wenn man ein KI-System aufbaut, ist das Erste, was man braucht, eine Taxonomie all der Dinge, die man identifizieren will. Wenn wir zum Beispiel ein neuronales Netzwerk konstruieren wollen, das all die Dinge in Marthas Küche erkennt, müssen wir zunächst eine Taxonomie von Küchengegenständen anlegen. Sagen wir: einen Löffel, eine Gabel, einen Teller, eine Banane, eine Orange und so weiter.



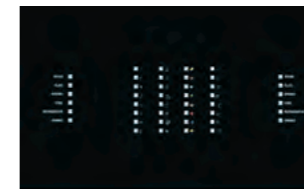
Als Nächstes müssen wir dann eine Trainings-Bibliothek anlegen. Dazu müssen wir Tausende Beispielbilder sammeln, die die Gegenstände zeigen, die wir erkennen wollen.



Wir müssen dem neuronalen Netzwerk Tausende Bilder von Orangen zeigen, Tausende Bilder von Löffeln, Tausende Bilder von Tellern und so weiter und so fort. Das neuronale Netzwerk schluckt all diese Bilder und fängt an, das zu konstruieren, was ich als Grundformen verstehe, aus denen komplexere Bilder zusammengesetzt werden. Wenn man sich überlegt, wie man Zeichnen lernt, dann lernt man zunächst, Linien und Kreise und Ellipsen zu zeichnen, und diese einfachen Formen sind die Bausteine jedes Bilds. Das neuronale Netzwerk macht etwas ganz Ähnliches: Es analysiert alle Bilder und zerlegt sie in ihre Komponenten. Und die sind komplexer als einfach horizontale Linien.



Diese Visualisierung zeigt, wie solche „Neuronen“ oder Grundformen aussehen. Wenn das abgeschlossen ist, kann man das neuronale Netzwerk mit einem Bild füttern, das es noch nicht kennt.



Zum Beispiel von einem Löffel.



Es wird dann dieses Bild analysieren und alle Grundformen ansehen, aus denen es zusammengesetzt ist. Und auf Grundlage dieser Zusammenstellung von Grundformen bestimmt es dann, ob es ein Löffel ist oder eine Banane oder was auch immer.



Eine Gabel zum Beispiel wird ganz ähnliche Grundformen enthalten wie ein Löffel. Sie hat vielleicht einige weitgehend parallele Linien und vielleicht eine metallische Färbung. Üblicherweise wird sie sich von einem Löffel insofern unterscheiden, als der Löffel am oberen Ende eine Ellipse hat, die Gabel aber diese spitzen Dinger, und eine Banane wiederum besteht aus völlig anderen Grundformen. Und so bringt man eine Maschine so weit, dass sie sagen kann, etwas ist „ein silberner Topf auf einer Arbeitsplatte“ oder „ein weißer Stuhl“.



Trevor Paglen, Machine Readable Hito, 2017

Das ist eine lustige Arbeit, sie heißt *Machine Readable Hito*, wir haben dafür Hunderte Porträtaufnahmen von dir gemacht und sie von einer Gesichtserkennungssoftware analysieren lassen. Hier sieht man, dass es sehr schnell sehr politisch wird, wenn man solche Taxonomien anlegt. Links sehen wir ein Bild, bei dem es heißt, du seist zu 57 Prozent weiblich, zu 42 Prozent männlich. Beim rechten bist du zu 73 Prozent traurig, zu 17 Prozent angeekelt, zu drei Prozent wütend und zu zwei Prozent neutral. Hier erkennt man also schon, dass eine bestimmte Ideologie in das Netzwerk eingebaut ist. Erster Punkt: Wenn du auf diesem Bild zu 57 Prozent weiblich bist, wer ist dann zu 100 Prozent weiblich? Ist Barbie zu 100 Prozent weiblich? Ist Grace Jones zu 100 Prozent weiblich? Ist Angela Merkel zu 100 Prozent weiblich? Wer ist zu 100 Prozent weiblich? Und überhaupt, wieso ist Geschlecht in einem solchen System etwas Binäres? Warum ist etwas entweder männlich oder weiblich? Hier spielt auf jeden Fall eine Form von Politik hinein, ganz besonders in dieser Zeit, in der – zumindest in dem Land, aus dem ich komme: den Vereinigten Staaten – die Trump-Administration tatsächlich versucht, die Existenz von Menschen mit nichtbinärer Geschlechtsidentität auszulöschen.

Das bringt uns zu einem weiteren Punkt, der Künstlichen Dummheit.

### KÜNSTLICHE DUMMHEIT

Hito: Vielen Dank, Trevor. Mein Ausgangspunkt war natürlich, dass Künstliche Intelligenz eine unpassende Bezeichnung ist. Genau genommen sollten wir eher über Künstliche Dummheit als über Künstliche Intelligenz sprechen, und mir scheint, deren Verhältnis lässt sich relativ einfach beschreiben. Künstliche Dummheit verhält sich zu Künstlicher Intelligenz wie der realexistierende Sozialismus zum Kommunismus. Sie ist so was wie der heruntergekommene kleine Bruder, dem es ziemlich an Fantasie mangelt, sie beruht ja auch weitgehend auf Bürokratie und Statistik. Ich finde, eine Anwendung, wie du sie da gezeigt hast, dieser einfache Gesichtserkennungs-Algorithmus oder was es ist, ist eigentlich etwas ganz Simple. Es ist sehr alltäglich, solche Dinger gibt es überall. Statt also auf die Ankunft dieser einen einzigartigen, hochintelligenten und ziemlich furchteinflößenden Erscheinung zu warten, die genau aussieht wie Elon Musk, sollten wir uns wirklich allmählich Gedanken machen über diese kleinen Künstlichen Dummheiten, die in all unseren Geräten fest installiert sind. Nur ein Beispiel: Jedes beliebige Smartphone hat mindestens 100 Künstliche Dummheiten eingebaut. Es gibt in der jüdischen Kabbala-Tradition die Vorstellung, dass in jedem Brotkrumen ein kleiner Dämon haust. Schön. Ich glaube, inzwischen leben sie alle in Smartphones. Sie werden

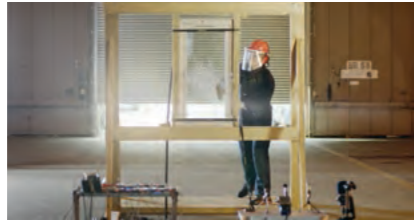
aktiviert, wenn du ein Foto machst. Es ist leicht zu erkennen, dass deren Objektive ausgesprochen klein sind und aus Plastik bestehen, was heißt, dass sie eigentlich gar nichts sehen. Eine große Menge der Daten, die solche Schrottojektive erfassen, ist einfach nur Rauschen. Dann fängt das Telefon an zu rätseln, wo in den Daten, die es erfasst hat, das Rauschen endet und das Bild anfängt. Und dabei trifft es natürlich eine Menge Annahmen. Ein Beispiel, das ziemlich geläufig ist: Letzte Woche kam meine Tochter angerannt und war völlig aufgelöst. Sie sagte: „Mama, du hast mir zu Weihnachten eine rassistische Kamera geschenkt“, und das stimmt auch. Sie sagte: „Ich habe versucht, meine Freundin zu fotografieren, und sie war komplett orange.“ Leider sieht es bei ganz vielen Kameras so aus, die in Ostasien hergestellt werden, vor allem bei Sony. Ich finde, der Ku-Klux-Klan sollte Sony finanzieren, denn wenn du ein Foto mit einem Sony-Smartphone machst, wird dir die Haut gebleicht. Sie wird ... Wie nennt man das? Abgeschmiregelt? Im Grunde säubert das Telefon dein Aussehen. Und es säubert es nicht auf Geratewohl, sondern getreu den rassistischen Schönheitsidealen, die ihm einprogrammiert wurden. Natürlich ist das bei Weitem nicht das einzige Beispiel, das man anführen könnte. Ein anderes wäre der „Smile Shutter“, diese Bitte-lächeln-Automatik. Ich warte nur auf den Schuss, wenn das Telefon dich beim Lächeln erwischt. Ich meine keinen Schnappschuss, sondern einen wirklichen Schuss mit einer Kugel. Vielleicht sollten wir lieber nicht erwähnen, dass dieser Moment kommen wird, aber ich erwähne es. Natürlich ist Künstliche Dummheit nicht nur in Smartphones zu finden, sie ist überall. Sie steckt in Verkaufsautomaten. Sie ist der Grund für Arbeitslosigkeit, etwa in Form von Chatbots, die zunehmend Beratungstätigkeiten übernehmen, rechtliche Tätigkeiten, kirchliche Tätigkeiten, all so was. In diesem Sinne ist Künstliche Dummheit schon voll dabei, die Welt zu verändern, größtenteils nicht zum Besseren. Ich zeige euch einen Clip.



BBC News at Ten, 20. Juni 2017

Er hat sehr wenig Sound, deshalb rede ich einfach weiter. Das ist ein weiteres Beispiel dafür, was es für Folgen hat, wenn Darstellungen automatisiert werden – ich denke nämlich, es hat sehr viel mit Automatisierung zu tun. Das ist die Anfangssequenz einer BBC-Sendung vom 20. Juni 2017. Die Sequenz wird automatisch gestartet, von einem Server, der irgendwo am Rande Londons steht. Der Server war überhitzt, und so sah es dann in den *BBC News at Ten* aus. Das hat es gemacht. [Gelächter] Ja. Dieser Clip dauert volle vier Minuten. Und der Typ bleibt einfach stoisch. Er sitzt an seinem Tisch, rührt sich nicht, zuckt nicht, bewegt sich nicht. Am Schluss sagt er dann irgendwas wie „Kommen wir zum Brexit.“ Für mich ist das die faszinierendste Arbeit, die ich in den letzten Jahren im Bereich Videokunst gesehen habe. Ich kann einfach nicht wegsehen, jedes Mal von Neuem. Ich bin wie hypnotisiert. In diesem Clip passiert etwas wirklich Interessantes. Er zeigt, dass man etwas automatisiert, eine Maschine, die zwei Jahrzehnte lang „Breaking News“ ausgespuckt hat – „Breaking News“, „More Breaking News“, immerzu Eilmeldungen: „Breaking!“, „Breaking!“, „Breaking!“ Und jetzt fangen wir an, das zu automatisieren. Und am Ende des Tages sind die News zerbrochen. Broken News statt Breaking News. Und ich glaube, diese Broken News sind eine Folge der Automatisierung von Darstellung, die sich auch in all diesen Künstlichen Dummheiten zeigt, die im Grunde alle möglichen Vorgänge ruinieren. Im technologischen Diskurs wird diese Disruption natürlich als etwas Kreatives begriffen,

da sie vorhandene Prozesse unterbricht, um einen schnelleren Wandel zu ermöglichen, aber Disruption ist ihrem Wesen nach immer auch destruktiv. Das führt direkt zum Begriff der „schöpferischen Zerstörung“, mit dem Joseph Schumpeter vor dem Ersten Weltkrieg eines der Grundprinzipien des Kapitalismus beschrieben hat. Ich frage mich, was wir mit diesen Begriffen heute im Zeitalter Künstlicher Dummheit oder vielleicht auch Künstlicher Intelligenz anfangen. Ich spiele euch jetzt ein kurzes Video vor, das einen Trainingsprozess zeigt. Es ist ein dokumentarisches Video, das einige sehr begeisterte KI-Ingenieure zeigt, die einer Künstlichen Intelligenz beibringen, das Geräusch von zerbrechendem Fensterglas zu erkennen. Und dabei zerbrechen sie eine Menge Glas! Natürlich dient das Training dazu, einer Alarmanlage beizubringen, dieses Geräusch zu erkennen und die Polizei zu rufen. Wir sehen uns einige Minuten aus dem zweiten Video an.



Still aus *The City of Broken Windows*, 2018

Das reicht vielleicht als erster Eindruck. Diese Geräusche stellen für mich die Symphonie der Disruption dar. Das Video ist nur ein Teil einer Installation, die ich gemacht habe und die *City of Broken Windows* heißt. Ich stelle mir darin vor, was eigentlich passieren würde, wenn nicht nur eine spezifische, sondern jede Künstliche Intelligenz durch das Zertrümmern von Fensterglas trainiert würde. Gäbe es in der Stadt überhaupt noch Fenster? Wie sähe die Stadt aus? Natürlich wäre kein Fenster mehr ganz, aber sie wäre absolut sicher. Ein Zustand vollkommener Sicherheit. Es würde berittene Bereitschaftspolizei geben, die parat wäre, sobald etwas entdeckt wird, das annähernd wie zerbrechendes Glas klingt. Worauf ich hinauswill: Diese ganzen Künstlichen Dummheiten, diese ganzen kleinen Anwendungen sind nicht auf Smartphones beschränkt. Sie sind nicht beschränkt auf die Welt der Bilder, sondern können die urbanen Lebenswelten und unsere materielle Umgebung umgestalten und neu schaffen. Ich glaube, Trevor wird jetzt noch etwas über die Infrastruktur und die materiellen Voraussetzungen eines solchen Unterfangens sagen.

Trevor: Du hast davon gesprochen, dass Künstliche Dummheit in gewisser Hinsicht mit dem Kapitalismus als schöpferische Zerstörung verbunden ist. Und dem Kapitalismus geht es auch darum, aus diesen Dingen Werte zu schöpfen. Man kann leicht über KI lachen und sagen, das ist albern, es ist dumm, es ist völlig ungenau. Und auf diesem Niveau kann man sie auch kritisieren. Aber gleichzeitig ist das auch egal, denn die KI ist nicht dazu da, herauszufinden, ob du Crocs magst oder gern Cola trinkst oder so etwas. KI ist dazu da ...

Hito: ... dich dazu zu bringen, dass du Cola magst.

Trevor: Ganz genau, dass du Cola magst. Sie soll Gewinne generieren. Und wie tut man das? Es geht darum, bei dir eine Schwäche zu finden und sich diese Schwäche dann zu Nutzen zu machen, um Gewinn aus dir zu ziehen. Vielleicht weiß ich, dass du eine Schwäche für Cola hast, in dem Falle werde ich versuchen, dir Cola zu verkaufen. Oder ich weiß, dass es Bilder gibt, auf denen du Bier trinkst, und weil es von da nicht weit ist zu Trunkenheit am Steuer, stuft dich bei der Kfz-Versicherung hoch. Ich habe eben gefragt: Wie sehen Computer? Oder: Wie sehen Maschinen? Oder: Wie nehmen sie wahr? Und es wäre verlockend, darauf eine technische Antwort zu geben. Doch die bessere Antwort lautet, sie sehen durch die Formen von Macht, die sie stützen und reproduzieren sollen. Dafür sind sie entworfen.



Ein Polizist am Bahnhof Zhengzhou-Ost in Zhengzhou (China) trägt Smartglasses mit Gesichtserkennungssoftware, 2018

Die meisten haben hier bestimmt schon mal vom chinesischen Sozialkredit-System gehört. Dieses System befindet sich im Moment quasi in der Beta-Phase, aber im Jahr 2020 soll es flächendeckend eingesetzt werden. Es beruht auf Informationen, die aus den sozialen Medien und von den Smart Devices stammen, die man nutzt: Aufenthaltsorte, Online-Aktivitäten, Online-Aktivitäten von Freunden, private Nachrichten, Konsumverhalten, Videospiel-Statistiken aus dem Smart Home, die Zeitungen, die man liest, der Shopping-Verlauf, Dating-Aktivitäten und so weiter. Und wenn diese ganzen Faktoren etwas ergeben, das der Regierung passt, gibt es dafür Punkte. Wenn man etwas Nettes über die Regierung sagt, gibt es dafür Punkte. Und wenn sie etwas ergeben, das der Regierung nicht gefällt, gibt es Punktabzug. Wenn man mehr Punkte hat, kriegt man so was wie vergünstigte Kinokarten, Vereinfachungen beim Zugang zu Ausreise-Visa, Zugang zu besserer Ausbildung, besseren Jobs, Vorzugsbehandlung bei staatlichen Leistungen. Bei einem schlechten Punktestand darf man vielleicht nicht fliegen, nicht Bahn fahren, den Kindern kann der Zugang zu guten Schulen verweigert werden, vielleicht wird auch die Kreditkarte gesperrt, die Internetgeschwindigkeit gesenkt oder man kommt auf eine schwarze Liste für Arbeitgeber. Das ist ein Beispiel, das Leute im Westen gern anführen, um zu sagen: „Oh ja, so geht es in China zu! China schafft eine dystopische KI-Gesellschaft.“ Aber dieselben Dynamiken kann man auch in der Europäischen Union, in den Vereinigten Staaten, in der ganzen westlichen Welt beobachten. Es läuft allerdings anders.



Es läuft weniger über zentralisierte staatliche Mechanismen, aber bei Facebook oder Google, im Gesetzesvollzug, wo auch immer, kann man dieselben Dynamiken beobachten. Und was wir uns fragen sollten (wir kommen darauf noch zurück) ist: Ist diese Logik jeglicher Künstlichen Intelligenz eigen? Ist sie unumgänglich, wenn man solche Systeme konstruiert?



Wenn wir über Kapitalismus reden, über Wertschöpfung, Plünderung, Disruption ... dann gibt es etwas, das all dem zugrunde liegt, etwas, das du die „universelle Sprache der KI“ genannt hast.

#### UNIVERSELLE SPRACHE: KOMMT DER WINTER?

Hito: Bisher gibt es keine universelle Sprache der KI. Aber es gibt viele Bemühungen, eine solche Sprache zu schaffen oder eine Monopolsprache des maschinellen Lernens. Das ist natürlich eine Frage von Eigentum. Wir kommen damit auch zurück auf die Frage des Bilder-machens und der unsichtbaren Bilder, wie du es genannt hast. Digitale

Bilder sind den menschlichen Sinnen genauso wenig zugänglich wie jede andere Art von Information. Wir können sie nicht sehen, wir können sie nicht riechen, wir können sie nicht hören, es sei denn sie werden durch irgendein Gerät übersetzt – durch einen Bildschirm oder was auch immer –, das sie überhaupt sichtbar oder fassbar macht. Wem also die Übersetzung gehört oder die Fähigkeit zu übersetzen, der besitzt in gewissem Grad die Information, und das hat wiederum mit dem Thema Sprache zu tun.

```
Bob : you i everything else . . . . .
Alice : balls have a ball to me to me to me
Bob : i i can i i everything else . . .
Alice : balls have a ball to me to me to me
Bob : i . . . . .
Alice : balls have zero to me to me to me
Bob : you i i i i everything else . . .
Alice : balls have 0 to me to me to me to
Bob : you i i everything else . . .
Alice : balls have zero to me to me to me
```

Was für ein Gedicht ist das? Es ist ein faszinierendes Gedicht, das anscheinend von zwei Facebook-Chatbots entwickelt wurde, denen man beigebracht hat, miteinander zu verhandeln und bestimmte Objekte zu tauschen. Sie haben mehr oder minder geschäftliche Verhandlungen geführt und haben in diesem Zuge eine eigene Sprache entwickelt. Oder vielleicht eher eine eigene Art, Worte anzuordnen. Die Entwickler waren ziemlich überrascht, denn den Bots wurde nicht beigebracht, eine eigene Anordnung von Worten zu entwickeln. Sie verstanden auch nicht mehr recht, was sie redeten. Sie waren überrascht – sie hatten wirklich nicht erwartet, dass sie eine eigene Geheimsprache entwickeln und sich verschwören würden, in einem Komplott der Roboter gegen die Menschen. So ist es auch nicht gekommen. Doch niemand hat damit gerechnet, dass sich die Chatbots eine solche Sprache ausdenken. Wie bei allen neuronalen Netzwerken weiß man nicht so genau, wie es funktioniert. In diesem Sinne sind solche Apparate bis zu einem gewissen Grad Black Boxes, undurchsichtige Behälter. Man weiß, was man eingibt, aber was drinnen passiert, darüber kann man eigentlich nur Vermutungen anstellen. Wir wissen nicht wirklich, wie es funktioniert. Das gilt auch für die Entwicklung dieser neuen Sprache. Man weiß wirklich nicht genau, wie es läuft.

Es gibt ein anderes Beispiel, das sich kürzlich bei Google Translate ergeben hat und das ich ausgesprochen faszinierend fand. Sie haben begonnen, neuronale Netzwerke zu verwenden, und tatsächlich hat die Qualität der Übersetzungen deutlich zugenommen, aber dann ist etwas ähnlich Unerwartetes passiert. Das Netzwerk sollte aus dem Koreanischen ins Englische übersetzen und in die entgegengesetzte Richtung. Gleichzeitig wurde ihm beigebracht, dasselbe mit Japanisch und Englisch zu machen. Dann stellte sich heraus, dass das Netzwerk aus dem Japanischen ins Koreanische übersetzen konnte und umgekehrt, obwohl ihm niemand diese Verknüpfung beigebracht hatte. Die Wissenschaftler haben die Vermutung aufgestellt, dass es etwas entwickelt hatte, das sie eine „Interlingua“ nennen: eine abstrakte Sprache, die nur das Netzwerk selbst kennt, eine symbolische Darstellung dessen, was das Netzwerk meint, die ihm als eine Art Universal-sprache dient. Darüber wird nun debattiert. Viele Wissenschaftler glauben nicht, dass es sich um eine wirkliche „Interlingua“ handelt, und so weiter und so fort. Aber worum es mir geht: Es ist Eigentum von Google, und niemand sonst versteht es. Selbst Google versteht es vermutlich nicht ganz, da niemand genau weiß, wie es funktioniert. Das ist ein sehr interessanter Punkt, weil es bedeutet, dass die Fähigkeit zu übersetzen privatisiert wird, in Besitz genommen oder monopolisiert. Das ist eine bemerkenswerte Entwicklung. Nicht weil es das erste Mal wäre – es gibt schon immer eine Besitznahme oder Kolonisierung von Sprache. Aber weil die Entitäten, die üblicherweise Sprache besitzen und kontrolliert haben, Staaten waren oder Königs- und Kaiser-

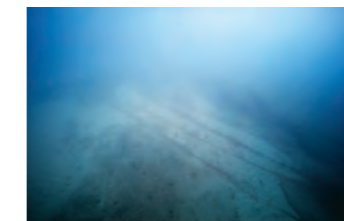
reiche. Das geschah schon sehr früh, schon im Perserreich. Die Sprache wurde standardisiert, kolonisiert. Dasselbe in den frühen chinesischen Reichen, die begannen, die Schrift zu standardisieren. Natürlich waren all das Bestrebungen, Macht zu zentralisieren, den Menschen die Fähigkeit zur Kommunikation quasi aus dem Mund zu nehmen und zu etwas umzufunktionieren, das der Staat kontrolliert und zertifiziert. Es gibt einen interessanten Typen namens Ivan Illich: Er war ein Befreiungstheologe und witzelte, dass die Vorstellung einer Muttersprache völliger Unsinn sei, da nicht die Mutter, sondern der Staat die Kontrolle über die Sprache, die Grammatik, die Rechtschreibung übernommen habe. In diesem Sinne kann Sprache von Staaten kontrolliert werden, um Macht auszuüben. Wenn man all das historisch voraussetzt, wenn man anschaut, was zur Zeit passiert, dann frage ich mich, welche Art von Staaten oder Post-Staaten oder kommerziellen Reichen oder Schurkenstaaten oder gescheiterten Staaten oder Warlord-Oligarchien oder ... Welche Art von politischem System geht einher mit dieser neuen Besitznahme und Formatierung von Sprache, mit dem Monopol auf bestimmte Möglichkeiten zu übersetzen? Für mich ist das eine der spannendsten Fragen. Welche Form von Regime oder politischer Macht wird dadurch ermöglicht? Wenn man die Sprache des maschinellen Lernens einer sehr schlichten freudianischen Analyse unterzieht, stößt man schnell darauf, dass alle Dinge, die dort erfunden werden, mit dem Attribut „deep“ (tief) versehen werden: „deep mind“, „deep vision“ und so weiter. Alles ist tief, und man könnte vermuten, dass sich hier ein tiefer Staat vorbereitet, aber das wäre vielleicht etwas voreilig. *Man könnte aber auch vermuten, dass es eine autoritäre Formation sein wird, die KI und COVID-QRs benutzt, um Macht zu stabilisieren. Oder im Westen eine eher traditionell faschistische.\**

### PLANETARISCHE INFRASTRUKTUR

Trevor: Wenn man universelle Übersetzer schaffen will, die so etwas können, braucht man aber auch eine Infrastruktur, die planetarische Ausmaße besitzt.



Künstliche Intelligenz, wie wir sie heute kennen, hat ihren Anfang tatsächlich erst um 2012 genommen. Das ist kein zufälliges Datum, 2012 bezeichnet den Augenblick, von dem an es tatsächlich Infrastrukturen gibt, die sich über den gesamten Globus erstrecken und es ermöglichen, auf dem gesamten Planeten Informationen zu sammeln und zu speichern.



Von der NSA angezapfte Seekabel im Nordpazifik, 2016

Damals waren Prozessoren so schnell geworden, dass sie in einer solchen Masse nach Mustern suchen konnten. Aber wenn wir über Künstliche Intelligenz sprechen, wie sie im wirklichen Leben vorkommt, dann reden wir nicht über Hito oder mich, die wir in unseren

\* überarbeitet und ergänzt von Hito Steyerl, März 2020



Ateliers zugange sind. Wir reden über sieben Unternehmen, die weltweit über Infrastrukturen verfügen wie Google, Amazon oder Facebook. Das hat auch eine bestimmte Materialität, und diese Materialität, die Möglichkeit, sie zu kontrollieren und eine zentralisierte Kontrolle über diese globale Infrastruktur auszuüben, befindet sich in privaten Händen, politisch wie materiell.

### VON ARMEN BILDERN ZU BILDERN DER MACHT

Hito: Was mich wieder zurückführt zur Frage der Macht. Im letzten Vortrag [„Image Capital“ von Estelle Blaschke und Armin Linke, Anm. d. Hg.] gab es einen sehr spannenden Abschnitt über das „Bild als Währung“. Ich glaube, eine der Schlussfolgerungen des Vortrags lautete ungefähr, dass Bilder eine Art Währung geworden seien und als solche zirkulierten. Ich würde das gern ergänzen, weil ich glaube, dass wir gerade an einem spannenden Punkt sind, an dem das Verhältnis von Bild und Macht noch direkter geworden ist. Es wird nicht einmal mehr über Geld vermittelt, Bilder sind, quasi im Wortsinne, Macht. Was genau meine ich damit? Traditionell stellt man sich das Verhältnis von Bildern und Macht als eines der Repräsentation vor. Anders gesagt: Die Bilder zeigen ABC, deshalb bedeuten sie CDE. Und darin hat man eine Ausübung von Macht gesehen. Die es zweifellos auch war. Aber ich glaube, heute ist dieses Verhältnis sehr unmittelbar, da Bilder tatsächlich auch Elektrizität sind und als solche mehr Wirkung im alltäglichen Leben entfalten. Das klingt immer noch weit hergeholt, aber der Konsum von Bildern, der auf dem Konsum von Energie beruht, die für ihre Zirkulation benötigt wird, nimmt in beachtlicher Geschwindigkeit zu. Ich vermute, dass in etwa drei Jahren der Energieverbrauch durch alle Formen der Kommunikation nur etwa 3,5 Prozent des weltweiten Gesamtverbrauchs ausmachen wird, aber es gibt Modellrechnungen, die zeigen, dass er in 20 Jahren bei 20 Prozent liegen wird. Und von diesen 20 Prozent wird eine große Menge Energie zum Beispiel für Videoüberwachung und Video-Traffic verbraucht werden.

Ein weiterer riesiger Faktor ist natürlich Gaming. Es ist vielleicht nicht überraschend, dass Netflix zur Zeit etwa, ich weiß es nicht genau ... beinahe ein Prozent des weltweiten Energieverbrauchs ausmacht, was ich wirklich frappierend finde. Und dann natürlich Künstliche Intelligenz. Eine Riesenmenge Energie wird aufgewendet, um neuronale Netzwerke zu trainieren, aber auch für CGI-Rendering [Computer-Generated Imagery] und so weiter. Also wird auch die Bildproduktion einen großen Anteil am weltweiten Energieverbrauch haben. Auf dieses Thema gebracht hat mich tatsächlich eine Währung, nämlich Bitcoin. Es ist weitgehend bekannt, dass das Mining von Bitcoins ein sehr energieintensiver Prozess ist – viele Unternehmen, die Mining betreiben, haben sich in der Nähe von Wasserkraftwerken angesiedelt, um Zugang zu günstiger Energie zu haben. Und diese Energie wird im wahrsten Sinne des Wortes verschwendet, denn sie wird einzig dazu gebraucht, mathematische Rätsel zu lösen, um Transaktionen zu validieren. Die Energie wird im Grunde verbraucht, ohne dass es einen praktischen Nutzen hätte. Irgendwo – ich glaube sogar in *Forbes* – habe ich den sehr bemerkenswerten Satz gelesen, dass hier zum ersten Mal Elektrizität in Geld verwandelt wird. Geld gleich Elektrizität. Und ich glaube, es bildet sich jetzt etwas heraus, das ebenfalls in diese Gleichung gehört, nämlich: Elektrizität ist Geld ist Bild. Wie lautete nochmal der Slogan? Kommunismus ist Elektrifizierung ... plus was?

Trevor: Sowjetmacht.

Hito: Ach ja, genau. Jetzt haben wir also eine ähnliche Gleichung für Bitcoin und Bilder, was ich eher frustrierend finde. Aber es ist interessant, weil die Bild-Macht-Gleichung jetzt ihren Ausdruck in der Menge von Katzenvideos findet, die zirkulieren und dabei unseren

Planeten aufheizen. Mir scheint das ein neuer Aspekt des Verhältnisses von Bildern und Macht zu sein, der immer wichtiger werden wird und sich zunehmend mit Big-Data-Infrastrukturen verstricken oder verweben wird, die extrem energieintensiv sind.

Trevor: Mir scheint, wir kreisen die ganze Zeit um die Frage, welche Politik diesen Strukturen innewohnt. Unsere gemeinsame Freundin Kate Crawford hat einen sehr schönen Artikel geschrieben, „The Anatomy of AI“ (Die Anatomie der KI). Sie spricht darüber, wie KI auf der Ebene der Infrastrukturen und des Materiellen funktioniert, also von den Kabeln am Grund des Ozeans bis zu den Kabeln in Rechenzentren und Wasserkraftwerken. Eine globale Infrastruktur, die aber zentral ausgerichtet und in privater Hand ist. Eine Infrastruktur mit ökologischem Fußabdruck, die direkte Auswirkungen auf die Temperatur des Planeten hat. Und dann immer weiter bis hin zu Fragen wie: Wem gehören die Informationen darin? Und: Welcher Politik folgt die globale Überwachung? Das gehört untrennbar zur Funktionsweise der Infrastruktur. Wenn wir da weiterdenken, müssen wir auch fragen, wer in der Position ist zu entscheiden, was die Bilder oder sonstigen Daten bedeuten, die von diesen Datensystemen automatisch ausgelesen werden. Ich glaube, die Frage, die wir aufgeworfen haben, lautet: Wenn wir uns Computer Vision ansehen oder Künstliche Intelligenz oder planetarische Kommunikation ... wie man es auch nennen will ... welche Art der Politik sehen wir in diesen Schichten? Mir scheint, wir haben ausgiebig mit der Idee gespielt, dass ihnen eine Art von faschistischer Politik inhärent sein könnte.

### FASCHISTISCHE NETZWERKE?

Hito: Ich weiß nicht. Klar, wir haben darüber diskutiert. Wir sind zu keinem Schluss gekommen. Aber ich finde, es besteht die wirklich besorgniserregende Möglichkeit, dass gerade jetzt, da diese Technologien zur Reife kommen und Effekte im Alltag haben, wie wir sie beobachten, dass sich gerade an diesem Punkt eine sehr deutliche Entwicklung, nicht zuletzt in der westlichen Welt zeigt, nämlich dass autoritäre, sehr weit rechts agierende Regime an der Macht sind. Ich musste an etwas denken, das ich gelesen habe, es stammt von einer ungarischen Intellektuellen, die Viktor Orbán sehr nahesteht und tatsächlich Museumsdirektorin ist, sie leitet das sogenannte Haus des Terrors in Budapest. Diese Frau sagte ungefähr: „Künstliche Intelligenz und Automatisierung sind wunderbar, da wir dann keine Arbeitsmigranten mehr brauchen.“ Und natürlich, ließe sich ergänzen, überhaupt keine Arbeiter. Zwei Fliegen mit einem Apparat: Der erste Schlag trifft die Einwanderung, aber dann geht es auch gleich gegen jede Art von Arbeit, ob gewerkschaftlich organisiert oder nicht. Das ist zweifellos möglich. Es ist sogar weit mehr als möglich. Es gibt schon eine Tendenz – die nur immer stärker und stärker werden wird –, diese Technologien so einzusetzen. *Und dabei sprechen wir noch nicht einmal darüber, wie die Pandemie und ihre sozialen Folgen künftig als Rechtfertigung angeführt werden, um solche Technologien einzusetzen. Digitale Technologien werden davon insgesamt sehr profitieren, vor allem Überwachungstechnologien. Die meisten Menschen werden es verständlicherweise vorziehen, überwacht zu werden, als sich zu isolieren oder im schlimmeren Fall zu gefährden. Soziale Verhaltensweisen zu überwachen hat damit eine völlig neue Rechtfertigung gefunden: die Gesundheit der Allgemeinheit, die Gesundheit der oder des Einzelnen. Die Pandemie verstärkt all die Entwicklungen, die wir in den letzten vier Jahren beobachtet haben – Isolationismus, Autoritarismus, Deglobalisierung, Ablehnung von Immigration, Fragmentierung, das Spiel mit den Ängsten und Datengrabbung. Das soll nicht heißen, dass maschinelles Lernen in dieser Situation nicht durchaus einen großen Nutzen haben könnte – etwa in der medizinischen Forschung. Alles in allem könnte die neue virale Umgangssprache*

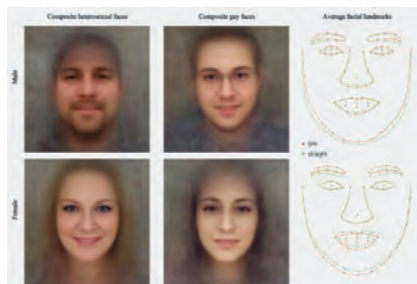
*theoretisch durchaus einige positive Folgen haben, etwa die Entstehung dichter lokaler Netzwerke. Aber dasselbe haben Leute wie ich schon über das Internet gesagt. Das hat nicht hingehauen.\**

Trevor: Wir sprechen hier ja gewissermaßen im Rahmen der Paris Photo, und ich habe den Eindruck, wir haben es hier mit der Wiederkehr von Dingen zu tun, die wir bereits kennen, aber auch mit einer Verstärkung. Als die Fotografie aufkam, war sie von einer Ideologie der Objektivität umgeben, die so etwas wie ein Vorläufer der Vorstellung von einem vorurteilsfreien Algorithmus war, der ja in solchen Dingen auch gerecht und neutral sein soll. Und was haben die Menschen damit wohl angefangen?



Francis Galton, Kompositbild, ca. 1878

Es gibt Leute wie [Francis] Galton, der an der Erfindung von erkennungsdienstlichen Fotos beteiligt war und die Vorstellung vertrat, dass es so etwas wie ein kriminelles Gesicht, eine kriminelle Physiognomie gebe – Dinge, die schließlich als eine Art faschistische Wissenschaftsideologie entlarvt wurden. Was wir erleben, ist in vielem eine Wiederaufnahme dieses epistemischen Ansatzes. Man kann die epistemologischen Vorannahmen nicht von den politischen trennen.



Die Epistemologie der KI kann man als Physiognomik begreifen, insofern sie nur Dinge sehen kann, die auf eine ganz bestimmte Art sichtbar sind. Man kann Pixel sehen und versuchen, Muster darin zu erkennen. Es ist also wirklich das Wiederauftauchen von Dingen. Es gibt ein berühmtes Paper von Wang und Kosinski aus Stanford, die versucht haben, neuronale Netzwerke zu konstruieren, die erkennen sollten, ob jemand homosexuell ist oder nicht. Ähnliche Beispiele kennen wir von Wu und Jiang in China mit neuronalen Netzwerken, die versuchen herauszubekommen, ob jemand kriminell ist oder nicht.



Ein Sicherheitsmann beobachtet Wolken, die ein Gesicht bilden

An diesem Punkt wollen wir die Diskussion mit einer irgendwie offenen Frage beenden, in welchem Ausmaß einer solchen Infrastruktur gewisse politische Strukturen inhärent sind, gewissermaßen eingebaut in die Architektur der Software. Und, mehr noch, den Ideologien, die sie fördern und, wie ich sagen würde, nahelegen.

\* überarbeitet und ergänzt von Hito Steyerl, März 2020



**DE** In der spektakulären Architektur der Manica Lunga des Castello di Rivoli bei Turin zeigte Hito Steyerl 2018/19 erstmals die zweiteilige, komplementär angelegte Video-Sound-Installation *The City of Broken Windows*. Fenster spielen in der sich über eine Länge von 120 Metern erstreckenden Galerie aus dem 17. Jahrhundert eine zentrale Rolle, da die großen Bogenöffnungen an den langen Wänden und den schmalen Stirnseiten mit modernen Glasscheiben versehen sind. An beiden Enden der Galerie hat Steyerl jeweils eine Staffelei mit einem Flatscreen postiert, sodass die beiden Videos *Broken Windows* und *Unbroken Windows* über die Länge der Galerie miteinander korrespondieren. Die Videos führen in zwei unterschiedliche Welten, in deren Zentrum jeweils Fensterglas steht. Auf der einen Seite geht es um Einbruch, Überwachung und den Einsatz von Künstlicher Intelligenz bei der Entwicklung neuer Sicherheitstechnologien. Auf der anderen Seite um die Instandhaltung und Pflege verwaarter Städte im Rahmen künstlerisch-sozialer Projektarbeit.

In einem britischen Hangar aus dem Zweiten Weltkrieg filmte Steyerl, wie die in Cambridge ansässige Firma Audio Analytic mit Tonaufnahmen von zerbrechenden Fensterscheiben Testreihen zur Entwicklung von Sicherheitstechnologie durchführt. Es geht um die Herstellung von Überwachungsprogrammen für das Smart Home, die mithilfe Künstlicher Intelligenz in der Lage sind, das Geräusch zerbrechender Fenster zu erkennen. Im Video nähert sich Steyerl den Mitarbeitern von Audio Analytic als Dokumentarfilmerin. Sie lässt sich die Schwierigkeit erklären, den Sound von zerbrechendem Glas in digitale Daten zu übertragen. Im Film ist zu sehen, wie Fensterscheiben mit großen Werkzeugen zerschlagen werden. Zu hören ist ein vom Computer erzeugter Sound, der eher an Xylophon- und Glockengeklingel als an Fensterbruch erinnert. Im Video *Unbroken Windows* auf der Gegenseite geht es um das Reparieren von zerbrochenen Fenstern am Beispiel des US-amerikanischen Künstlers und Aktivisten Chris Toepfer, der als „decorative board-up artist“ bei der Non-Profit-Organisation Camden Lutheran Housing, Inc. in New Jersey tätig ist. Die Initiative engagiert sich für die Verbesserung der Situation von vernachlässigten Stadtvierteln durch künstlerische Aktivitäten. Gemäß der Einsicht, dass ein zerbrochenes Fenster zur Zerstörung weiterer Fenster einlädt, kaschieren die Mitglieder der Organisation die zahlreichen zerbrochenen Fenster in den vielfach leerstehenden Wohnvierteln ihrer Stadt durch Holz-

oder Kartonscheiben, die sie mit Fenstern bemalt haben.

Zwischen den beiden Videos erstrecken sich über die Länge der Wände von Steyerl verfasste Texte. Auf der Südwand wurden die Vorzüge der Stadt der zerbrochenen Fenster hervorgehoben, die Schönheit der im Sonnenlicht funkelnden Glasscherben, der in der ganzen Stadt zu hörende Klang von splitterndem Glas. Die von einem Textprogramm generierten Fußnoten (mit etlichen für automatisch erzeugte Sprache typischen Fehlern) beziehen sich auf die Aussagen der Ingenieure von Audio Analytic aus dem Video. Der Text auf der Wand gegenüber handelte von der Stadt der nicht zerbrochenen Fenster, „in der es kein einziges zerbrochenes Fenster geben darf“. Die Zitate und die Fußnotentexte sind dem 1850 erschienen Buch *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* (Was man sieht und was man nicht sieht) des französischen Ökonomen Frédéric Bastiat entnommen, dessen erstes Kapitel mit dem Titel „La vitre cassée“ („The Broken Window“) zahlreiche Ideen der Housing-Kooperative in Camden vorwegnimmt.

Doris Krystof

Environment: Gebrochenes Fenster- glas / broken glass window, bemalte Paneele / painted ply- wood panels, Vinyl- Schrift / vinyl lettering, Holzstaffeleien / wooden easels, 2018	Sounddesign und Mix / Sound design and mix: Alexander Hoetzing Produzent / Producer: Richard Birkett Produktionsassistentz / Assistant producer: Dan Ward	postproduction: Christoph Manz Neurale Musik / Neural music: Jules LaPlace Sounddesign und Mix / Sound design and mix: Alexander Hoetzing
Videoinstallation / Video installation: <i>Broken Windows</i> , 2018, und / and <i>Unbroken Windows</i> , 2018	Window breaking: Hito Steyerl Dank an / Thanks to: Audio Analytics, Cambridge, Alice Conconi, Andrew Kreps	Grafikdesign / Graphic design: Ayham Ghraowi Produktionsteam / Producers: Sam Trioli, Alice Conconi
<i>Broken Windows</i>		
Ein-Kanal-HD-Video / Single-channel HD video, Farbe / color, Ton / sound, 6:40 min., 2018	<i>Unbroken Windows</i> Ein-Kanal-HD-Video / Single-channel HD video, Farbe / color, Ton / sound, 10 min., 2018	Produktionsassistentz / Assistant producer: Srinivas Aditya Mopidevi
Protagonist-innen / Protagonists: Dr. Sacha Krstulović, Dr. Chris Mitchell, Anastasija, Arnoldas	Protagonist-innen / Protagonists: Chris Toepfer (deco- rative board-up artist), Jacqueline Santiago (Community- Aktivistin / commu- nity activist), Pedro Regalado (Stadt- historiker / urban historian)	Window breaking: Hito Steyerl Dank an / Thanks to: Andrew Kreps, Chris Toepfer, Camden Lutheran Housing Inc., Phoebe Helander, Marta Kuzma
Kameramann, Farbkorrektur und Postproduktion / Director of photogra- phy, color correction and postproduction: Christoph Manz	Produktionsmanager und Kameramann / Production manager and director of photography: Jason Hirata	
Standortmanagerin, Produktion GB / Location manager, UK production: Kate Parker		
Grip: Reece Hearnshaw		
Tonaufnahme / Sound recordist: Tom Sedgwick	Zweite Kamera / Second camera: Josh Lawson	
Grafikdesign / Graphic design: Ayham Ghraowi	Schwebestativ / Steadicam: Samuli Haavisto	
Neurale Musik / Neural music: Jules LaPlace	Farbkorrektur und Postproduktion / Color correction and	

**EN** Hito Steyerl's *The City of Broken Windows*—an audio-video installation made up of two complementary parts—was first shown in 2018/19 in the spectacular architecture of the Manica Lunga in Castello di Rivoli near Turin. Windows have a special part to play in the 120 m long seventeenth-century gallery, as the large arched openings perforating the long walls and narrow gable ends are fitted with modern panes of glass. Steyerl positioned a flat screen mounted on an easel at each end of the gallery so that the two videos *Broken Windows* and *Unbroken Windows* could communicate with one another across the length of the gallery. The videos take us into two different worlds, each featuring window glass. In one, the focus is on housebreaking, surveillance, and the use of artificial intelligence in developing new security technologies. The other looks at ways to maintain and care for neglected cities within the scope of an art-based social project.

In a World War II hangar in the UK, Steyerl shot footage of Cambridge-based firm Audio Analytic conducting a series of tests in a bid to develop security technology using sound recordings of shattering window panes. Their aim is to produce surveillance programs for the smart home that can deploy AI to detect the sound of windows being smashed. In the video, Steyerl's approach as she talks to the staff of Audio Analytic is that of a documentary filmmaker. She is given an explanation of the difficulties involved in translating the sound of breaking glass into digital data. The film shows panes of glass being shattered with large tools, accompanied by a computer-generated sound that is more reminiscent of the tinkling of a xylophone or the jingling of bells than of breaking windows.

Meanwhile the video *Unbroken Windows* focuses on ways of repairing broken windows, drawing on the example of US American artist and activist Chris Toepfer, who works with the nonprofit organization Camden Lutheran Housing, Inc. in New Jersey as a "decorative board-up artist." The initiative is committed to the process of using artistic activities to help revive neglected urban neighborhoods. In response to the finding that a broken window encourages the breaking of more windows, the members of the organization cover over the many smashed windows in the often unoccupied residential areas of their city, hiding them behind wooden panels or sheets of cardboard they have painted to look like windows.

Texts written by Steyerl run the length of the walls between the two videos. On the south wall, the benefits of the city of broken

windows are highlighted—the beauty of the shards of glass flashing in the sunlight, the sound of splintering glass ringing through the city. The footnotes generated by a text program (with a number of mistakes typical of automatically produced speech) refer to the statements made by Audio Analytic engineers in the video. The text on the opposite wall is about the city of unbroken windows in which "panes of glass were never broken." The quotes and footnote texts are taken from the book by the French economist Frédéric Bastiat *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* (That Which Is Seen and That Which Is Not Seen), which was published in 1850. Its first chapter, entitled "La vitre cassée" (The Broken Window), anticipates many of the ideas espoused by the Camden housing cooperative.

Doris Krystof



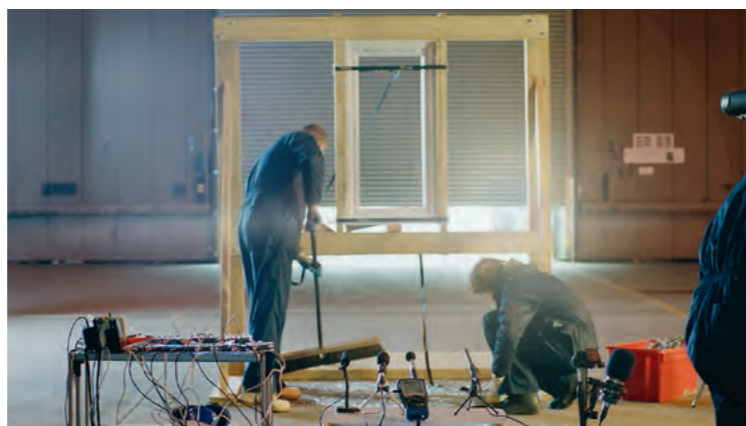
[Anastasija, Audio Analytic] I am a software tester, a quality insurance engineer in our company, and I am going to smash the window to record the sound of glass breaking.

[Dr. Sacha Krstulović, Audio Analytic] So the purpose is to measure reality against the theory. We know what concrete is, we know what metal is, but we don't know what information is.



[Dr. Chris Mitchell, Audio Analytic] Breaking the glass, I think, can help you model the sounds themselves and do better artificial intelligence.

[Dr. Sacha Krstulović, Audio Analytic] We're going to use very sophisticated computer algorithms to actually have the computers somehow model or learn the sound of windows breaking, and then we can put that in the device of our customers.



[Jacqueline Santiago, community activist] I usually ... I paint hibiscus really good, as a traditional Puerto Rican flower. So the main ... 90 percent of the neighbors are Hispanic, so they are aware of the flower from where we live, our island.

[Chris Toepfer, decorative board-up artist] Our panels are painted to look like windows and doors.



[Pedro Regalado, urban historian] Broken windows theory, in essence, is a theory that holds that small infractions breed larger crimes. The general idea is that one broken window breeds many other broken windows, and so within this metaphor, the broken windows can be many types of social disorder—that are deemed social disorder.



[Jacqueline Santiago, community activist] Better together! That's my motto.





## GRUSSWORT DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

251

„I will survive“ – dieses Credo erhebt Hito Steyerl angesichts der vielfachen Krisen unserer Zeit zum Titel dieser ersten deutsch-französischen Werkausstellung in der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und dem Pariser Centre Pompidou. Der Ausdruck scheinbar triumphaler Freude über die Rückkehr der Kunst ins öffentliche Leben vermischt sich mit dem lakonischen Kommentar auf die Corona-Zäsuren einer Gegenwart, die uns in aller Plötzlichkeit mit der Fragilität moderner Zivilisation konfrontiert. Darüber hinaus wirkt dieser Titel wie ein ästhetisches Zeichen im popkulturellen Verweissystem von Hito Steyerl. Mit dem Zitat des Welthits der US-Sängerin Gloria Gaynor entsteht eine Art musikalischer Wiedergänger: Lange vor der Corona-Pandemie, in den 1970er Jahren, stand der Disco-Hit auch für die Freiheitskämpfe schwarzer Frauen ein; zehn Jahre später wurde er zum *signature song* der AIDS-Bewegung und kletterte erneut in die Musik-Charts.

Steyerls Zitate, ihre Figuren und Motive – sie alle besitzen die geisterhafte Eigenschaft, quer durch die Zeiten, politischen Kontexte und technologischen Konfigurationen zu reisen. Hierzu zählen zum Beispiel ihre Bruce-Lee-Anleihen bei den Annäherungen an die Post-RAF-Generation im Essayfilm *November*, hierzu zählen auch Anspielungen auf Steyerls Jugendfreundin Andrea Wolf in *Lovely Andrea* (und die Hommage an die spätere kurdische Kämpferin, wenn Steyerl in diesem Film als japanisches Bondage-Model ihren Namen trägt). Mit derartigen Kontextverschiebungen führt Steyerl vor, dass jede Krise erst in spezifischen Formgebungen erzählbar wird und gewissermaßen ihren Hit benötigt, um Teil unseres Wirklichkeitserlebens zu werden.

Ob das im Titel dieses Ausstellungsprojekts anklingende Überlebensversprechen sich als trügerisch erweisen wird – *who knows*? Diese Überblicksausstellung macht eines ganz klar: Hito Steyerls Kunst liefert keinerlei Gewissheiten für die Unverwundbarkeit der menschlichen Art. Dazu nimmt ihre Kunst die Krisen unserer Zeit so genau in den Blick: gewaltvolle nationalistische Auswüchse ebenso wie inhumane Geschlechter-

und Körperpolitiken oder die Folgen eines naiven Glaubens an die Versprechen einer marktkonformen Biotechnologie. In dieser Ausstellung etwa wird mit der neu entwickelten Installation *Social/Sim* unsere Zukunft als Koordination von künstlichen Intelligenzen in einem anhaltenden Krisenmodus gezeichnet. Überleben als was und wer also? Die Antworten hierauf könnten einigermaßen beunruhigend ausfallen.

Die Kulturstiftung des Bundes dankt der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf und ihrer Direktorin Susanne Gaensheimer, ebenso dem Pariser Centre Pompidou und seinem Präsidenten Serge Lasvignes und dem Direktor des Musée national d'art moderne Bernard Blistène für die Initiative zu dieser großen Werkschau. Für den Kraftakt, eine im Frühjahr 2020 nahezu vollendete Ausstellung unter den Bedingungen der Pandemie räumlich und inhaltlich neu zu entwickeln, danken wir den Kurator:innen Doris Krystof, Florian Ebner und Marcella Lista mit ihren jeweiligen Teams. Dank gilt vor allem Hito Steyerl, die diesen Umbau in Corona-Zeiten mit zahlreichen künstlerischen Impulsen eindrucksvoll befördert hat.

Hortensia Völckers  
Vorstand/  
Künstlerische Direktorin

Kirsten Haß  
Vorstand/  
Verwaltungsdirektorin

SUSANNE GAENSHEIMER, SERGE LASVIGNES, BERNARD BLISTÈNE

Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und das Centre Pompidou zeigen eine in enger Kooperation entwickelte große Überblicksausstellung der Künstlerin, Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl (\*1966). Im Zentrum der Schau steht *Social/Sim*, eine neue, für die Ausstellung entstandene multimediale Installation, mit der Steyerl unter dem Eindruck der Krisen unserer Zeit die Potenziale von digitaler Kultur, Künstlicher Intelligenz und Augmented Reality im Hinblick auf künstlerische Kreativität und auf das Museum als Ort kollektiver Erfahrung kritisch auslotet. Die Ausstellung ist nicht nur Steyerls erste Retrospektive in einem Museum in Deutschland und ihre erste große Ausstellung in Frankreich, sie zeigt zugleich eine deutsch-französische Perspektive auf das Werk. In einer Zeit, in der die Kunst immer mehr Gegenstand von Investment und Spekulation wird, oftmals bestimmt und vorangetrieben von privaten, kommerziellen Interessen, erlangt der Begriff einer „öffentlichen Kunst“ eine weitere Bedeutung: Es geht nicht mehr nur um die ausgestellte Kunst im *öffentlichen Raum*, sondern vielmehr um eine Kunst, die einen Raum kritischer Meinungsäußerung angesichts drohender Einflussnahmen fordert. An diesem Punkt trifft sich der Ansatz der Künstlerin mit dem geschärften Bewusstsein für den Zusammenhalt von Öffentlichkeit und Kunst, wie ihn die beiden staatlichen Museen Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Centre Pompidou zu wahren versuchen. Nicht zuletzt ist der Antagonismus von privat und öffentlich Gegenstand von Steyerls neuer Arbeit, und vor diesem Hintergrund lässt sich die Zusammenarbeit der beiden Museen als Statement für die Kunst im Rahmen einer gesellschaftlich verantwortlichen Kulturpolitik lesen. In den jeweils größten Räumen der beiden Häuser platziert, schreibt sich Hito Steyerls Schau in die jeweiligen Ausstellungsprogramme unserer beiden Institutionen ein, die sich den profiliertesten Künstler\*innen der Gegenwart widmen. Das K21 präsentierte unlängst große monografische Ausstellungen von Cao Fei, Raqs Media Collective, Ai Weiwei und Carsten Nicolai, das Centre Pompidou stellt in der Saison 2020/21 spezifische

Ausstellungsprojekte zur Diskussion, die mit den drei Künstlern Jeremy Shaw, Hassan Khan, James Coleman konzipiert worden sind.

Die Arbeiten und Texte von Hito Steyerl sind zentrale Positionen, wenn es um die aktuelle Reflexion der gesellschaftlichen Rolle von Kunst und Museum geht, um das Experimentieren mit medialen Präsentationsformen und um die kritische Auseinandersetzung mit dem Einsatz künstlerischer Intelligenz. „Wir haben es nicht mehr mit dem Virtuellen zu tun, sondern mit einer verwirrenden und möglicherweise radikal andersartigen Konkretheit, die wir erst zu verstehen beginnen“, schreibt Brian Kuan Wood zu den digitalen Bildwelten, die die Künstlerin vorführt. Steyerls Filme sind von der visuellen Nervosität des Internet durchdrungen.

Die im World Wide Web massenhaft verbreiteten, geteilten, manipulierten und kommentierten Bilder ergeben einen reichhaltigen Fundus für ihre assoziativ verfahrenen Filmcollagen, in denen unterschiedliche Bildbearbeitungsverfahren, darunter die ausgiebige Verwendung von 3D-Animationen, zum Einsatz kommen. Ein Abstand zur traditionellen dokumentarischen Filmsprache tut sich auf, den Steyerl mit dem Begriff „documentary uncertainty“ (dokumentarische Unschärferelation) benannt und in zahlreichen Essays und Vorträgen beschrieben und analysiert hat. Die Absolventin der Hochschule für Fernsehen und Film München, an der Akademie der bildenden Künste Wien promovierte Philosophin und heutige Professorin für Experimentalfilm und Video an der UdK Berlin greift in ihren Filmen und Texten ebenso auf historische Quellen zurück und arbeitet Walter Benjamins Geschichtsphilosophie und die „negative Dialektik“ der Frankfurter Schule als tragendes Fundament in das von ihr mitgestaltete Format des Videoessays ein. Zu den zahlreichen, produktiv genutzten Quellen zählen, um nur die vielleicht wichtigsten zu nennen, Theodor W. Adornos Ausführungen zum Essay als skizzenhafter, subjektiver Argumentationsform, Harun Farockis Essayfilm und Jean-Luc Godards revolutionäre Filmsprache, die visuelle Kritik einer Ulrike Ottinger und die philosophischen Utopien einer Donna Haraway. Zitate aus der Popkultur

## VORWORT

von Disco-Hits über *Monty Python's Flying Circus* bis hin zum Game-Design kommen hinzu. Doch bei allem Witz und Hang zum Paradoxen steht hinter Steyerls pointierten Filmen ein kohärentes Interesse an postkolonialer Kritik, an der ökologischen Bewegung, feministischen Ansätzen, der Kritik an Big Data und Überwachungsindustrie, womit Steyerl selbst inzwischen einen großen Einfluss auf die künstlerische Theorie und Praxis einer jüngeren Generation ausübt. Ein wiederum kritisches Hinterfragen der eigenen Autorenschaft zeigt sich etwa in *November* (2004), wenn Steyerls Stimme aus dem Off sagt: „Nicht ich erzähle die Geschichte, sondern sie erzählt mich.“ Hier wird deutlich, dass es Steyerl um eine Generation des Widerstands geht, die nicht nur ihre eigene ist, sondern die einer ganzen Generation.

Die neueste Arbeit, *Social/Sim*, ist im K21 und im Centre Pompidou von einer reichen, an beiden Orten nahezu identischen Auswahl früherer und aktueller Arbeiten Steyerls umgeben. Neben raumgreifenden Installationen aus den vergangenen zehn Jahren (*In Free Fall*, 2010; *Guards*, 2012; *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013; *Is the Museum a Battlefield?*, 2013; *Duty Free Art*, 2015; *Hell Yeah We Fuck Die*, 2016; *The City of Broken Windows*, 2018; *This is the Future*, 2019; *Mission Accomplished: Belanceige*, 2019), wird in Paris die Installation *Liquidity Inc.* (2014) zu sehen sein. In Düsseldorf hingegen liegt der Schwerpunkt auf den frühen Filmen, die kurz nach Steyerls Studium der Dokumentarfilmregie entstanden sind und sich dem wiedererstarkenden Rassismus und Nationalismus im Deutschland nach der Wiedervereinigung widmen (*Deutschland und das Ich*, 1994, *Babenhäuser*, 1997, *Die leere Mitte*, 1998, *Normalität 1–X*, 1999). Mit *Die leere Mitte* (1998), *November* (2004) und *Lovely Andrea* (2007) werden in beiden Häusern drei für Steyerls Werk zentrale Filme gezeigt, in denen sich ortsspezifische Erkundungen, das Zirkulieren der Bilder, das Motiv des Todes (der Freundin Andrea Wolf) und die kritische Hinterfragung der Tragfähigkeit des dokumentarischen Modus als Kern von Steyerls filmkünstlerischem Ansatz erweisen. Steyerls Werk stellt in Theorie und Praxis einen zentralen Beitrag zum „Documentary Turn“ in der bildenden Kunst um das Jahr 2000 dar. Im Überblick der Ausstellung wird ersichtlich, wie die Künstlerin in den letzten 30 Jahren die Mutation von Kamerabildern – vom analogen Bild und seinen vielfältigen Montagen hin zum geteilten, flüssig werdenden

digitalen Bild – und die sich daraus ergebenden Implikationen für die Repräsentation von Kriegen, Klimawandel und Kapitalströmen verfolgt hat. Neben ihrer künstlerischen Arbeit reflektieren ihre zahlreichen Essays, Lectures und Texte – viele davon auf Online-Plattformen wie e-flux veröffentlicht – diese großen medialen, sozialen und politischen Umbrüche. Eine Anthologie mit einer Auswahl ins Französische übersetzter Texte Steyerls erscheint anlässlich der Ausstellung. Erfreulicherweise haben sich mit dem Stedelijk Museum Amsterdam und dem Kunsthaus Graz zwei weitere Stationen dafür interessiert, Steyerls Ausstellung zu übernehmen, so dass sich aus der deutsch-französischen Zusammenarbeit in der Verlängerung bis 2022 eine europäische Tour entwickeln wird.

Das Ausstellungsprojekt und die Produktion der neuen Arbeit wurden sehr großzügig von der Kulturstiftung des Bundes gefördert, wofür wir uns herzlich bedanken bei Hortensia Völckers und Kirsten Haß. Mit dem zur Ausstellung erscheinenden Katalog ist eine umfassende monografische Darstellung der Werke Steyerls entstanden, die wertvolle Beiträge von Nora M. Alter, Karen Archey, Teresa Castro, Alexandra Delage, Florian Ebner, Thomas Elsaesser, Ayham Ghraawi, Tom Holert, Doris Krystof, Marcella Lista, Vanessa Joan Müller, Florentine Muhry, Mark Terkessidis und Brian Kuan Wood und ein Gespräch zwischen Hito Steyerl und Trevor Paglen enthält. Wir danken allen Autor\*innen sehr für ihre Texte und möchten uns auch bei Jan Wenzel und Christin Krause vom Verlag Spector Books, Leipzig, für ihre guten Ideen, ihre Unterstützung und ihr nicht nachlassendes Engagement bei der Produktion des Katalogs bedanken. Dessen vorzügliche grafische Gestaltung verdanken wir Fabian Bremer und Pascal Storz. An der kuratorischen Realisation der Ausstellung in Düsseldorf und Paris waren beteiligt: Florian Ebner, Doris Krystof, Marcella Lista, unterstützt von Alexandra Delage und Florentine Muhry. Die Zusammenarbeit der beiden Abteilungen des Ausstellungsmanagements koordinierten Stefanie Jansen und Dorothee Lacan, jene der Publikationsabteilungen Claire de Cointet und Cordula Frevel.

In der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen waren viele weitere Kolleginnen und Kollegen maßgeblich am guten Gelingen des Projekts beteiligt, denen wir großen Dank für ihren Einsatz schulden: Der kaufmännischen Leiterin Bianca Knall mit Christina Rock und Isabella Wild für ihre Mitwirkung im Bereich Verwaltung, Bernd Schliephake mit Oswin



Schmidt und Jens Meller im Bereich Technik sowie Annika Plank, Abteilung Bildung. Auch bei Nina Quabeck und dem gesamten Team der Restaurierung sowie bei Katharina Nettekoven, Registrarin, Susanne Fernandes-Silva, Presse, sowie Anne Fischer, Alissa Krusch und Aras San, Abteilung Marketing, möchten wir uns herzlich bedanken.

An der Vorbereitung der Ausstellung im Centre Pompidou in Paris haben ferner folgende Kolleg\*innen mitgewirkt: die Leiterin des Ausstellungsmanagements Mina Bellemou, die Szenografin Laurence Fontaine; Aufbauplanung und Technik liegen in den Händen von Fabien Lepage und Alexandre Lebugle; Registrarin ist Blandine Dulin. Auch ihnen danken wir sehr.

Mit Rat und Tat zur Seite standen uns außerdem die Galerien Esther Schipper, Berlin, und Andrew Kreps, New York, wofür wir uns ebenfalls bedanken möchten.

Unser allergrößter Dank geht schließlich an Hito Steyerl, die das Entstehen der umfangreichen Ausstellung in Düsseldorf und Paris mit großem Engagement begleitet hat. Für das Vertrauen, mit den Museen eine neue Arbeit zu produzieren, danken wir der Künstlerin und ihrem bewährten Team, zu dem Manuel Reinartz, Ayham Ghraawi, Jules LaPlace gehören, sehr.

Kurz bevor der Endspurt in den Vorbereitungen der Ausstellung

von Hito Steyerl beginnen sollte, brachten die Maßnahmen zur Eindäm-

mung des neuartigen Coronavirus auch hier alles durcheinander. Die

Ausstellung wurde nicht, wie geplant, im Juni 2020 in Paris eröffnet,

sondern wird dies Ende September, an ihrer eigentlich zweiten Station,

in Düsseldorf. In Paris wird die Ausstellung dann ab Februar 2021 zu

sehen sein. Bei all dem Schlamassel weltweit konnte hier eine vergleichs-

weise glückliche Lösung gefunden werden, und wir sind in erster Linie

sehr zufrieden, dass das gemeinschaftlich erarbeitete Projekt ungeachtet

aller zwischenzeitlichen Gefährdungen zustande kommt. Bemerkens-

wert ist, dass alle Beteiligten trotz der sich ständig ändernden Situation

und der Erkrankungen dem Projekt eine immer neue Form gegeben

haben, die nicht zuletzt auch die Erfahrungen dieser Zeit in sich trägt.

Wobei hier an allererster Stelle Hito Steyerl selbst zu danken ist,

die ihre Ausstellung mit immer wieder anderen Daten, Räumen und

Werklisten mit uns geplant hat. Insofern passte es bestens, als sie Ende

April auf das kuratorische QuengelIn nach einem Ausstellungstitel die

lapidare Antwort gab: „I will survive.“

Unmittelbar lässt dieser Titel an den gleichnamigen Disco-Hit von

Gloria Gaynor aus dem Jahr 1978 denken, die Durchhaltehymne einer

ganzen Generation. Der mitreißende Song einer Frau, die sich nach einer

Trennung selbstständig ins Leben zurückkämpft, genießt in vielen eman-

zipativen Zusammenhängen eine enorme Popularität, von der Frauen-

bewegung bis zur Schwulenszene. Im Frühjahr der Pandemie erfuhr das

Stück erneut Beachtung, als die nunmehr 76-jährige Gaynor in einem

Badezimmer ein Video aufnahm, in dem sie zum Refrain ihres größten Hits

demonstriert, wie und wie lang man sich nach geltenden Hygieneregeln

die Hände wäscht. *I Will Survive* ist nicht der erste tanzbare Popsong, auf

den Steyerl sich in ihren Videofilmen bezieht. Mit *I Will Survive* macht

sich Steyerl aber erstmals den Titel eines Popsongs für eine ganze Aus-

stellung zu eigen und bringt damit weit mehr als die akute Situation

des Jahres 2020 zum Ausdruck, kennzeichnet sie damit doch – mit ein wenig Sarkasmus – eine künstlerische Haltung des Widerstands und ein 25-jähriges Werk.

Dabei geht es in Steyerls Filmen gerade nicht um das vordergründig Populäre, sondern um intelligente Strategien der Aufdeckung verborgener politischer Zusammenhänge, um Kritik an Rassismus und Antisemitismus, um den globalen Kapitalismus und die Rolle, die der Kunst dabei zukommt. Mit dem Videoessay hat Steyerl ein assoziativ und kollagenhaft vorgehendes Format entwickelt, das aufgrund seiner vielfältigen Elemente unterschiedlichste Zugänge bietet, wobei Popmusik eine wichtige Rolle spielt. Die Erreichbarkeit des Publikums ist Steyerl wichtig, weswegen sie auf eine eher kürzere Laufdauer ihrer Filme achtet und sich bewusst für eine kurz und knapp argumentierende Filmsprache entschieden hat; diese dürfe, wie sie einmal im Gespräch mit Laura Poitras äußerte, durchaus ans Plakative grenzen, um im Zusammenhang des visuell-auditiven Overkills überhaupt noch wahrnehmbar zu sein. „I will survive“ lässt sich insofern auch auf die Stimme einer Künstlerin beziehen, die in den vergangenen Jahren ein komplexes, medienreflexives Werk entwickelt hat, das avanciert die akuten Verwerfungen von Bildlichkeit zwischen Dokumentarismus und Fiktionalität markiert.

„I will survive“ ist eine etwas vollmundige und doppeldeutige Behauptung, sie bezieht sich auf die neue Installation, die Hito Steyerl für die Ausstellung geschaffen hat. *Social/Sim*, so ihr Titel, besteht aus einer Verschränkung von projizierten Videos und einem Augmented-Reality-Spiel, das sich über eine App und über die an Besucher\*innen ausgegebene Tablets steuern lässt. Gemeinsam mit dem Designer Ayham Ghraawi persifliert die Künstlerin darin die kollektive Euphorie-Produktion der sozialen Netzwerke, die durch immer leistungsstärkere Algorithmen angefacht wird. Wenn diese „invasive“ Installation darauf aus ist, den physischen Parcours der Ausstellung zu erweitern, so verweist sie zugleich auf das immer dichtere Ineinandergreifen von Online-Spielen, User\*innen-

## EINFÜHRUNG

FLORIAN EBNER, DORIS KRSTOF, MARCELLA LISTA

Reaktivität, Kryptoökonomie, Algorithmenkrieg und des stets präsenten Potenzials, innerhalb einer Datenzirkulation in Echtzeit abzudriften. Dies verknüpft sie mit der Vorstellung einer neuen „Tanz-Epidemie“ – eines zeitgenössischen Wiederauflebens der verzweifelten Veitstänze des Mittelalters –, in der die fortwährende Interaktion mit den digitalen Technologien, die inzwischen alle Felder menschlicher Aktivität erobert haben, einen Moment erreicht haben, an dem etwas Neues aufbricht. Die kollektive Hysterie äußert sich, ganz wörtlich, in compulsiven Gesten. Diese Manie zeugt von der Angst, in die uns der Rhythmus und die schiere Masse der Information stürzen, die jegliches menschliche Maß überschreiten. Sie zeugt auch, auf tragische Weise, von der materiellen und moralischen Sackgasse, in welche sich die prekären Kreise der Bevölkerung – oder jene, die im Begriff sind, es zu werden – hineintreiben lassen. Wie immer in Hito Steyerls Arbeiten wird diese Bruchstelle zu einem Rückstoßmoment der Kritik und die Ironie zu einer Waffe des Bewusstwerdens und der Distanzierung. Letztlich erschafft sie durch die Verlagerung und die Entkopplung dieser Instrumente einen neuen Raum der Bewegung.

Hito Steyerl führt in diesem neuen Werk die Erkundung der virtuellen Technologien fort, die 2019 bereits anlässlich ihrer Ausstellung der *Power Plants* in der Serpentine Gallery auftauchten, einer Installation, die auch in der gegenwärtigen Ausstellung zu sehen ist. Verglichen mit dem spektakulären Einsatz dieser neuartigen Instrumente, die überall das Feld der zeitgenössischen Kunst erobern, treibt Steyerls Entwurf sein dialektisches Spiel mit den Dispositiven einer immersiven Ästhetik, die eher darauf angelegt sind, das Bewusstsein zu betören, indem sie die Konturen der Wahrnehmung verwischen. Steyerls Virtuosität entfaltet sich an anderer Stelle. Im *Giftch*, in den grafischen Inkohärenzen offenbart sich in ihren Werken der wahre Stoff des Virtuellen: seine disruptive Natur, ohne beständigen Bezug zur Wirklichkeit. Ausgehend von der Reflexion über den digitalen Kapitalismus, welche die Künstlerin seit der Jahrtausendwende unternimmt, gelingt es ihren fein justierten Kritikformen, die „Sprache des Feindes“ zweckzuentfremden, um auf dessen eigenem Terrain dem wachsenden Imperium der Überwachung und ökonomischen Instrumentalisierung unserer Gehirne entgegenzutreten.

## EINFÜHRUNG

Kunstmuseum zu schaffen, muss man es offensichtlich zunächst einmal stürmen“, überlegt Hito Steyerl in *Is the Museum a Battlefield?*

*Will Survive* ist nicht zuletzt eine kritische Geste, die es ermöglicht, die früheren Werke in einer zeitgenössischen Perspektive neu zu lesen, und die die dringlichsten Fragen der Gegenwart ins Zentrum des Ausstellungsprozesses selbst stellt. Im Düsseldorfer K21 durchzieht die Ausstellung den großen offenen Raum im Untergeschoss, um mit der Installation des Möbius-Bandes *Mission Accomplished: Belanciege* an dessen Ende auf die Perspektive der halb im Wasser des Schwanenspiegels versenkten Rotunde zu antworten. Im Centre Pompidou wird die Ausstellung die Szenografie der vorausgehenden Schau *Christo et Jeanne-Claude: Paris!* (1. Juli bis 19. Oktober 2020) in der Galerie 2 in der sechsten Etage des Gebäudes recyceln und sich dabei ganz selbstbewusst die räumlichen Aporien zu eigen machen, welche diese neue Ökonomie des Palimpsests in Zeiten der Krise hervorbringt. Die Ausstellung setzt sich aber durch die 3D-Konstruktionen von Werken online und die App zu *SocialSim* auch außerhalb des physischen Raums der beiden Institutionen fort. Diese interaktiven Formen erkunden das digitale Fortleben und die Verbreitung des Ausstellungsformats in einem Moment, in dem die Bewegungs- und die Versammlungsfreiheit einmal mehr prekär geworden sind. Sie provozieren aber auch eine symbolische und reale Öffnung des Museums, wenn sie die in Bewegung befindlichen Praktiken des Internets durch jene *Modif* bereichern, die einem singulären künstlerischen Denken wie jenem Hito Steyerls eigen sind.

Neben dem Ausstellungsraum und dem virtuellen Raum der 3D-Konstruktionen öffnet sich für *Will Survive* mit dem vorliegenden Katalog ein dritter, der des Buches. Es erlaubt sich die extravagantere, aber auch sinnfällige Form, zwei Anfänge zu haben (anstelle eines Anfangs, einer einzigen Leserichtung und eines Endes). An den beiden Einstiegen ins Buch steht jeweils die Frage nach dem Begriff des Raums in Steyerls Werk. Da ist zum einen die zuvor beschriebene Relevanz des virtuellen Raums: Hito Steyerls Recherchen der letzten Jahre, die in der Installation ihre konkrete künstlerische Form finden. *SocialSim* steht an einem der beiden Einstiege in das Buch, begleitet von einem Beitrag Ayham Ghraowis, des erwähnten Konstrukteurs von Steyerls App, dessen Text eine Art Live-Mitschnitt der gegenwärtigen sozialen Debatte über den politischen

In den Augen Hito Steyerls hängt das Museum zweifelsohne von denselben technischen, wirtschaftlichen und politischen Infrastrukturen ab, die der sozialen Realität in ihrer Gänge zu Grunde liegen. Das Museum ist ebenfalls ein öffentlicher Ort, an dem diese Spannungslinien sich überschneiden, besser noch: miteinander in Diskurs treten sollten. In diesem Sinne liefert die Ausstellung *Will Survive* mit ihren etwa 20 zwischen 1994 und 2020 entstandenen Arbeiten hinreichend produktives Reflexionsmaterial für die beiden Institutionen, die am Anfang dieses Ausstellungsprojekts stehen. Das künstlerische und kritische Werk Steyerls stellt Fragen von augenscheinlicher Aktualität, die jegliches engagierte kulturelle Denken ganz unmittelbar ansprechen. Die aufmerksame Beobachtung der Auswüchse von Nationalismus und Spekulation im wiedervereinigten Deutschland der 1990er Jahre, die ihre ersten eigenständigen Filme durchzieht, findet heute ihren beunruhigenden Widerhall, wenn Antworten auf die Globalisierung in neuen Identitätspolitiken und einer galoppierenden Privatisierung des öffentlichen Sektors gesucht werden.

Werke wie *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), *Hell Yeah We Fuck Die* (2016) oder jüngst *The City of Broken Windows* (2018) denunzieren mehr denn je die enge Vernetzung von Überwachung und Automatisierung, die den Bezug eines jeden von uns mit dem Raum des kollektiven und individuellen Lebens zunehmend formatiert und ausbeutet. *Liquidly Inc.* (2014) und *Mission Accomplished: Belanciege* (2019) legen die Modelle der unbegrenzten Zirkulation der Finanzströme im Schatten des World Wide Web frei, wo Begriffe wie Deontologie und Rückverfolgbarkeit keine Daseinsberechtigungen mehr zu haben scheinen. Die *Video-Lectures Is the Museum a Battlefield?* (2013) und *Duty Free Art* (2015) sowie das *Video Guards* (2012) beleuchten die konfliktreichen Werdegänge und untergründigen Interessenskonglomerate, auf denen der Bestand der Institutionen und der Kunstmarkt beruhen. *This is the Future* (2019) schließlich widmet sich den automatisierten Vorhersagen unseres total digitalen Zeitalters, von dem ein „Ende der Zukunft“ herrühren mag, oder, anders gesagt: ein Ende der Geschichte. Direkt oder indirekt ist die soziale und politische Rolle des Museums zutiefst von den Auswirkungen dieser unentwirrbaren Verwerfungen affiziert, die nach und nach den Habitus und Denkrahmen einer und eines jeden von uns umstrukturiert haben. „Um ein öffentliches

Raum des Digitalen in Donald Trumps Vereinigten Staaten darstellt: ein aktueller Prolog für das erste Kapitel der folgenden Buchhälfte, das den Titel „Das Architektonische Unbewusste“ trägt. Diese Abwandlung von Walter Benjamins Begriff des „Optisch-Unbewussten“ stellt ganz programmatisch Hito Steyerls bisher weniger beachtetes Interesse für Architektur in den Vordergrund, ihre Dekonstruktion des politisch gebauten Raums und ihre erneute Rekonstruktion in der Form ihrer Installationen. So spricht Tom Holert in seinem Essay von eben jener „Beweglichkeit der Konfigurationen“ in den letzten Ausstellungen der Künstlerin, Vanessa Joan Müller untersucht anhand der Arbeit *Mission Accomplished: Belanciege* die aggressive Verquickung der Semiotik von *fashion* und *politics*, und Doris Krystofs Text handelt von der Entwicklung der Steyerlschen Displays und ihrer spielerischen Erweiterung neuer Formen der Bildlichkeit und ihrer Präsentation.

Dieser Teil des Buches erzählt die Geschichte von heute aus rückwärts und widmet mit „Digitale Wahrheiten“ Steyerls nicht enden wollender Lust an den Paradoxien und Aporien der heutigen Bilder das umfangreichste Kapitel: Es geht um Bilder, die die Zukunft antizipieren – Teresa Castros freier Essay über die Macht des Pflanzlichen im Geiste der Kybernetik der 1970er Jahre, als Resonanz auf *This is the Future* und *Power Plants* geschrieben; um Bilder, die flüssig geworden sind – Brian Kuan Wood aktualisiert und erweitert angesichts der globalen Wetterlage in Zeiten des Virus seinen „Weather Report“ aus *Liquidly Inc.*; um faktografische Transparenz und soziale Verantwortung von Bildern – Marcella Listas Reflektionen über die Präsenz der konstruktivistischen Ideen der Avantgarden in Steyerls Werk; nicht zuletzt um Bilder, „die ihren Finger nun am Abzug haben“, wie es der Untertitel von Hito Steyerls und Trevor Paglens öffentlichem Gespräch vom 10. November 2018 im Centre Pompidou erwägt, das hier erstmals im Druck vorliegt.

Der andere Auftakt des Buches (der eben kein Ende, sondern ein anderer Einstieg ist) stellt zu Beginn erneut die Frage nach dem Raum. Er setzt mit Hito Steyerls Filmen der 1990er Jahre ein, in einem noch ganz und gar analogen, urbanen und nicht minder gesellschaftlichen Raum. Das erste Kapitel dieses zweiten Buchanfangs, „Die Politik des urbanen Raums“, widmet sich Steyerls Untersuchungen von Orten (und Tatorten), der Geschichte und Utopie von Berlins leerer Mitte, einer fast forensischen

Topografie des wiedervereinigten Deutschland und erster nationalis-tischer Auswüchse, deren Relevanz für das Deutschland von heute Mark Terkessidis' Essay herausarbeitet. Es ist dies noch das Werk einer Filme-macherin, das aus der Tradition des Essayfilms von Harun Farocki und Alexander Kluge kommt.

Die beiden Anfänge des Buches stellen somit die ebenso lakonische wie sinnbildliche Frage, von welchem Ende oder Anfang her man die Geschichte Hito Steyerls erzählen möchte – als kleine erkenntnistheore-tische Extravaganz. Es ist dies auch eine Geschichte der Bilder, der filmischen Bilder, und eine Reflexion über die Mutationen ihres Mediums. Stehen sie an dem einen Anfang des Buches noch für das Recording, die Aufzeichnung und Montage von Wirklichkeit, so stehen sie am anderen Anfang für ihre Intervention in und Navigation durch diese Wirklichkeit, die sie fortwährend generieren, statt sie abzubilden, wodurch sie konkrete Fakten, Räume und Formationen schaffen. „Filme und Installationen“, der schlichte Untertitel der Publikation, markiert daher als eine Art Klammer diese Passage der Bilder und den Parcours ihrer Künstlerin, er ist zugleich Rahmen für das vorliegende Buch-Diptychon, dessen zwei Hälften Teile eines Ganzen sind.

Das Bewusstsein, dass die Bilder zunehmend autonom werden und sich auf den Weg begeben haben, steckt in Steyerls vielrezipierten und für den „Documentary Turn“ prägenden Begriff der travelling images, den sie im Film *November* (2004) entwickelt hat und dem das Kapitel „Fortleben und Migrationen“ gewidmet ist. Es enthält den bereits 2014 erstmals veröffentlichten Essay Thomas Elsaessers über Hito Steyerls documenta-Arbeit *Lovely Andrea* (2007) und einen Text Florian Ebners über den Begriff des Dokumentarischen, das in ihrem Werk erst mit dem Rauschen und Scheitern der Bilder produktiv werden kann. Die 30 Sekunden von Steyerls filmischer *Geste Strike* (2010), der Schlag mit Hammer und Meißel auf einen Monitor, geben den Titel für das dritte Kapitel, das sich nahe der Nahtstelle der beiden Buchteile befindet. Es versucht mit dem Begriff der Kritik die vielfältigen Transitionen im Schaffen Steyerls zu fassen, den Übergang ihrer Auseinandersetzung (und jener einer ganzen Generation) mit deutscher Geschichte und Gegenwart hin zur Analyse der globalen Verwerfungen einer digitalisierten und aus-beuteten, monopolisierten und verdummten Welt. Es ist dies auch der

Übergang von der Künstlerin zur Autorin Hito Steyerl, zur öffentlichen Intellektuellen, zu ihren Texten und Lectures, zu deren bevorzugten Feldern jenes einer „institutionellen Kritik“ gehört, das die Essays von Karen Archey und Nora M. Alter beleuchten.

Eingearbeitet zwischen die Essays sind die ausführlichen Bild-strecken zu Steyerls Filmen und Installationen sowie die Werktexte der in der Ausstellung vertretenen Arbeiten, verfasst und recherchiert von den Kuratorinnen und dem Kurator sowie von Alexandra Delage und Florentine Muhry, die das gesamte Projekt begleitet und auch die doku-mentarischen Recherchen für den Katalog übernommen haben.

In den Händen von Pascal Storz und Fabian Bremer, Jan Wenzel und Christin Krause lag die grafische und verlegerische Übersetzung dieser Texte und Bilder ins Buch, eine fortwährende Herausforderung und ein letztlich unlösbares Paradox, wenn es darum geht, den bewegten und animierten Bildern des filmischen und virtuellen Zeitalters sowie dem Voiceover eine sinnfällige Präsenz auf den Seiten eines Buches zu geben. Für die innovative Form möchten wir ihnen danken. Ebenso Stefan Barmann, Jan-Frederik Bandel, Simon Cowper, Steven Lindberg, Dania Schürmann, Markus Sedlaczek und Natacha Vicente für die Übersetzun-gen der Texte ins Deutsche und Englische.

In einem letzten Sinne steht die Form des Diptychons auch für einen sehr produktiven und freundschaftlichen Austausch zwischen den beiden Equipen in Düsseldorf und Paris über die institutionellen und sprachlichen Grenzen hinweg, im engen Dialog mit Hito Steyerl und den technischen und künstlerischen Mitgliedern ihres Teams, allen voran Manuel Reinartz. Ihnen allen sei auch von unserer Seite herzlich gedankt.

## BIOGRAFIEN

### NORA M. ALTER

ist Professorin für Film- und Medienkomparatistik an der Temple University in Philadelphia. Sie ist Autorin und Herausgeberin diverser Bücher, unter anderem: *Vietnam Protest Theatre: The Tele-vision War on Stage* (1996), *Sound Matters* (2004), *Chris Marker* (2006), *Essays on the Essay Film* (2017) und *The Essay Film after Fact and Fiction* (2018). Ihre Texte beschäftigen sich mit Künstler:in-nen wie John Akomfrah, Daniel Buren, Maria Eichhorn, Stan Douglas, Dan Eisenberg, Renée Green, Hans Haacke, Mathias Poledna, Martha Rosler und weite-ren. Zur Zeit arbeitet sie unter anderem an einer Monografie zu Harun Farocki.

### KAREN ARCHHEY

ist Kuratorin für zeitge-nössische Kunst und zeitbasierte Medien am Stedelijk Museum Amsterdam. Sie ist eine US-amerikanische Kuratorin und Kunstkritikerin und hat zuvor in Berlin und New York gelebt und gearbeitet. 2015 hat sie ein Sti-pendium der Creative Capital | Warhol Arts Foundation erhalten.

das kollektiv geschriebene Buch

*Puissance du végétal et cinéma animiste: La vitalité révélée par la technique* (2020) mitherausgege-ben und an der Ausstellung *Plant Revolution!* (CIAJG, Guimarães, 2019) mitgewirkt.

### ALEXANDRA DELAGE

ist Assistenz-Kuratorin in der Abteilung Video, Sound und Neue Medien des Musée national d'art moderne – Centre Pompidou. Ihr besonderes Interesse gilt den Möglichkeiten, in der künstleri-schen und kuratorischen Tätigkeit das Intime und das Politische zu vermitteln, zumal mit Blick auf Gender-Fragen und die Repräsen-tation der Erfahrungen von Min-derheiten. Sie war unter anderem für die Performa Biennale (New York) und die Galerie gb agency (Paris) tätig, außerdem hat sie in jüngerer Zeit mit dem Künstler Éric Baudelaire an der Produk-tion von Ausstellungen und Filmen gearbeitet, etwa *Après* (Centre Pompidou, 2017), *Also Known as Jhadi* (2017) und *Un film dra-matique* (2019).

### TERESA CASTRO

ist Maître de Confé-rences an der Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sie war Postdoc am Musée du quai Branly in Paris und am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Ihre aktuelle Forschung beschäf-tigt sich vor allem mit den Ver-knüpfungen von Film und Animis-mus, Ecocriticism und pflanzlichen Lebensformen in der visuellen Kultur. Sie hat in diesem Zusam-menhang vor Kurzem den Text „The Mediated Plant“ veröffentlicht,

Am Stedelijk kuratiert Archey Ausstellungen und Performances zeitgenössischer Künstler:innen, sie ist auch Kuratorin der Hito-Steyerl-Einzelausstellung 2021. Außerdem leitet sie das For-schungsprojekt des Museums zur Akquise, Konservierung und Aus-stellung zeitbasierter Medien. Davor war Archey als freie Kura-torin und Redakteurin der New Yorker Organisation e-flux tätig. 2014 hat sie gemeinsam mit Robin Peckham die Ausstellung *Art Post-Internet* am Ullens Center for Contemporary Art in Beijing organisiert.

### FLORIAN EBNER,

Fotograf und Kunsthisto-riker, ist verantwortlicher Kurator der Fotografie-Abteilung am Musée national d'art moderne – Centre Pompidou. 2015 kuratierte er den Deutschen Pavillon auf der 56. Biennale von Venedig (mit Jasmina Metwaly, Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl und Tobias Zielony als teilnehmenden Kün-stler:innen) und leitete 2017 mit Christin Müller die Biennale für Aktuelle Fotografie in Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg. Florian Ebner arbeitete zur mo-dernen Fotografie, zur Fotografie seit den 1970er Jahren und zum zeitgenössischen Bild. Zuletzt kuratierte er am Centre Pompidou *Calais: Témoinner de la „Jungle“*. *Bruno Serralongue / l'Agence France-Presse / les habitants*; zur Zeit bereitet er mit Angela Lampe eine Ausstellung zur Neuen Sach-lichkeit und August Sander vor.

### THOMAS ELSAESSER,

geboren 1943 in Berlin. Filmwissenschaftler, Regisseur, Autor, lehrte ab 1991 Film- und Fernsehwissenschaften in Amster-dam. Nach Studium und Promotion

in Heidelberg, Sussex und Paris unterrichtete er zunächst ab den späten 1960er Jahren als Literaturwissenschaftler in England, wo er eines der ersten Film Studies Departments gründete, die *Brigh-ton Film Review* herausgab und ab 1971 unter dem Titel *Monogram* weiterführte. Elsaesser forschte und veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu fast allen Epochen der Filmgeschichte, zur Filmtheorie, zum Hollywood-Kino. Er leitete, neben zahlreichen internationalen Gastprofessuren, 2000 und 2005 ein internationales Forschungsprojekt zu „Cinema Europe“, er war als Medienarchäologe tätig, arbeitete aber auch über die Neuen Medien. Er ist Autor einer großen Monografie über Rainer Werner Fassbinder und Herausgeber eines Sammelbandes über Harun Farocki. Thomas Elsaesser verstarb am 4. Dezember 2019 in Peking.

#### AYHAM GHRAOWI

lebt als Grafikdesigner in New York. Er lehrt Grafikdesign an der Yale School of Art und Critical Practice an der dortigen Sommerschule, der Yale Norfolk School of Art.

#### TOM HOLERT

arbeitet als Kulturwissenschaftler und Kurator. Im Jahr 2015 gründete er mit anderen das Harun Farocki Institut, eine Archiv- und Forschungsplattform zu Bildpolitik und Dokumentarismus in Berlin. Aktuellere Buchveröffentlichungen: *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930 (Hg., mit Anselm Franke, Diaphanes, 2018; Katalog der gleichnamigen Ausstellung im HKW, Berlin), *Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics* (Sternberg Press, 2020) und *Bildungsschock. Lernen, Politik und Architektur in den 1960er und 1970er Jahren* (2020; Katalog der gleichnamigen Ausstellung im HKW, Berlin).

#### DORIS KRYSTOF

ist Kuratorin der Ausstellung *Hito Steyerl. I Will Survive* mit Marcella Lista und Florian Ebner. Sie studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Sprach- und Literaturwissenschaft in Freiburg im Breisgau und Köln. Promotion 1993, anschließend Volontariat an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Von 2000 bis 2001 war sie Kuratorin an der Kunstthalle Wien. Seit 2002 ist sie Kuratorin für Gegenwartskunst in der Kunst-

sammlung Nordrhein-Westfalen, wo sie vorwiegend für K21 zahlreiche Ausstellungen realisiert hat (Akram Zaatari, Marcel Broodthaers, Wael Shawky, Gillian Wearing, Jorge Pardo, Eija-Liisa Ahtila, Martin Kippenberger u.a.).

#### MARCELLA LISTA

ist Kunsthistorikerin und leitende Kuratorin der Sammlung für Video, Sound und Neue Medien am Musée national d'art moderne – Centre Pompidou. Ihre früheren Arbeiten beschäftigen sich mit Avantgarde-Bewegungen und der Archäologie des Intermedialen: *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes* (2005). Zu ihren jüngeren Ausstellungen und Publikationen gehören u.a.: *Preface to the Third Edition* (Musée du Louvre, Paris, 2013); *A Different Way to Move: Minimalisms, New York, 1960–1980* (Carré d'Art, Nîmes, 2017) und im Centre Pompidou: *Eric Baudelaire: Après* (2017); *Ryoji Ikeda: Continuum* (2018); *La Ribot: Se Vende!* (2019). Sie war verantwortlich für das Eröffnungsprogramm des Centre Pompidou x West Bund Museums in Shanghai. Zur Zeit bereitet sie eine Ausstellung mit dem Künstler Hassan Khan vor, die im März 2021 eröffnet wird.

#### FLORENTINE MUHRY

ist kuratorische Assistenz der Ausstellung *Hito Steyerl. I Will Survive* an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Sie studierte Geschichte und Kunstgeschichte in Graz, Paris und Wien. Als kuratorische Assistenz war sie zuvor im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg in der Abteilung Fotografie und neue Medien und an der Halle für Kunst Lüneburg tätig. In Hamburg betreibt sie den Ausstellungsraum muhry.

#### VANESSA JOAN MÜLLER

ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und lebt in Wien. 2000 bis 2005 war sie Kuratorin am Frankfurter Kunstverein, 2005 bis 2007 Wissenschaftliche Leiterin der European Kunsthalle in Köln, 2007 bis 2011 Direktorin des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 2013 bis 2020 Leiterin der Abteilung Dramaturgie an der Kunsthalle Wien. 2014 war sie Co-Kuratorin des 55. October Salon in Belgrad und 2017 Kuratorin des Pavillons der Republik Albanien, 56. Biennale di Venezia. Zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst.

#### BIOGRAFIEN

#### TREVOR PAGLEN

ist Künstler.

#### HITO STEYERL

wurde 1966 in München geboren. Seit 20 Jahren werden ihre Arbeiten in Kunstkontexten ausgestellt und international rezipiert. 2004 wurde *November* auf der Manifesta 5 in San Sebastian gezeigt. Mit *Lovely Andrea* und *Red Alert* wurde sie auf der documenta 12 (2007) in Kassel einem breiteren Publikum bekannt. Der Neue Berliner Kunstverein widmete ihr 2009 die erste Einzelausstellung in Deutschland und das Van Abbemuseum (Eindhoven) sowie das Institute of Modern Art (Brisbane) richteten ihr 2014 mit *too much world* die erste Überblicksausstellung ein. Mit *Factory of the Sun* war sie 2015 im deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig vertreten. 2016 nahm sie mit *Heil Yeah We Fuck Die* an der Biennale von São Paolo und 2017 an den Skulpturprojekten Münster teil. 2019 wurde sie von der Akademie der Künste Berlin mit dem Käthe-Kollwitz-Preis ausgezeichnet. Zu den jüngsten ihrer zahlreichen Einzelausstellungen gehören Ausstellungen im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (*Duty Free Art*, 2016), Museum

Köln und promovierte in Pädagogik in Mainz. Er war Redakteur der Zeitschrift *Spex*, Moderator für WDR „Funkhaus Europa“, Fellow am Piet Zwart Institute der Willem de Kooning Academie Rotterdam und von 2012 bis 2017 Lehrbeauftragter an der Universität St. Gallen (HSG). Mit Jochen Kühling Projektleiter von „Heimatlieder aus Deutschland“. Aktuelle Buchveröffentlichungen: *Wessen Erinnerung zählt. Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute* (2019), *Nach der Flucht. Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft* (2017), *Kollaboration* (2015), *Interkultur* (2010). Zahlreiche Beiträge in *tageszeitung*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Freitag*, *Literaturen*, *Texte zur Kunst*, etc. sowie für den Westdeutschen Rundfunk und Deutschlandfunk.

#### BRIAN KUAN WOOD

ist Autor und lebt in New York. Er ist Redakteur des *e-flux Journal* und lehrt im Masterprogramm Kuratorische Praxis der School of Visual Arts in New York.

für Gegenwartskunst, Basel (*War Games*, 2018, zusammen mit Martha Rosler), Castello di Rivoli, Turin (*The City of Broken Windows*, 2018), Serpentine Galleries London (*Power Plants*, 2019), Park Avenue Armory, New York (*Drill*, 2019), Art Gallery of Ontario, Toronto (*This is the Future*, 2019). Auf der Biennale von Venedig 2019 war sie in der Hauptausstellung *May You Live in Interesting Times* im Arsenal und in den Giardini mit mehreren Arbeiten vertreten, darunter *This is the Future / Power Plants* und *Leonardo's Submarine*.

Neben ihrer filmkünstlerischen Arbeit ist Steyerl als Autorin tätig. Eine Auswahl ihrer Essays ist in vier Büchern zusammengefasst: *Die Farbe der Wahrheit* (2008), *The Wretched of the Screen* (2012), *Beyond Representation / Jenseits der Repräsentation* (2016), *Duty Free Art – Art in the Age of Planetary Civil Wars / Kunst im Zeitalter des globalen Bürgerkriegs* (2017/2018). Steyerl lebt und arbeitet in Berlin.

#### MARK TERKESSIDIS

ist freier Autor und arbeitet zu den Themen (Populär-)Kultur, Migration, Rassismus und gesellschaftlicher Wandel. Er absolvierte ein Studium der Psychologie in



## IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint  
anlässlich der Ausstellung:

### HITO STEYERL I WILL SURVIVE

26.09.2020 – 10.01.2021  
K21 Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf

03.02. – 07.06.2021  
Centre Pompidou, Paris

### KATALOG

Herausgegeben von:  
Florian Ebner,  
Susanne Gaensheimer,  
Doris Krystof,  
Marcella Lista

Mit Beiträgen von:  
Nora M. Alter, Karen Archey,  
Teresa Castro, Alexandra  
Delage, Florian Ebner,  
Thomas Elsaesser, Ayham  
Ghraawi, Tom Holert,  
Doris Krystof, Marcella  
Lista, Vanessa Joan Müller,  
Florentine Muhry, Mark  
Terkessidis, Brian Kuan  
Wood und einem Vortrag  
von Hito Steyerl und  
Trevor Paglen.

Wissenschaftliche  
Mitarbeiter\*innen:  
Alexandra Delage,  
Daniel Mebarek,  
Florentine Muhry

Projektleitung  
Spector Books:  
Christin Krause und  
Jan Wenzel

ISBN 978-3-95905-392-1  
(Buchhandelsausgabe)

ISBN 978-3-941773-58-5  
(Museumsausgabe)

Projektleitung  
Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf:  
Cordula Frevel

Projektleitung  
Centre Pompidou, Paris:  
Guillaume Grandgeorge

Übersetzung:  
Jan Frederik Bandel  
(EN-DE), Stefan Barmann  
(FR-DE), Simon Cowper  
(DE-EN, FR-EN), Chris  
Lecarpentier (PO-FR),  
Steven Lindberg (DE-  
EN: Vorwort, Grußwort,  
Biografien), Émilie  
Notéris (EN-FR), Markus  
Sedlaczek (FR-DE):  
Marcella Lista: Spiel-  
Maschinen), Dania  
Schürmann (PO-DE),  
Nicole Viaud (DE-FR),  
Natacha Vicente  
(PO-EN)

Lektorat Deutsch:  
Jan Frederik Bandel  
  
Lektorat Englisch:  
Simon Cowper

Gestaltung:  
Pascal Storz und  
Fabian Bremer

Satz:  
Hannes Drißner,  
Spector Books

Lithografie:  
ScanColor Reprostudio

Druck und Bindung:  
Optimal Media, Röbel

Erschienen im Verlag:  
Spector Books  
Harkortstraße 10  
04107 Leipzig  
spectorbooks.com

Distribution:

Deutschland, Österreich:  
GVA, Gemeinsame  
Verlagsauslieferung  
Göttingen GmbH & Co. KG,  
gva-verlage.de

USA, Kanada, Mittel-  
und Südamerika, Afrika:  
ARTBOOK | D.A.P.,  
artbook.com

Schweiz:  
AVA Verlagsauslieferung  
AG, ava.ch

Frankreich, Belgien:  
Interart Paris, interart.fr

UK:  
Central Books Ltd,  
centralbooks.com

Japan:  
twelvebooks,  
twelve-books.com

© 2020 Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen;  
Centre Pompidou,  
Paris; Künstler\*innen,  
Autor\*innen und Spector  
Books

© 2020 für die abgebil-  
deten Werke bei den  
Künstler\*innen oder ihren  
Rechtsnachfolger\*innen,  
für Hito Steyerl: VG  
Bild-Kunst, Bonn 2020,  
courtesy the artist,  
Andrew Kreps Gallery,  
New York, und Esther  
Schipper, Berlin

**AUSSTELLUNG****K21 KUNSTSAMMLUNG****NORDRHEIN-  
WESTFALEN,  
DÜSSELDORF**

Kuratorin:

Doris Krystof

Kuratorische Assistenz:

Florentine Muhry

Ausstellungs-

management:

Stefanie Jansen

Registrier:

Katharina Nettekoven

Bildung:

Annika Plank

**STIFTUNG****KUNSTSAMMLUNG****NORDRHEIN-****WESTFALEN,  
DÜSSELDORF**

Vorstand:

Susanne Gaensheimer,

Bianca Knall

Direktorin:

Susanne Gaensheimer

Kaufmännische Leiterin:

Bianca Knall

Kuratorische Assistenz  
der Direktorin:

Agnieszka Skolimowska

Assistenz der

Kaufmännischen

Leiterin:

Isabella Wild

Direktionssekretariat:

Miriam Pohle,

Arpi Sarkissian

Wissenschaft:

Anette Kruszynski

Kathrin Beßen, Dorothee

Jansen, Doris Krystof,

Isabelle Malz, Susanne

Meyer-Büser, Florentine

Muhry, Maria Müller-

Schareck, Katja

Winterpagt, Falk Wolf

Bildung:

Julia Hagenberg

Regula Erpenbach, Annika

Plank, Peter Schüller,

Annkathrin Schwedhelm,

Angela Wenzel

Besucherservice:

Cécilie Teschner

Nikolaos Kessopoulos,

Berthold Struck,  
Philip Trabert

Bibliothek:

Gesä Krauss,

Andreas Peters

Ausstellungsmanagement:

Stefanie Jansen

Lilo Burlafinger,

Dagmar Kurtz

Registrier:

Katharina Nettekoven

Charlotte Wagner-

de Souza Silveira

Restauration:

Nina Guabeck

Elena Fernández-Vegue,

Sven Kamp, Astrid

Roth, Anne Skaliks,

Andreas Volkmer

Presse und

Öffentlichkeitsarbeit:

Susanne Fernandes Silva

Marketing und Digitales:

Anne Fischer

Alissa Krusch, Marita

Rowlands, Aras San

Verwaltung:

Klaus-Peter Allenstein,

Ingo Lanningner, Frank

Mankel, Stefan Müller-  
Stapper, Daniel Vetter

Buchhaltung:

Caroline Krump

Susanne Finken,

Kerstin Thielo

Vergabe, Einkauf, Recht:

Christina Rock

Claudia Fischer-Jaworsky,

Dorothea Heitfeld

Personal:

Georgia Coutri,

Monika Fischer

Vertrieb und Publishing:

Cordula Frevel

Martin Heyer, Alexia

Krauthäuser, Gabriele

Lauser, Roman Majewski,

Marion Vogt

Technik:

Bernd Schliephake

Andreas Grella, Thomas

Hoppe, Birger Labinsch,

Jens Meller, Britta Pfeiffer,

Oswin Schmidt, Bernd

Strauchmann, Zoltan

Ternai

Sicherheit:

Ramon Karbach

Tobias Becker,

Dietmar Büttau, Artur Burgner, Dirk Fittkau, Andreas Grund, Philipp Grund, Hans Peter Hönig, Michael Jaschzyk, Nicholas Robert Johnson, Carsten Laaser, Torsten Machtans, Tim Martinitz, Mario Metz, Dominik Nowak, Bülent Özer, Elvis Selim, Katrin Sondermeier, Michael Stanaszek, Jens Wünsche

ArtPartner Relations GmbH:

Lilli von Bodman

Anne Clever, Valentina

Wolters

Freunde der Kunst-  
sammlung Nordrhein-  
Westfalen e. V.:

Robert Rademacher

(Vorstand)

Jutta Müller

Bianca Böhm, Linda

Inconi-Jansen, Lara Müller

Stiftung Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen  
Grabbeplatz 5  
40213 Düsseldorf

K20 Grabbeplatz

K21 Ständehaus

www.kunstsammlung.de

**IMPRESSUM****CENTRE NATIONAL****D'ART ET DE****CULTURE GEORGES****POMPIDOU**

Das Centre national d'art  
et de culture Georges  
Pompidou ist eine staat-  
liche Einrichtung unter  
der Aufsicht des franzö-  
sischen Kultusministeriums  
(Gesetz Nr. 75-1 vom  
3. Januar 1975).

Präsident: Serge Lasvignes

Generaldirektorin:

Julie Narbey

Stellvertretende

Generaldirektorin:

Julia Beurton

Direktor Musée national  
d'art moderne – Centre de  
création industrielle:  
Bernard Blistène

Direktor Département

Culture et Création:

Mathieu Potte-Bonneville

Präsident Association  
pour le développement du  
Centre Pompidou:

Jack Lang

Präsidentin Les amis du  
Centre Pompidou:  
Floriane de Saint Pierre

Kurator\*innen:

Florian Ebner (Haupt-  
kurator der Fotografischen  
Sammlung) und Marcella  
Lista (Hauptkuratorin  
Sammlung Neue Medien)

Kuratorische Assistenz:

Alexandra Delage

(Kuratorische Assistenz,  
Sammlung Neue Medien)

Leiterin Abteilung

Ausstellungen:

Mina Bellemou

Ausstellungsleitung:

Dorothee Lacan

Architektur und

Szenografie:

Laurence Fontaine

Regie Ausstellungsraum:

Fabien Lepage

Licht:

Éric Brayer

Leiter audiovisuelle

Technik:

Alexandre Lebugle

**DANKSAGUNG**

K21 Kunstsammlung

Nordrhein-Westfalen:

Marius Babias,

Fabian Bechtle, Jeanne

Bindernagel, Alice Conconi,

Ivet Čurlin, Carina Dauven,

Lilian Haberer, Marie

Cathleen Haff, Jan Harms,

Philipp Hohmann, Nataša

Ilić, Leon Kahane, Anja

Petzold, Anna Polze, Julia

Reich, Sabina Sabolović,

Mark Terkessidis, Susanne

Titz, Vera Tollmann, Leah

Turner, Jolanda Wessel

Hito Steyerl:

Manuel Reinartz, Christoph

Manz, Ayham Ghraoui,

Esme Buden, Alice Conconi,

Leah Turner, Emiliano

Pistacchi, Matthias

Planitzer, Elisa Braun,

Bruno Siegrist, Florian

Ebner, Marcella Lista,

Doris Krystof, Andrew

Kreps, Diego Duenas,

Esther Schipper, Bernard

Blistene, Anton Vidokle,

Forum für Demokratische

Kultur und Gegenwarts-

kunst, Adnan Yildiz, den

Autor\*innen des Katalogs

und Tomás Saraceno

Centre national d'art et de  
culture Georges Pompidou:  
Yan Bréheret, Capucine  
Bordes, Alice Conconi,  
Diego Dueñas, Sophie  
Duplaix, Yvon Figueras,  
Annelie J. Graf, Hillary  
Halter, Isabelle Hyvernat,  
Andrew Kreps, Andreas  
Langfeld, Boaz Levin, Kim  
Levy, Jose Lopes, Corinne  
Marchand, Christophe  
Mazeaud, Laurent Mould,  
Héja Netirk, Romane  
Perelle, Anne Poperen,  
Anouck Schmidt, Mathilde  
Tissot

Registrierin:

Blandine Dulin

Ausstellungsgrafik:

Fabian Bremer,

Pascal Storz

Bildung:

Célia Crétien

Presse- und

Öffentlichkeitsarbeit:

Timotheé Nicot

Centre Pompidou

Place Georges Pompidou

75004 Paris

www.centrepompidou.fr

Bildnachweis ↑

S. 10, 23: ©@EbonixSims;  
 S. 11, 22: ©@Joshua Wongcf;  
 S. 30, 41: ©Fred Marvaux/  
 European Union 2019 –  
 Source: EP; p. 32: ©1995  
 Tom Stoddart; S. 39, 49,  
 210/211: Hito Steyerl, Aus-  
 stellungsansicht *Drill*, Park  
 Avenue Armory, 2019,  
 Foto © James Ewing; S. 43,  
 60/61, 104, 128: Hito Steyerl,  
 Ausstellungsansicht *Hito  
 Steyerl*, Neuer Berliner  
 Kunstverein, Berlin, 2019,  
 Foto © Neuer Berliner  
 Kunstverein / Jens Ziehe;  
 S. 88–93: Hito Steyerl,  
 Ausstellungsansicht *Duty  
 Free Art*, Museo Nacional  
 Centro de Arte Reina Sofia,  
 Madrid, 2015–16, Foto  
 © Museo Nacional Centro  
 de Arte Reina Sofia, Madrid;  
 S. 97: René Magritte,  
*La clef des champs*, 1936,  
 Foto © Museo Thyssen-  
 Bornemisza, Scala,  
 Florence; S. 106: René  
 Magritte, *Evening Falls II*,  
 1964, 1936, Foto © Museo  
 Thyssen-Bornemisza,  
 Scala, Florence; S. 124–  
 127, 135, 191: Hito Steyerl,  
 Ausstellungsansicht

*Power Plants*, Serpentine  
 Galleries, London, 2019,  
 Serpentine Galleries AR,  
 design by Ayham Ghraawi,  
 developed by Ivaylo Getov,  
 Foto © 2019 readsreads.  
 Foto; S. 138, 147, 149:  
 © Richard Lowenberg;  
 S. 142: Foto © Centre  
 Pompidou, MNAM-CCI/  
 Bertrand Prévost / Dist.  
 RMN-GP, Urheberrecht/  
 copyright artwork:  
 © Les Krims (Leslie Robert  
 Krims, dit); S. 164–165:  
 Hito Steyerl, Ausstellungs-  
 ansicht, Artists Space,  
 New York, 2015, Foto  
 © Matthew Septimus;  
 S. 166–170: Brian Kuan  
 Wood and Paul Virilio/  
 Sophie Virilio; S. 174:  
 Hito Steyerl, Ausstellungs-  
 ansicht *Hito Steyerl*,  
 Van Abbemuseum, Eind-  
 hoven, © Peter Cox, Eind-  
 hoven – Van Abbemuseum;  
 S. 179: Hito Steyerl, Aus-  
 stellungsansicht, West  
 Bund, Shanghai, 2019–20,  
 Foto © Centre Pompidou,  
 MNAM-CCI / Philippe  
 Migeat / Dist. RMN-GP;  
 S. 181: Foto © David Quantic,  
 Crosscut / Cascade Public  
 Media; S. 182, 188: Foto

© Fine Art Images / Heritage  
 Images; S. 185: Foto  
 © Hito Steyerl; S. 208/209:  
 Hito Steyerl, Ausstellungs-  
 ansicht, Skulptur Projekte  
 Münster, 2017,  
 Foto © LWL-Museum für  
 Kunst und Kultur, Münster/  
 Skulptur Projekte Archiv/  
 Henning Rogge; S. 212, 241:  
 Foto © Centre Pompidou;  
 S. 213, 214, 218 (Mitte,  
 unten), 225 (unten), 229,  
 230 (oben, Mitte), 232, 237  
 (unten); © Trevor Paglen /  
 Courtesy of the Artist,  
 Metro Pictures, New York,  
 Altman Siegel, San Fran-  
 cisco; S. 220, 233: BBC  
 News at Ten; S. 215 (oben),  
 228 (unten); © Martha  
 Rosler; S. 222/235 (oben):  
 © Pierre Fernandez / AFP/  
 Getty Images; S. 228  
 (unten), 240 (unten):  
 © Colin Anderson / Blend  
 Images LLC; S. 248–250:  
 Hito Steyerl, Ausstellungs-  
 ansicht *The City of Broken  
 Windows*, Castello di  
 Rivoli, Rivoli, 2018–2019,  
 Foto © Antonio Maniscalco

Bildnachweis ↓  
 S. 70, 81: © Florian Ebner,  
 S. 122, 130/131, 170/171:  
 Hito Steyerl, Ausstellungs-  
 ansicht, Artists Space,  
 New York, 2015, Foto  
 © Matthew Septimus;  
 S. 208/209: Hito Steyerl,  
 Ausstellungsansicht  
*Drill*, Park Avenue Armory,  
 2019, Foto © James Ewing  
 Copyright:  
 Wir haben uns bemüht,  
 sämtliche Rechte zu  
 klären. Falls uns dabei  
 Fehler unterlaufen sind,  
 bitten wir um Benach-  
 richtigung.  
 Die Deutsche National-  
 bibliothek verzeichnet  
 diese Publikation in der  
 Deutschen Nationalbiblio-  
 grafie; detaillierte biblio-  
 grafische Daten sind  
 über <http://dnb.d-nb.de>  
 abrufbar.

Kunstsammlung  
 Nordrhein-Westfalen

Centre  
 Pompidou



Gefördert durch die:

KULTURSTIFTUNG  
 DES  
 BUNDES

Medienpartner:

Städtische Allgemeine

Gefördert durch:



Ministerium für  
 Kultur und Wissenschaft  
 des Landes Nordrhein-Westfalen

*Plants*, Serpentine Gal-  
 leries, London, 2019,  
 Serpentine Galleries AR,  
 design by Ayham Ghraawi,  
 developed by Ivaylo Getov,  
 photo © 2019 readsreads.  
 info; pp. 138, 147, 149:  
 © Richard Lowenberg;  
 p. 142: photo © Centre  
 Pompidou, MNAM-CCI/  
 Bertrand Prévost / Dist.  
 RMN-GP, copyright  
 artwork: © Les Krims  
 (Leslie Robert Krims, dit);  
 pp. 164–65: Hito Steyerl,  
 exhibition view, Artists  
 Space, New York, 2015,  
 photo © Matthew Septimus;  
 pp. 166–170: Brian Kuan  
 Wood and Paul Virilio/  
 Sophie Virilio; p. 174: Hito  
 Steyerl, exhibition view  
*Hito Steyerl*, Van Abbe-  
 museum, Eindhoven,  
 photo © Peter Cox, Eind-  
 hoven – Van Abbemuseum;  
 p. 179: Hito Steyerl, ex-  
 hibition view, West Bund,  
 Shanghai, 2019–20,  
 photo © Centre Pompidou,  
 MNAM-CCI / Philippe  
 Migeat / Dist. RMN-GP;  
 p. 181: photo © David  
 Quantic, Crosscut / Cascade  
 Public Media; pp. 182, 188:  
 photo © Fine Art Images /

Heritage Images; p. 185:  
 photo © Hito Steyerl;  
 pp. 208/09: Hito Steyerl,  
 exhibition view, Skulptur  
 Projekte Münster, Münster,  
 2017, photo © LWL-  
 Museum für Kunst und  
 Kultur, Münster / Skulptur  
 Projekte Archiv / Henning  
 Rogge; p. 212, 241: photo  
 © Centre Pompidou;  
 pp. 213, 214, 218 (center,  
 bottom), 225 (bottom),  
 229, 230 (top, center), 232,  
 237 (bottom); © Trevor  
 Paglen / Courtesy of the  
 Artist, Metro Pictures,  
 New York, Altman Siegel,  
 San Francisco; pp. 220,  
 233: BBC News at Ten;  
 pp. 215 (top), 230 (center  
 bottom); © Martha Rosler;  
 p. 222, 235 (top): © Pierre  
 Fernandez / AFP / Getty  
 Images; pp. 228 (bottom),  
 240 (bottom): © Colin  
 Anderson / Blend Images  
 LLC; pp. 248–50: Hito  
 Steyerl, exhibition view  
*The City of Broken Windows*,  
 Castello di Rivoli, Rivoli,  
 2018–19, photo © Antonio  
 Maniscalco

Photo Credits ↓  
 pp. 70, 81: © Florian Ebner,  
 pp. 122, 130/31, 170/71:  
 Hito Steyerl, exhibition  
 view, Artists Space, New  
 York, 2015, photo © Matthew  
 Septimus; pp. 208/09:  
 Hito Steyerl, exhibition  
 view *Drill*, Park Avenue  
 Armory, 2019, photo  
 © James Ewing  
 Copyright:  
 The publishers have made  
 every effort to identify  
 the right holders of all  
 works. Please notify the  
 publishers of any errors.  
 The Deutsche National-  
 bibliothek lists this publi-  
 cation in the Deutsche  
 Nationalbibliografie;  
 detailed bibliographic  
 data are available  
 on the Internet  
 at <http://dnb.d-nb.de>.

Sponsored by:



Ministerium für  
 Kultur und Wissenschaft  
 des Landes Nordrhein-Westfalen

Media Partner:

Städtische Allgemeine

Funded by the:

KULTURSTIFTUNG  
 DES  
 BUNDES



Centre  
 Pompidou

Kunstsammlung  
 Nordrhein-Westfalen

Photo Credits ↓

Photo Credits ↑

**EXHIBITION**

Commercial Manager:  
Bianca Knall

Berthold Struck,  
Philipp Trabert

Mankel, Stefan Müller-  
Stapper, Daniel Vetter

Dietmar Büttau, Artur  
Burgner, Dirk Fittkau,  
Andreas Grund, Philipp  
Grund, Hans Peter Hönig,  
Michael Jaszczyk, Nicholas  
Robert Johnson, Carsten  
Laaser, Torsten Machtans,  
Tim Martinitz, Mario Metz,  
Dominik Nowak, Bülent  
Özer, Elvis Selim, Katrin  
Sondermeier, Michael  
Stanaszek, Jens Wünsche

**K21 KUNSTSAMMLUNG**

**NORDRHEIN-  
WESTFALEN,  
DÜSSELDORF**

Curatorial Assistant  
to the Director:  
Agnieszka Skoilimowska

Library:  
Gesä Krauss,  
Andreas Peters

Accounting:  
Caroline Krump  
Susanne Finken,  
Kerstin Thielo

Freunde der Kunst-  
sammlung Nordrhein-  
Westfalen e. V.:  
Robert Rademacher  
(Chairman)  
Jutta Müller  
Bianca Böhm, Linda  
Inconi-Jansen, Lara Müller

Curator:  
Doris Krystof

Assistant to the  
Commercial Director:  
Isabella Wild

Exhibition Management:  
Stefanie Jansen  
Lilo Burlafinger,  
Dagmar Kurtz

Public Procurement,  
Purchasing, Legal:  
Christina Rock  
Claudia Fischer-Jaworsky,  
Dorothea Heitfeld

ArtPartner Relations GmbH:  
Lilli von Bodman  
Anne Clever,  
Valentina Wolters

Assistant Curator:  
Florentine Muhry

Secretary Assistants

Registrar's Department:  
Katharina Nettekoven,  
Charlotte Wagner-  
de Souza Silveira

Human Resources:  
Georgia Coutri,  
Monika Fischer

Registrar's Department:  
Anette Kruszynski  
Kathrin Beßen, Dorothee  
Jansen, Doris Krystof,  
Isabelle Malz, Susanne  
Meyer-Büser, Florentine  
Muhry, Maria Müller-  
Scharneck, Katja  
Winterpagt, Falk Wolf

Exhibition Management:  
Stefanie Jansen

to the Directors:  
Miriam Pohle,  
Arpi Sarkissian

Registrar's Department:  
Katharina Nettekoven,  
Charlotte Wagner-  
de Souza Silveira

Sales and Publishing:  
Cordula Frevel  
Martin Heyer, Alexia  
Krauthäuser, Gabriele  
Lauser, Roman Majewski,  
Marion Vogt

Technical Department:  
Bernd Schliephake  
Andreas Grella, Thomas  
Hoppe, Birger Labinsch,  
Jens Meller, Britta Pfeiffer,  
Oswin Schmidt, Bernd  
Strauchmann, Zoltan Ternai

Registrar's

Department:  
Katharina Nettekoven

Education:  
Annika Plank

Conservation:  
Nina Quabeck  
Elena Fernández-Vegue,  
Sven Kamp, Astrid  
Roth, Anne Skalks,  
Andreas Volkmmer

Press and Public Relations:  
Susanne Fernandes Silva

Marketing and  
Digital Marketing:  
Anne Fischer  
Alissa Krusch, Marita  
Rowlands, Aras San

Board of Directors:  
Susanne Gaenshaimer,  
Bianca Knall

Director:  
Susanne Gaenshaimer

Visitor Service:  
Cäcile Teschner  
Nikolaos Kessopoulos,

Security:  
Ramon Karbach  
Tobias Becker,

Stiftung Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen  
Grabbepplatz 5  
40213 Düsseldorf

**STIFTUNG****KUNSTSAMMLUNG**

**NORDRHEIN-  
WESTFALEN,  
DÜSSELDORF**

Education:  
Julia Hagenberg  
Regula Erpenbach, Annika  
Plank, Peter Schüller,  
Annkathrin Schwedhelm,  
Angela Wenzel

Administration:  
Klaus-Peter Allenstein,  
Ingo Lanningger, Frank

Stiftung Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen  
Grabbepplatz 5  
40213 Düsseldorf

Stiftung Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen  
Grabbepplatz 5  
40213 Düsseldorf

Board of Directors:  
Susanne Gaenshaimer,  
Bianca Knall

Director:  
Susanne Gaenshaimer

Administration:  
Klaus-Peter Allenstein,  
Ingo Lanningger, Frank

Stiftung Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen  
Grabbepplatz 5  
40213 Düsseldorf

K20 Grabbepplatz  
K21 Ständehaus  
[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)

**COLOPHON****CENTRE NATIONAL  
D'ART ET DE  
CULTURE GEORGES  
POMPIDOU**

President Les amis du  
Centre Pompidou:  
Floriane de Saint Pierre

Registrar's Department:  
Blandine Dulin

Centre national d'art  
et de culture Georges  
Pompidou is a public  
establishment under the  
supervision of the French  
Ministry of Culture  
(Act 75-1, January 3, 1975).

Centre national d'art et de  
culture Georges Pompidou:  
Yan Bréheret, Capucine  
Bordes, Alice Conconi,  
Diego Dueñas, Sophie  
Duplaix, Yvon Figueras,  
Annelie J. Graf, Hillary  
Halter, Isabelle Hyvernat,  
Andrew Kreps, Andreas  
Langfeld, Boaz Levin, Kim  
Levy, Jose Lopes, Corinne  
Marchand, Christophe  
Mazeaud, Laurent Mould,  
Héja Netirk, Romane  
Perelle, Anne Poperen,  
Anouck Schmidt, Mathilde  
Tissot

Chairman, Director & CEO:  
Serge Lasvignes

Curatorial Assistant:  
Alexandra Delage  
(Assistant Curator,  
New Media Collection)

Marketing and  
Public Relations:  
Timothée Nicot

K21 Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen:  
Marius Babias,  
Fabian Bechtle, Jeanne  
Bindernagel, Alice Conconi,  
Ivet Cürlin, Carina Dauven,  
Lilian Haberer, Marie  
Cathleen Haß, Jan Harms,  
Philipp Hohmann, Nataša  
Ilić, Leon Kahane, Anja  
Petzold, Anna Polze, Julia  
Reich, Sabina Sabolović,  
Mark Terkessidis, Susanne  
Titz, Vera Tollmann, Leah  
Turner, Jolanda Wessel

Executive Director:  
Julie Narbey

Head of the Exhibitions  
Management Unit:  
Mina Bellemou

Centre Pompidou  
Place Georges Pompidou  
75004 Paris

Hito Steyerl:  
Mannuel Reinhartz, Christoph  
Manz, Ayham Ghraoui,  
Esme Buden, Alice Conconi,  
Leah Turner, Emiliano  
Pistacchi, Matthias  
Plantzer, Elisa Braun,  
Bruno Siegrist, Florian  
Ebner, Marcella Lista,  
Doris Krystof, Andrew  
Kreps, Diego Duenas,  
Esther Schipper, Bernard  
Blistene, Anton Vidokle,  
Forum für Demokratische  
Kultur und Gegenwarts-  
kunst, Adnan Yildiz, the  
authors of the catalogue,  
and Tomás Saraceno

Deputy Director:  
Julia Beurton

Exhibition Manager:  
Dorothee Lacan

Typographic Concept:  
Fabian Bremer,  
Pascal Storz

Registrar's Department:  
Blandine Dulin

Director Musée  
national d'art moderne –  
Centre de création  
industrielle:  
Bernard Blistène

Architect and  
Scenographer:  
Laurence Fontaine

Press and Public  
Relations:  
Timothée Nicot

Registrar's Department:  
Blandine Dulin

Director Département  
Culture et Création:  
Mathieu Pote-Bonneville

Exhibition Space Manager:  
Fabien Lepage

Marketing and  
Public Relations:  
Timothée Nicot

Registrar's Department:  
Blandine Dulin

President Association  
pour le développement du  
Centre Pompidou:  
Jack Lang

Audiovisual  
Technical Manager:  
Alexandre Lebugle

Marketing and  
Public Relations:  
Timothée Nicot

Registrar's Department:  
Blandine Dulin





# COLOPHON

# 227

This catalogue is published in conjunction with the exhibition:

## HITO STEYERL I WILL SURVIVE

26.09.2020 – 10.01.2021  
K21 Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf

03.02. – 07.06.2021  
Centre Pompidou, Paris

## CATALOGUE

Edited by:

Florian Ebner,  
Susanne Gaensheimer,  
Doris Krystof,  
Marcella Lista

With contributions by:

Nora M. Alter, Karen Archey,  
Teresa Castro, Alexandra  
Delage, Florian Ebner,  
Thomas Elsaesser, Ayham  
Ghraawi, Tom Holert,  
Doris Krystof, Marcella  
Lista, Vanessa Joan Müller,  
Florentine Muhry, Mark  
Terkesidis, Brian Kuan  
Wood, and with a lecture  
by Hito Steyerl and  
Trevor Paglen.

Research Assistants:  
Alexandra Delage,  
Daniel Mebarek,  
Florentine Muhry

Editorial Direction  
Spector Books:  
Christin Krause and  
Jan Wenzel

ISBN 978-3-95905-392-1  
(Trade edition)  
ISBN 978-3-941773-58-5  
(Museum edition)

Editorial Direction  
Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf:  
Cordula Frevel

Editorial Direction  
Centre Pompidou, Paris:  
Guillaume Grandgeorge

Translation:

Jan Frederik Bandel  
(EN-DE), Stefan Barmann  
(FR-DE), Simon Cowper  
(DE-EN, FR-EN), Chris  
Lecarpentier (PO-FR),  
Steven Lindberg (DE-EN:  
Foreword, Welcome,  
Biographies), Emilie  
Notéris (EN-FR), Markus  
Sedlaczek (FR-DE:  
Marcella Lista: Spiel-

Maschinen), Dania  
Schürmann (PO-DE),  
Nicole Viaud (DE-FR),  
Natacha Vicente  
(PO-EN)

Copyediting German:  
Jan Frederik Bandel

Copyediting English:  
Simon Cowper

Graphic Design:  
Pascal Storz and  
Fabian Bremer

Typesetting:  
Hannes Drifner,  
Spector Books

Lithography:  
ScanColor Reprostudio

Printing and Binding:  
Optimal Media, Röbel

Published by:  
Spector Books  
Harkortstraße 10  
04107 Leipzig  
spectorbooks.com

Distribution:  
Germany, Austria:  
GVA, Gemeinsame  
Verlagsauslieferung  
Göttingen GmbH & Co. KG,  
gva-verlage.de

USA, Canada, Central and  
South America, Africa:  
ARTBOOK | D.A.P.,  
artbook.com

Switzerland:  
AVA Verlagsauslieferung  
AG, ava.ch

France, Belgium:  
Interart Paris, interart.fr

UK:  
Central Books Ltd,  
centralbooks.com

Japan:  
twelvebooks,  
twelve-books.com

©2020 Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen;  
Centre Pompidou, Paris;  
Artists, authors, and  
Spector Books

©2020 for the works re-  
produced: the artists  
or their legal successors;  
for Hito Steyerl: VG  
Bild-Kunst, Bonn 2020,  
courtesy the artist,  
Andrew Kreps Gallery,  
New York, and Esther  
Schipper, Berlin

frequently on nearly every era of film history, on film theory, and on Hollywood cinema. In addition to numerous visiting professorships internationally, he directed the Cinema Europe international research project in 2000 and 2005; he was active as a media archaeologist but also worked on new media. He was the author of a large monograph on Rainer Werner Fassbinder and editor of an anthology on Harun Farocki. Thomas Elsaesser died on December 4, 2019, in Beijing.

### AYHAM GHRAOWI

is a graphic designer in New York City. He is a critic in graphic design at Yale School of Art and in critical practice at Yale Norfolk School of Art, a summer residency program.

### TOM HOLERT

works as a curator and is a scholar in cultural studies. In 2015, he co-founded the Harun Farocki Institut in Berlin, an archival and research platform on visual politics and documentary film. His more recent book publications include *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* (coedited with Anselm Franke, 2018; catalogue for the eponymous exhibition at HKW, Berlin),

*Knowledge beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics* (2020), and *Bildungsschock: Lernen, Politik und Architektur in den 1960er und 1970er Jahren* (editor, 2020; catalogue of the eponymous exhibition at HKW, Berlin).

### DORIS KRYSTOF

is co-curator of the exhibition *Hito Steyerl. I Will Survive* along with Marcella Lista and Florian Ebner. She studied art history, history, linguistics, and literature in Freiburg im Breisgau and Cologne. She earned her PhD in 1993 and was assistant curator at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. From 2000 to 2001, she was curator at the Kunsthalle Wien. Since 2002, she has been curator of contemporary art at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, where she has organized numerous exhibitions, primarily for the K21 (Akram Zaatari, Marcel Broodthaers, Wael Shawky, Gillian Wearing, Jorge Pardo, Eija-Liisa Ahtila, Martin Kippenberger et al.),

### MARCELLA LISTA

is an art historian and curator of the video, sound, and new media collection at the Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Her early work

addresses avant-garde movements and the archeology of intermedia: *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes* (CTHS, Paris, 2005). Her recent exhibitions and publications include *Walid Raad: Preface to the Third Edition* (Musée du Louvre, Paris, 2013); *A Different Way to Move: Minimalisms, New York, 1960–1980* (Carré d'Art, Nîmes, 2017), and, at Centre Pompidou, *Eric Baudelaire: Après* (2017); *Ryoji Ikeda: Continuum* (2018); *La Ribot: Se Vende!* (2019). She was responsible for the opening program of the Centre Pompidou x West Bund Museum Shanghai in 2019, and she is currently preparing an exhibition with artist Hassan Khan, upcoming in March 2021.

### FLORENTINE MUHRY

is assistant curator of the exhibition *Hito Steyerl. I Will Survive* at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. She studied history and art history in Graz, Paris, and Vienna. In the past, she has worked as assistant curator at the Museum für Kunst und Gewerbe at the department of photography and new media and at the Halle für Kunst Lüneburg. She runs the exhibition space muhry in Hamburg.

### VANESSA JOAN MÜLLER

is an art historian and curator living in Vienna. She has been curator at the Frankfurter Kunstverein (2000–2005), head of research at the European Kunsthalle in Cologne (2005–7), director of the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf (2007–11), and most recently director of the dramaturgy department at the Kunsthalle Wien (2013–20). In 2014, she was co-curator of the 55th October Salon in Belgrade and in 2017 curator of the Pavilion of the Republic of Albania at the 56th Venice Biennale. She has been responsible for numerous publications and exhibitions on contemporary art.

### TREVOR PAGLEN

is an artist.

### HITO STEYERL

was born in Munich in 1966. For twenty years, her works have been exhibited in art contexts and shown internationally. In 2004, her film *November* was shown at Manifesta 5 in San Sebastián. Screenings of *Lovely Andrea* and *Red Alert* at documenta 12 in Kassel in 2007 brought her to the attention of a wider audience. The Neuer Berliner Kunstverein dedicated

## BIOGRAPHIES

the first solo exhibition in Germany to her in 2009, and the Van Abbemuseum (Eindhoven) and the Institute of Modern Art (Brisbane) organized her first survey exhibition, *too much world*, in 2014. Her work *Factory of the Sun* featured in the German Pavilion at the Venice Biennale in 2015. In 2016, she participated in the Bienal Internacional de Arte de São Paulo, where she showed *Hell Yeah We Fuck Die*, which was also included in Skulptur Projekte Münster in 2017. In 2019, she was awarded the Käthe-Kollwitz-Preis by the Akademie der Künste Berlin. Her most recent solo exhibitions have been at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (*Duty Free Art*, 2016); the Museum für Gegenwartskunst, Basel (*War Games*, 2018, with Martha Rosler); the Castello di Rivoli, Turin (*The City of Broken Windows*, 2018); the Serpentine Galleries in London (*Power Plants*, 2019); the Park Avenue Armory, New York (*Drill*, 2019); and the Art Gallery of Ontario, Toronto (*This is the Future*, 2019). At the Venice Biennale in 2019, she showed several works in the Arsenale and in the Giardini as part of the main exhibition, *May You Live in Interesting Times*; these included *This is the Future* /

*Power Plants* and *Leonardo's Submarine*. In addition to her artistic work, Steyerl is also active as an author, gives interviews, and speaks at conferences. Four volumes presenting a selection of her essays have thus far been published: *Die Farbe der Wahrheit* (2008), *The Wretched of the Screen* (2012), *Beyond Representation / Jenseits der Repräsentation* (2016), and *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil Wars* (2017) / *Kunst im Zeitalter des globalen Bürgerkriegs* (2018). Steyerl lives and works in Berlin.

### MARK TERKESSIDIS

is a freelance author working on the subjects of (popular) culture, migration, racism, and social transformation. He completed studies in psychology in Cologne and received his PhD in education in Mainz. He was an editor at

*Spex* magazine, a moderator for WDR's Funkhaus Europa, a fellow at the Piet Zwart Institute of the Willem de Kooning Academie Rotterdam, and from 2012 to 2017 lecturer at the University of St. Gallen (HSG). With Jochen Kühling, he is co-director of the project *Heimatlieder aus Deutschland*. His more recent book publications include *Wessen Erinnerung zählt?*

*Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute* (2019), *Nach der Flucht: Neue Vorschläge für die Einwanderungsgesellschaft* (2017), *Kollaboration* (2015), and *Interkultur* (2010). He has written numerous articles for publications such as *tageszeitung*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Freitag*, *Literaturen*, and *Texte zur Kunst* and made contributions to Westdeutscher Rundfunk and Deutschlandfunk.

### BRIAN KUAN WOOD

is a writer based in New York. He is an editor of *e-flux Journal* and teaches on the master's in curatorial practice program at the School of Visual Arts in New York.

The sense that images are becoming increasingly autonomous and have taken on a life of their own is an integral part of Steyerl's concept of "traveling images," which has been extensively received and has helped shape the "documentary turn" developed in the film *November* (2004) and examined in the chapter "Survival and Migration." This section includes Thomas Elsaesser's essay, first published in 2014, on Steyerl's documentary work *Lovely Andrea* (2007) and a text by Florian Ebner on the concept of the documentary, which only becomes productive in her work in visual noise and the failure of images. The thirty-second gesture recorded in Steyerl's film *Strike* (2010), a blow she delivers to a screen with a hammer and chisel, supplies the title for the third chapter, which appears near the seam between the two parts of the book. It sets out to get a handle on the manifold shifts in Steyerl's work via the idea of critique: a means to comprehend her reckoning (and that of an entire generation) with Germany's past and present and the transition to an analysis of the global fault lines in a world that has been digitalized and exploited, monopolized and stultified. This transition also manifests in Steyerl's shift from artist to author, in her emergence as an intellectual on the public stage, and in her texts and lectures, one of whose favorite arenas is that of "institutional critique," as examined in the essays by Karen Archey and Nora M. Alter.

The essays are interspersed with detailed sequences of images from Steyerl's films and installations as well as texts on the specific works presented in the exhibition, written and researched by the curators and by Alexandra Delage and Florentine Muhry, who have been involved in the project throughout and also took on the documentary research for the catalogue.

Graphic designers Pascal Storz and Fabian Bremer worked together with the publishers Jan Wenzel and Christin Krause to transform these texts and images into book form, whereby the task of giving voice-overs and the moving and animated images of our cinematic and virtual age an intelligible presence on the pages of a book presented an ongoing challenge—a paradox that in the end must remain unresolved. We would like to thank them for creating the book's innovative form. Our thanks too to Stefan Barmann, Jan-Frederik Bandel, Simon Cowper, Steven Lindberg, Dania Schüürmann, Markus Sedlaczek, and Natacha Vicente for translating the texts into German and English.

## BIOGRAPHIES

**NORAM.M. ALTER** is professor of comparative film and media at Temple University in Philadelphia. She is author of several books including *Vietnam Protest Theatre: The Television War on Stage* (1996), *Sound Matters* (2004), *Chris Marker* (2006), *Essays on the Essay Film* (2017), and *The Essay Film after Fact and Fiction* (2018). She has written on artists including John Akomfrah, Daniel Buren, Maria Eichhorn, Stan Douglas, Dan Eisenberg, Renée Green, Hans Haacke, Mathias Poledna, Martha Rosler, and others. Future publications include a monograph on Harun Farocki.

**KAREN ARCHHEY** is curator of contemporary art and time-based media at the Stedelijk Museum Amsterdam. She is an American curator and art critic formerly operating from Berlin and New York, and a 2015 Creative Capital | Warhol Foundation Arts Writers Grant recipient in short-form writing. At the Stedelijk, Archey curates contemporary art exhibitions and performances and is curator of Steyerl's 2021 solo exhibition. She heads the

museum's research initiative on the acquisition, conservation, and display of time-based media. Archey previously worked as an independent curator and editor for the New York-based organization e-flux. In 2014, she teamed up with Robin Peckham to organize the exhibition *Art Post-Internet* at Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

**TERESA CASTRO** is associate professor in film studies at the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. She was a postdoctoral researcher at the Musée du quai Branly, Paris, and at the Max Planck Institute for the History of Science, Berlin. A significant part of her recent research focuses on the links between film and animism, eco-criticism, and vegetal life forms in visual culture. In this context, she recently published "The Mediated Plant" (2019), co-edited the collective book *Puissance du végétal et cinéma animiste: La vitalité révelée par la technique* (2020), and participated in the exhibition *Plant Revolution!* (CAJG, Guimarães, 2019).

Ultimately, the book's diptych form also represents a highly productive and cordial exchange between the two teams in Düsseldorf and Paris, which transcended institutional and linguistic boundaries and was conducted in close coordination with Hito Steyerl and the members of her technical and artistic team, most notably Manuel Reinartz. For our part, we would like to express our sincere gratitude to all of them as well.

**ALEXANDRA DELAGE** is assistant curator in charge of conservation in the video, sound, and new media department of the Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. She is especially interested in the possibilities offered by artistic and curatorial activity as a means to convey the intimate and the political, with a particular focus on gender issues and the representation of minority experiences. She has been involved with the Performa Biennial (New York) and gba agency (Paris) and more recently collaborated with artist Éric Baudelaire on various exhibition and film productions, such as *Après* (Centre Pompidou, 2017), *Also Known As Jihadi* (2017), and *Un film dramatique* (2019).

**FLORIAN EBNER**, photographer and art historian, is the curator responsible for the photography department at the Musée national d'art moderne—Centre Pompidou. In 2015, he curated the German Pavilion at the 56th Venice Biennale (with the artists Jasmina Metwaly, Philip Rizk, Olaf Nicolai,

Hito Steyerl, and Tobias Zielony participating) and in 2017 was co-director with Christin Müller of the Biennale für aktuelle Fotografie in Mannheim, Ludwigshafen, and Heidelberg. He has focused on modern photography, photography since the 1970s, and contemporary photography. Most recently, he curated *Calais: Témoigner de la "jungle"*; *Bruno Serralougue / Agence France-Presse / Les habitants* at the Centre Pompidou; currently he is working with Angela Lampe on an exhibition on Neue Sachlichkeit (New Objectivity) and August Sander.

**THOMAS ELSAESSER** was born in Berlin in 1943. A film scholar, director, and author, he taught film and television studies in Amsterdam from 1991. After studying and receiving his PhD in Heidelberg, Sussex, and Paris, he initially taught, beginning in the late 1960s, in England, where he founded one of the first film studies departments and edited the *Brighton Film Review*, which he continued, from 1971, under the title *Monogram*. Elsaesser conducted research and published

digital drift, and the problem of instantaneous data circulation. It brings in the idea of a new “dance epidemic”—a modern-day resurgence of the anguished choreomanias of the Middle Ages—in which our permanent interaction with digital technologies, having extended into every field of human activity, reaches breaking point. Collective hysteria manifests itself, quite literally, in compulsive gestures. This mania bespeaks the anxiety into which we are plunged by the tempo and volume of information assailing us, which goes beyond any human scale. It also offers a tragic account of the material and moral impasse that people in precarity, or on their way to it, are driven into. As always with Steyerl, the breaking point becomes a point of critical rebound, and irony, a weapon of awareness and of distance. Ultimately, she recreates a space for movement by displacing the tools and disengaging from them.

In this work, Steyerl continues her exploration of the virtual technologies that appeared in 2019 during her *Power Plants* exhibition at the Serpentine Gallery, an installation that is also visited in this exhibition. By comparison with the spectacular ways in which these tools can be used, extending in some cases into the field of contemporary art, her idea is to engage dialectically with an immersive device capable of delighting the conscious mind by erasing the contours of perception. Steyerl’s virtuosity is deployed elsewhere. In the glitches, the graphic defects, the exposed interfaces, and spatial inconsistencies that reveal in her work the actual substance of the virtual: its disruptive nature and the lack of any continuous relationship with the real. An aspect of the reflection on digital capitalism that Steyerl embarked on at the turn of the millennium, the critical forms that the artist subtly develops here once again hijack the “language of the enemy,” pursuing on her own terms the proliferating surveillance empire and the lucrative instrumentalization of consciousness.

In Steyerl’s eyes, the museum is clearly dependent on the same technical, economic, and political infrastructure that underpins this social reality as a whole. It is also a public space where the lines of tension that run through it can be given resonance and, it is to be hoped, debated. In this regard, the exhibition */ Will/ Survive*, which brings together some twenty works made between 1994 and 2020, provides food for thought for the two institutions behind this project. Steyerl’s artistic and critical work

raises questions that are clearly relevant today and challenge any form of committed cultural thinking. The critical observation of the slide toward speculation and nationalism in the reunified Germany of the 1990s, which underpinned her first filmic gestures, have a worrying echo today in the responses to globalization couched in new forms of identity politics and the galloping privatization of the public sector. Works like *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), *Hell Yeah We Fuck Die* (2016), or more recently *The City of Broken Windows* (2018) are more scathing than ever of the closely knit network of surveillance and automation that conditions and exploits each person’s relationship to the individual and collective living space. *Liquidly Inc.* (2014) and *Mission Accomplished: Belanciege* (2019) lift the veil on models of financial flow circulating with unlimited freedom in the shadow of the World Wide Web, where ideas of ethics and traceability no longer have any traction. The video conferences *Is the Museum a Battlefield?* (2013) and *Duty Free Art* (2015) and the video *Guards* (2012) shed light on the conflicting trajectories and systems of underground interests that animate institutions and the art market. Lastly, *This Is the Future* (2019) tackles the automated predictions of all-pervasive algorithms, resulting in an “end of the future”—i.e., an end of history. Directly or indirectly, the social and political role of the museum has been profoundly affected by these tangled transformations, which have thoroughly restructured the mode and framework of thinking for each and every one of us. “In order to create a public art museum, one seems to have to storm it in the first place,” ponders Steyerl in *Is the Museum a Battlefield?*

The exhibition */ Will/ Survive* is a critical gesture that allows us to re-read historical works in a contemporary light and puts the most pressing current concerns at the center of its creative endeavor. At K21 in Düsseldorf, the exhibition crosses the large open space in the basement to pick up on the Möbius strip of *Mission Accomplished: Belanciege* in the views from its rotunda standing half-submerged in the waters of the Schwanenspiegel. At the Centre Pompidou, it recycles the design used in the staging of the exhibition *Christo and Jeanne-Claude: Paris!* (July 1 – October 19, 2020) in Gallery 2, on the sixth floor of the building, coming to terms with the spatial contradictions produced in this time of crisis by the new economy of the palimpsest. Yet, beyond that, the

## INTRODUCTION

## 221

exhibition continues outside the physical environment of the two institutions: via the 3D structure of online works and the *Social/Sim* application. These interactive digital creations do not simply set out to explore the survival of the exhibition format and the options for propagating it digitally at a time when the ability to move and gather freely is being eroded in more ways than one. They also invite us to break down the walls of the museum and the barriers within it, both symbolic and real, by enriching the mutable practices of the Internet with modalities specific to a singular artistic idea.

As a complement to the exhibition space and the virtual environment of the 3D constructs, this catalogue opens up another dimension for */ Will/ Survive* to inhabit, rendered in the form of a book. With its experimental design and free form, it takes the liberty of having two beginnings (instead of one beginning, one end, and a single direction to read in). At each of the book’s two entry points, we are confronted with the question of how Steyerl conceives of space in her work. On the one hand, there is the topical relevance of virtual space referred to above: the focus of Steyerl’s research in recent years, which has taken concrete artistic form in the installation. *Social/Sim* is placed at one of the book’s two “portals,” accompanied by an essay by Ayham Ghraoui, who constructed the app. His text is a kind of live take on the current social debate about the political space occupied by the digital in Donald Trump’s United States: an up-to-the-minute prologue to the first chapter of the book half that follows, entitled “The Architectural Unconscious.” In programmatic terms, this modification of Walter Benjamin’s notion of the “optical unconscious” foregrounds Steyerl’s interest in architecture, which has received little attention to date, her deconstruction of politically constructed space and its reconstruction once again in the form of installations. In his essay, Tom Holert talks about the “mobility of the configuration” in the artist’s most recent exhibitions; Vanessa Joan Müller examines the aggressive fusion of the semiotics of fashion and politics in *Belanciege*; and Doris Krystorf’s text looks at the evolution of Steyerl’s displays and her playful diversification into new forms of imagery and different ways of presenting them.

This section of the book is a historical account starting from the present and working backward. Its most extensive chapter, “Digital Truths,” focuses on Steyerl’s never-ending delight in the paradoxes and

contradictions inherent in the images of today. It centers on images that anticipate the future—Teresa Castro’s free-ranging essay on the power of plants conceived in the spirit of 1970s cybernetics and written in response to *This Is the Future* and *Power Plants*; images that have become *fluid*—Brian Kuan Wood updates and amplifies his “Weather Report” from *Liquidly Inc.* in a storming response to the contagious times we are living in; images marked by factographic transparency and a sense of social responsibility—Marcella Lista’s reflection on the presence of the ideas of the constructivist avant-gardes in Steyerl’s work; and, last but not least, images whose “fingers are on the triggers,” as mooted by the subtitle of Hito Steyerl and Trevor Paglen’s public talk on November 10, 2018, at the Centre Pompidou, which is here available in print for the first time.

The other “end” of the book (which is not an end but another point of entry) starts once again with a question about space. It begins with Steyerl’s films from the 1990s, entering a space that is still completely analogous, urban, and no less social. The first chapter of this second beginning, “The Politics of Urban Space,” focuses on Steyerl’s studies of places (and crime scenes), the history and utopian vision of Berlin’s empty center, an almost forensic topography of a reunified Germany, and the country’s first outpourings of nationalism, whose relevance in present-day Germany is examined in Mark Terkessidis’s essay. This is still very much the work of a filmmaker, rooted in the tradition of the essay films of Harun Farocki and Alexander Kluge.

The book’s two beginnings thus pose a question that is both succinct and symbolic: Where are we to start—at which end or beginning—in attempting to tell Hito Steyerl’s story: a minor epistemological eccentricity? This is also a story of images, of film images, and a reflection on the mutations of the medium they inhabit. While, at one of the book’s beginnings, they still stand for the recording, capturing, and editing of reality, at the other beginning they represent their intervention in and navigation through this reality, which they are constantly generating rather than simply depicting, thus creating concrete facts, spaces, and formations. “Films and Installations,” the volume’s unfussy subtitle, thus marks out this sequence of images and their maker’s career as a kind of parenthesis, while also providing a frame in which to present the book’s diptych, whose two halves combine to form a whole.

of the installation and technology are the responsibility of Fabien Lepage and Alexandre Lebugle; the registrar is Blandine Dulin. We are also very grateful to them.

We also received invaluable help and advice from the galleries of Esther Schipper, Berlin, and Andrew Kreps, New York, for which we would also like to express our thanks.

Finally, our most profound gratitude goes out to Hito Steyerl, who supported the realization of this extensive exhibition in Düsseldorf and Paris with great dedication. We are very grateful to the artist and her experienced team, including Manuel Reinartz, Ayham Ghraawi, and Jules LaPlace, for producing a new work for the exhibition.

# INTRODUCTION

FLORIAN EBNER, DORIS KRYSSTOF, MARCELLA LISTA

Just as we were about to embark on the final push to get everything ready for Hito Steyerl's exhibition, the measures to contain the novel coronavirus threw all our preparations into chaos. The exhibition did not open in Paris in June 2020, as planned, but will do so at the end of September, at the Düsseldorf venue that was to host the second leg of its run. The exhibition will then move to Paris in February 2021. Given the mess the world finds itself in, we managed to find a fairly happy solution here, and we are first and foremost delighted that the project we developed together is coming to fruition in spite of all the intervening hazards. It is an extraordinary accomplishment on the part of all those involved that, notwithstanding the constantly changing situation and the threat of illness hanging in the air, the project has taken on a completely new form that reflects the experience of this time.

For this achievement, we would like to thank Hito Steyerl herself, first of all, who helped us plan the exhibition and had to put up with continually shifting dates, exhibition spaces, and lists of works. In this sense, it was entirely fitting when, at the end of April, she gave a succinct response to our nagging requests for an exhibition title: "I will survive."

This title immediately brings to mind Gloria Gaynor's 1978 disco hit of the same name, the anthem of an entire generation seeking to stay the distance. The stirring song of a woman who claws her way back to life on her own following a painful separation is enormously popular in many emancipatory contexts, from the women's movement to the gay scene. In the spring of the pandemic, the piece once again caught the attention when the now 76-year-old Gaynor recorded a video in a bathroom in which she demonstrates how you should wash your hands, and for how long, based on current hygiene rules, set to the chorus of her greatest hit. *I Will Survive* is not the first dance hit to be referred to by Steyerl in her video works, but this is the first time she has appropriated the title of a pop song for an entire exhibition, thereby expressing an attitude that goes beyond the crisis of 2020 to encompass, with a touch of acerbic wit, an

artistic stand of resistance and a body of work spanning twenty-five years.

Moreover, Steyerl's films are not about what is superficially popular but rather about intelligent strategies for uncovering hidden political connections, about articulating critiques of racism and anti-Semitism, and about global capitalism and the role art plays in this. Steyerl has used the genre of the video essay to develop a format whose associative approach and use of collage offer many different ways into the material based on its multiplicity of elements, with pop music playing an important role. It is important for Steyerl that the work is accessible to the audience, which is why she is careful to keep her films to a relatively short running time and has consciously elected to use a filmic language that presents its arguments crisply and concisely. As she once conceded in a conversation with Laura Poitras, this language may well border on the sensational if it is to have any kind of resonance in an environment of audiovisual overload. In this respect, the words "I will survive" may also be those of an artist who has developed a complex body of work over the last years, offering critical reflection on the media she uses and giving a kind of pioneering perspective on the mutations that have occurred in the visual realm between the documentary and the fictional.

Tied in with the new installation that Steyerl has devised for this exhibition, "I will survive" is also a show of bravado that operates on several levels. The work, entitled *SocialSim*, is an interweaving of video projections and a computer game of "virtual simulation"—as the artist calls it—that can be acted upon via an application and tablets that visitors are provided with. In collaboration with designer Ayham Ghraawi, the artist pokes fun at the hype of collective life experienced through networks produced by ever-more powerful algorithms. This "invasive" installation, which is designed to have a life beyond the physical walls of the exhibition, highlights the increasing entanglement of online games, the agency of digital communities, cryptoeconomics, algorithmic warfare, the power of

SUSANNE GAENSHHEIMER, SERGE LASVIGNES, BERNARD BLISTÈNE

The Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen and the Centre Pompidou are showcasing the work of artist, filmmaker, and theorist Hito Steyerl (b. 1966) with a large survey exhibition, which they have developed in close cooperation. The centerpiece is *Social/Sim*, a new multimedia installation created for the exhibition in which Steyerl critically explores, in response to the crises of our time, the potentials of digital culture, artificial intelligence, and augmented reality with respect to artistic creativity and the museum as a place of collective experience. The exhibition is not just Steyerl's first retrospective in a museum in Germany and her first large exhibition in France, it also presents a German French perspective on her oeuvre. At a time when art is increasingly becoming an object of investment and speculation, often defined and driven by private, commercial interests, the concept of "public art" takes on another meaning: it is no longer just about art exhibited in *public spaces* but rather about an art that calls for a space for expressing critical opinions in the face of menacing influences. At that point, the artist's approach meets with a heightened awareness of the cohesion of publicness and art, of the very sort that these two state museums, the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen and the Centre Pompidou, are committed to preserving. The antagonism of private and public is, importantly, a focus of Steyerl's new work, and the collaboration of these two museums can be read against that backdrop as a statement in favor of art in the context of a socially responsible cultural policy. Featuring in each case in the most prominent spaces at our disposal, Steyerl's show is making its mark on the respective exhibition programs of our two institutions, which are dedicated to the most intriguing artists of our time. The K21 has recently presented large monographic exhibitions of Cao Fei, the Raqs Media Collective, Ai Weiwei, and Carsten Nicolai; meanwhile, during the 2020–21 season, the Centre Pompidou is presenting specific exhibition projects for discussion that have been conceived together with three artists: Jeremy Shaw, Hassan Khan, and James Coleman.

Her latest work, *Social/Sim*, is accompanied at the K21 and the Centre Pompidou by a generous selection of Steyerl's earlier and current works that is nearly identical in both venues. In addition to large-scale installations from the last ten years—*In Free Fall*, 2010; *Guards*, 2012; *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013; *Is the Museum a Battlefield?*, 2013; *Liquidity Inc.*, 2014 (in Paris only); *Duty Free Art*, 2015; *Hell Yeah We Fuck Die*, 2016; *The City of Broken Windows*, 2018; *This is the Future*, 2019; *Mission Accomplished: Belanciege*, 2019—the exhibition in Düsseldorf will focus on the early films that were produced shortly after Steyerl studied documentary film production. These films—*Deutschland und das Ich*, 1994; *Babenhäuser*, 1997; *The Empty Center*, 1998; *Normality 1–X*, 1999—are dedicated to the resurgence of racism and nationalism in Germany after reunification. With *The Empty Center*, *November* (2004), and *Lovely Andrea* (2007), both institutions are showing three key films in Steyerl's oeuvre in which site-specific explorations, the circulation of images, the motif of death (of her friend Andrea Wolf), and the critical questioning of the viability of the documentary mode prove to be at the core of Steyerl's approach to the art of cinema. Steyerl's oeuvre represents, in theory and practice, a central contribution to the "documentary turn" in the visual arts around the year 2000. In the survey of this exhibition, it becomes clear how the artist has, over the last thirty years, followed the mutation of camera images—from the analogue shot and the different ways of editing it to the shared, increasingly fluid digital image—and the resulting implications for the representation of wars, climate change, and capital flows. In addition to her artistic work, her numerous essays, lectures, and texts—many of them published on online platforms such as e-flux—reflect on these major media, social, and political upheavals. An anthology of a selection of Steyerl's texts in French translation is being published in conjunction with the exhibition. Happily,

## FOREWORD

Steyerl's works and texts represent key positions in current debates on the social role of art and the museum, in experimental approaches to different forms of media presentation, and in the critical engagement with the use of artificial intelligence. "We are no longer dealing with the virtual but with a confusing and possibly alien concreteness that we are only beginning to understand," Brian Kuan Wood writes on the digital visual worlds that the artist presents. Steyerl's films are permeated by the visual nervousness of the Internet. The massive number of images disseminated, shared, manipulated, and commented on, on the World Wide Web provide a rich source for her associative film collages, which deploy different image editing techniques, including significant use of 3D animation. A distance from the traditional language of the documentary film opens up, which Steyerl calls "documentary uncertainty" and has described and analyzed in numerous essays and lectures. Having graduated from the University of Television and Film (HFF) in Munich and received her PhD in philosophy from the Vienna Academy of Fine Arts, she is now a professor of experimental film and video at the Berlin University of the Arts; in her films and texts she also integrates historical sources and works with Walter Benjamin's philosophy of history and the "negative dialectics" of the Frankfurt School as the supporting foundation of the video essay format, which she helped to create. Among the many sources she has used productively, we will here list only the arguably most important ones: Theodor W. Adorno's reflections on the essay as a sketch-like, subjective form of argumentation, Harun Farocki's essay film, and Jean-Luc Godard's revolutionary cinematic language, the visual criticism of Ulrike Ottinger, and the philosophical utopias of Donna Haraway. These are joined by quotations from pop culture ranging from disco hits to game design by way of *Monty Python's Flying Circus*. For all her wit and penchant for the paradoxical, however, behind Steyerl's pointed films always stands a coherent interest in postcolonial criticism, the environmental movement, feminist approaches, and criticism of Big Data and the

the Stedelijk Museum Amsterdam and the Kunsthaus Graz have shown an interest in bringing Steyerl's exhibition to two additional venues, so that our German French collaboration will evolve into a European tour that extends until 2022.

Both the exhibition project and the production of the new work were very generously supported by the German Federal Cultural Foundation, for which we would like to thank Hortensia Vöckers and Kirsten Haß sincerely. The catalogue being published to accompany the exhibition is an extensive monographic presentation of Steyerl's oeuvre, with valuable contributions by Nora M. Alter, Karen Archey, Teresa Castro, Alexandra Delage, Florian Ebner, Thomas Elsaesser, Ayham Ghraoui, Tom Holert, Doris Krystof, Marcella Lista, Vanessa Joan Müller, Florentine Muhry, Mark Terkessidis, and Brian Kuan Wood as well as a conversation between Hito Steyerl and Trevor Paglen. We are very grateful to all the authors for their texts and would also like to thank Jan Wenzel and Christin Krause of Spector Books, Leipzig, for their ideas, support, and unflinching commitment to the production of the catalogue, whose exquisite design and layout were crafted by Fabian Bremer and Pascal Storz—we are indebted to them both. The curatorial realization of the exhibition in Düsseldorf and Paris was the work of Florian Ebner, Doris Krystof, and Marcella Lista, assisted by Alexandra Delage and Florentine Muhry. The collaboration between the two exhibition management departments was coordinated by Stéphanie Jansen and Dorotheé Lacan and that of the publication departments by Claire de Cointet and Cordula Frevel.

At the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, the success of the project relied on the efforts and dedication of many other colleagues: we would like to thank Commercial Manager Bianca Knall with Christina Rock and Isabella Wild for their administrative work; Bernd Schliephake with Oswin Schmidt and Jens Meller for exhibition technology; and Annika Plank in education. We would also like to warmly thank Nina Quabeck and the entire conservation team as well as the registrar Katharina Nettekoven; Susanne Fernandes-Silva of the press department; and Anne Fischer, Alissa Krusch, and Aras San of the marketing department.

The following colleagues in Paris contributed to preparations for the exhibition at the Centre Pompidou: the head of exhibition management, Mina Bellemou; the exhibition architect Laurence Fontaine; the supervision

Let me come back to the Biennial and its sponsors, because there was one that particularly caught my attention, and this is Siemens.



Siemens has been one of Germany's biggest weapons manufacturers for a long time, before they finally decided, or said they decided, to retire from this business last year. But, on the other hand, they also had a very decent art funding for quite a while. Many of the shows I have participated in have been funded by this program.

But during this same period, their subsidiary, Nokia Siemens, developed something which is called a "Monitoring Center." And this is a system which is able to control and intercept all Internet and phone communications, and they sold it to Syria, Iran, Yemen, Bahrain, and Egypt. [...]



So, take your mobile phone, and chose the one function that's not so likely to be intercepted or disrupted or hacked or surveilled, and this is the torch light. Now, shine it against your hand. And now, grab the invisible bullet that's been flying around since 1980, killing and disappearing lots of people on its way. And if you don't know how to do it, just take a lesson with Angelina Jolie. Could one perhaps reverse the direction of this bullet? Could one un-kill the people that have died from it? And even if this is not possible, could we still un-kill those that have, so to speak, not yet been killed by it? So now, with a flick of the wrist, curve the bullet the other way.

# WELCOME FROM THE GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION

"I will survive"—Hito Steyerl has made this credo, in light of the many crises of our time, the title of this first German French cooperative exhibition of her work at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf and the Centre Pompidou in Paris. This expression of seemingly triumphant joy over the return of art to public life is mixed with laconic commentary on the coronavirus interruptions of an era that has very abruptly confronted us with the fragility of modern civilization. In addition, this title seems like an aesthetic symbol within Hito Steyerl's pop cultural reference system. The quotation from the international hit by American singer Gloria Gaynor creates a kind of musical revenant: long before the coronavirus pandemic, in the 1970s, this disco hit also stood for the struggles for freedom by Black women; ten years later, it became the signature song of the AIDS movement and climbed the music charts again.

Steyerl's quotations of figures and motifs all possess the ghostly quality of traveling across time, political contexts, and technological configurations. They include, for example, the Bruce Lee citations she used in her efforts to address the post-Red Army Faction (RAF) generation in her cinematic essay *November*, as well as her allusions to her childhood friend Andrea Wolf in *Lovely Andrea* (and the homage to the future champion of Kurdish freedom when Steyerl appeared in the film as a bondage model with her name). By means of such shifts in context, Steyerl shows that every crisis can only be narrated in forms specific to it and, in a sense, needs its own hit song to become part of our experience of reality.

Will the promise of survival that echoes in the title of this exhibition project turn out to be a deceptive one? Who knows? This survey exhibition makes one thing very clear: Hito Steyerl's art offers no certainties at all about the invulnerability of the human species. Her art looks too closely at the crises of our time for that: its violent nationalistic excesses as well as its inhuman gender and body politics or the consequences of a naive faith in the promise of market-driven biotechnology. In this

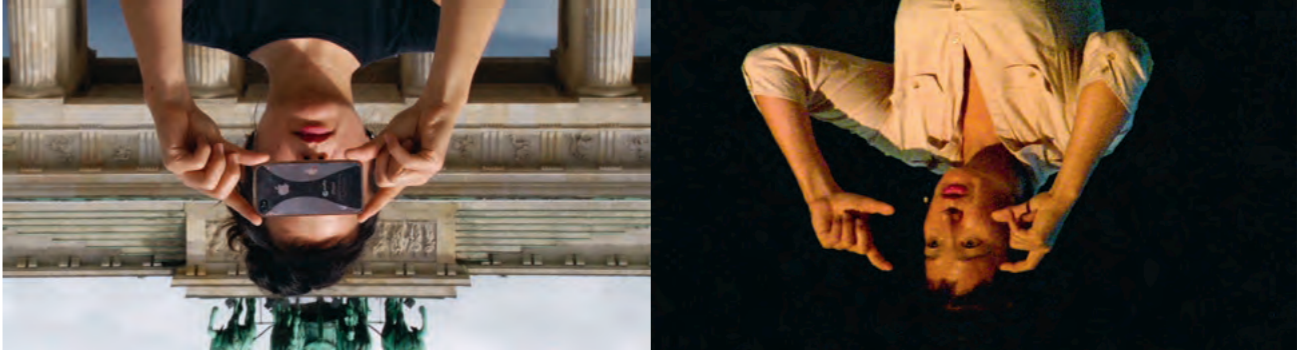
exhibition—for example, in the recent installation *Social/Sim*—our future is presented as a coordination of artificial intelligences in an ongoing crisis mode. Survival as what and who, then? The answers to those questions can sometimes be disturbing.

The German Federal Cultural Foundation wishes to thank the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf and its director, Susanne Gaensheimer, as well as the Centre Pompidou in Paris and its president, Serge Lasvignes, and the director of the Musée national d'art moderne, Bernard Blistène, for instigating this large retrospective. For the tour de force of taking an exhibition that had been nearly completed in spring 2020 and reinventing its spaces and subject matter for the conditions of the pandemic, we thank the curators Doris Krywstof, Florian Ebner, and Marcella Lista and their respective teams. We are grateful above all to Hito Steyerl, whose numerous artistic ideas have offered crucial encouragement for this process of redesign in the age of the coronavirus.

Hortensia Völckers  
Executive Board/  
Artistic Director

Kirsten Haß  
Executive Board/  
Administrative Director

So, let me recapitulate. I followed a bullet backwards. To its makers, to its origin. Let's say the place, where it was metaphorically being fired from. According to physics, if you just follow the trajectory of a bullet backwards, you will end up with the person who fired it. So, what did I find?

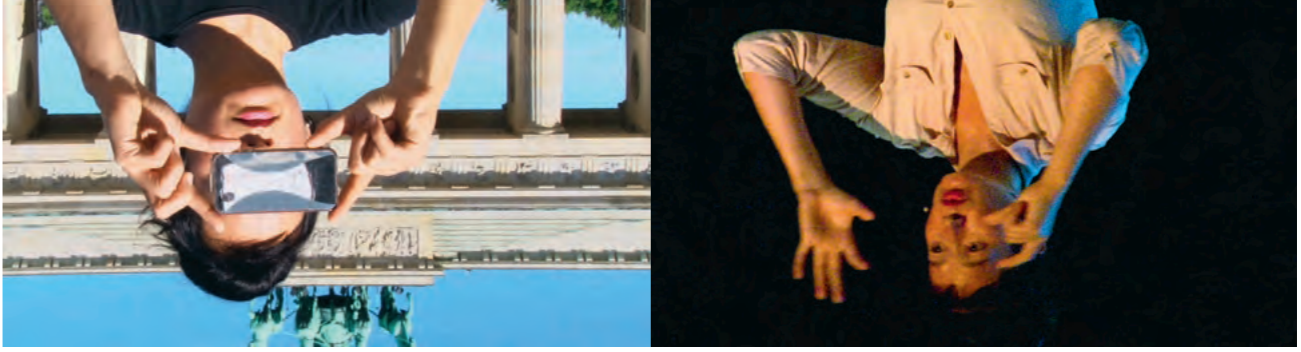


I find myself, shooting video from an iPhone, with the caption "This is a shot."



So, did I fire the bullet I found on the battlefield? Did I shoot it myself?

I would like to focus the attention for a minute on the device that makes this strange shooting possible, and, of course, this is the phone.



Because you all know that you cannot only shoot video with an iPhone but also be targeted. You can get laser-tagged and then, I don't know, a drone will pick up the signal and shoot a Hellfire missile at you, while you're picking up the phone. [...] But it's much more likely, to be honest, that you will be targeted by customized online spam, by emails, which are flooding your phone in any location of the world. You don't ask for them, they are there.

Let's come back to the question I raised earlier on. What do I actually see in this picture? What is the countershot to that? What do I see when I look through the iPhone?

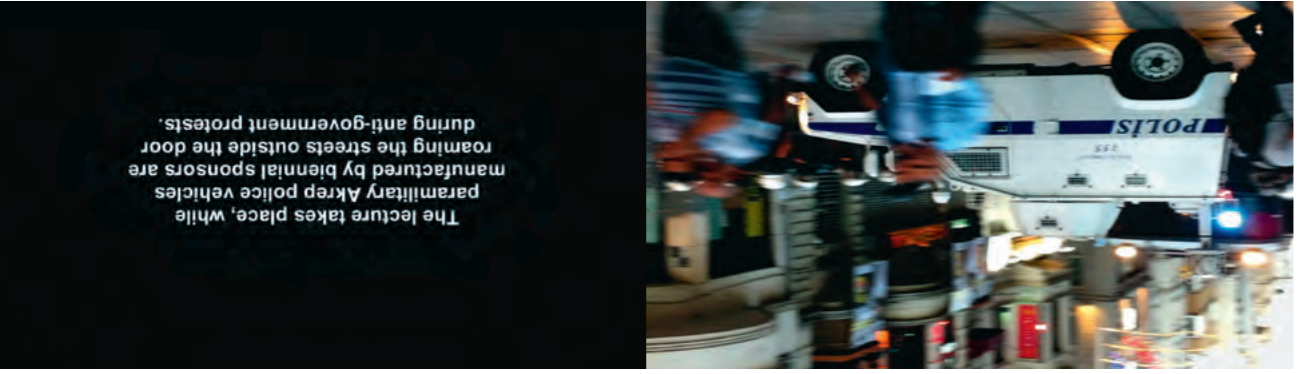


And, of course, I see you. Or more generally I see Istanbul Biennial.

These are a few of the sponsors of the three previous editions of the Biennial and some of the equipment they produce.



Let me ask a more general question: Is there a link between military conflict and movements in the art market? Is civil war actually beneficial to create an art market boom? Is there something similar to what my colleague Christopher Kulendran Thomas calls a "post-genocidal art boom"?



The lecture takes place, while paramilitary Akrep police vehicles manufactured by biennial sponsors are roaming the streets outside the door during anti-government protests.



Museums have always been battlefields throughout history. They have been torture chambers, they have been sites of war crimes, of civil wars, and also of revolutions.

The battle in the museum [...] is not a footnote, it is not a postscript, it is not a prelude to the revolution, it turns out to be the revolution itself.

Let's reverse the perspective [...]. Let's not look at it from the point of view of a museum in which a battle happens or not but from the point of view of the battlefield. Does it have—a battlefield—any connections to a contemporary art space or a contemporary art museum?



This is the place where a friend of mine called Andrea Wolf is supposed to have been extrajudicially executed in 1998.

Alongside her, around—or more than—thirty people went missing [...]. So, when the location of this presumed event became known two years ago, I went with a few colleagues to just, you know, see the place, and we were confronted with what looked like a small battlefield, not very large—actually very modest and maybe even average or mediocre. I think there must be hundreds of such sites.

I tried to follow a few pieces of this military debris littering the space, like literally thousands of ammunition shells and, you know, scraps of rockets.

I tried to trace it to their makers, to their manufacturers back in Western metropolises. And actually, I brought one of these cases for you to see.



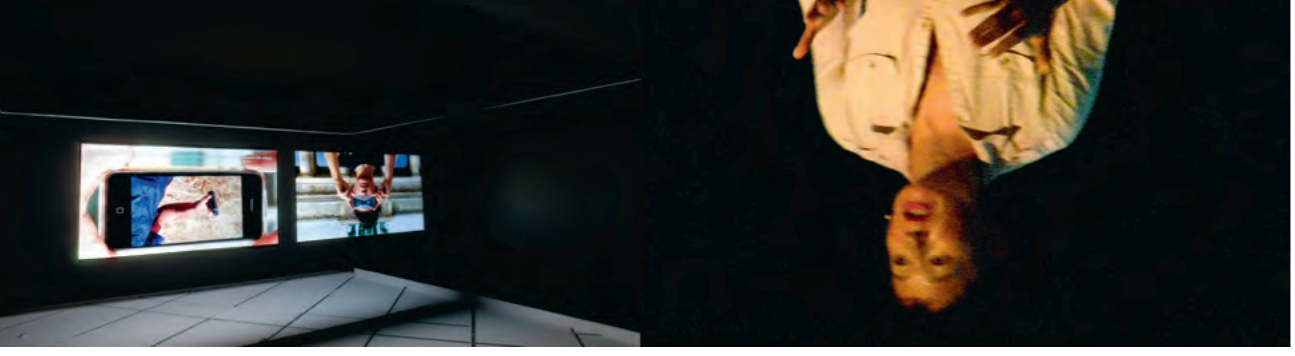
There was one piece of debris which was extremely simple to track. [...] This is the Hellfire missile which was discharged on the battlefield. This is what it looks like when hung, suspended from a Cobra helicopter.

So, imagine my surprise when I saw what Lockheed Martin—and this is the company that produces this missile—what their headquarters in Berlin actually look like when seen from above.



It's like a perfect replica of the original product. It's a perfect match. Now you may ask, how does this work? How can a piece of military equipment somehow look like a piece of architecture, actually designed by Frank Gehry, who designed this building in Berlin? [...] There's a very simple material explanation because actually the software that Gehry uses to produce these nicely rounded organic shapes—which have become a hallmark of his architecture—this software is actually a version from a software which is used to develop military fighter jets, including some Cobra helicopters.

So, let's go back to this 20 mm ammunition case I found. Because when I was following this specific type of debris, I ended up in an even stranger place than with a Frank Gehry bank lobby. And this was, of course, a museum. More precisely, it was the Art Institute of Chicago, designed by Renzo Piano. And even more precisely, I ended up in front of this artwork.



As you can clearly see, this is the artwork I showed you a few minutes ago called *Abstract*. It's my own artwork. And why did I end up inside the art museum of Chicago? Because, actually, it is supported and sponsored by the owners of the company who make these ammunition shells.



*IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?, 2013*  
PARK AVENUE ARMORY, NEW YORK, 2019

**208**

*IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?, 2013*

**209**

Dokumentation einer Lecture-Performance, abgehalten auf der 13. Istanbul Biennale, 13. September 2013 / Documentation of a lecture delivered at the 13th Istanbul Biennial, September 13, 2013

Zwei-Kanal-Digital-video / Two-channel-digital video, 39:53 min.

Research / Recherche: Necat Sunar

Übersetzung / Translation: Kawa Nemi, Erkal Unal

Team / Crew:

Selim Yıldız, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer, Leon Kahane

Musik / Music:

Brian Kuan Wood

Dank an / Thanks to:

Bilgin Ayata, Esme Buden, Lisa Dorin, Övül Ö. Durmuşoğlu, Fulya Erdemci, Hendrik Folkerts, Kevser Güler, Human Rights Film Festival Istanbul, Diana McCarty, Rabih Mroué, Andrea Phillips, Oliver Rein, Necati Sönmez, Anton Vidokle, 13th Istanbul Biennial

**DE** 2011 kam eine geordnete Ermittlung in der kurdischen Region Van (im Süd-osten der Türkei) zu der Erkenntnis, dass sich unter den Überresten von 40 Personen in einem Massengrab in Çatak auch jene von Andrea Wolf befanden. Der Leichnam der deutschen Aktivistin galt seit ihrem 1998 für sie tödlich geendeten Kampf in der kurdischen Sache als verschollen. 2011 beginnt an derselben Stelle eine weitere Ermittlung, diesmal durchgeführt von Hito Steyerl.

Beinahe zehn Jahre sind vergangen seit *November*, dem ersten Film der Künstlerin über ihre Freundin Andrea. Ihre damalige kritische Dokumentarpraxis ist inzwischen in den Raum des Museums und in die Welt der globalisierten zeitgenössischen Kunst eingegangen, wo sie nun als Werk wirksam wird. Und ihre Fragestellungen rund um Nutzung und Zirkulation von Bildern sind noch komplexer geworden, verschränkt mit den Strategien des Kunstmarkts im Zeitalter der Digitalisierung und der Postdemokratie. Mit dem Vortrag „Is the Museum a Battlefield?“ beantwortet Hito Steyerl einen Auftrag der Biennale von Istanbul 2013. Von den Trümmern des Schachtfelds von Çatak, von der Stelle des Schocks, aber auch aus ihrer Position als westliche zeitgenössische Künstlerin fragt sie: Wer hat die Kugel abgeschossen, die Andrea tötete?

Den Auftakt dieser Ermittlung bildet das 2012 entstandene kurze Video *Abstract*, das den Leitaden des Vortrags bildet. Es beginnt mit einem Split Screen, in dem neben einer Aufnahme aus den Bergen von Çatak der Satz „This is a shot“ zu lesen ist. Indem Hito Steyerl den Schuss, der in Kurdistan gefallen ist, in die Ordnung des Bildes zurückführt, innerert sie daran, was die Grammatik des Kinos derjenigen des Kriegs verdankt, und spielt mit den Konventionen des Mediums: Wenn ein Schuss fällt, erscheint der Täter im Gegen-schuss (*countershoot*). Die folgende Einstellung ist jedoch komplexer: Vor dem von der Siegesgöttin und dem Adler des preußischen Kaisers reichs bekrönten Brandenburger Tor erscheint nun sie selbst im Film, die Augen versperrt durch ein iPhone, das nicht erkennen lässt, ob es gerade aufnimmt (die Landschaft vor ihr, ihr Gesicht, das unsere?) oder Bilder abspielt. Das Spiel der Blicke wird fraktal und gibt wieder: In den Konflikten stehen einander nicht mehr zwei Lager gegenüber, sondern verflechten sich fortan diffuse, unsichtbare, manchmal simultane Ströme (von Kapitalien, Interessen, Leuten, Bildern) – die durch die neuen Technologien noch komplizierter und undurchschaubarer werden.

*Abstract*, um die Ermittlung auf das Feld der Institutionskritik auszuweiten. Das Museum gehört, wie Hito Steyerl oft vor Augen geführt hat, diesem Machtssystem an. Die Geschossbahn der Kugel, die Andrea getötet hat, besteht im Grunde, sondern eine Kurve und ist im Grunde, an mehreren Stellen gleichzeitig zu treffen. Unsichtbar, wenn sie einmal in die Kunstwelt eingedrungen ist, hat sie sich doch zuvor durch eine Abfolge von Gegen-schüssen kriminellen Inhalts gebohrt: Die größten Waffenhersteller finanzieren die Welt der Kunst, die „Starhitekten“, die die Museen von morgen entwerfen, verändern dauerhaft das urbane Gewebe der Städte des Südens, in denen sie sich zu niedrigen Kosten ansiedeln, die Bürgerkriege kommen dem Kunstmarkt zugute... In der Vortragstform kann Hito Steyerl diese Frage ins Hier und Jetzt stellen und eine neue Sprache finden, die es vermag, die verblichenden Verschränkungen zu erfassen, in denen sich erwiesene Tatsachen mit plausiblen Fabeln mischen. Und in einem schwindelregenden Referat die Verkettung von Ursachen und Wirkungen aufrollen, die letztlich Andreas Tod sehr konkret mit der Biennale von Istanbul verbinden oder, wie sie auf einem ihrer eingeleiteten Texte schreibt: „Dieser Vortrag findet statt, während vor der Tür im Zuge von Protesten gegen die Regierung paramilitärische Akrep-Polizeifahrzeuge durch die Straßen patrouillieren, die von Sponsoren der Biennale hergestell wurden.“

Alexandra Delage

1 „Die Region ist sehr abgelegen. Der Keililer wurde mit schweren Waffen zum Einsatz gebracht. Die Menschen wurden mit militärischer Brutalität reihenweise erschossen. Im Keililer Lager noch Kleiderreste, Haare, Knochen, Töpfe und Pfannen. Bauern aus Dörfern in der Nachbarschaft begruben damals die Knochen, die sie in der Umgebung versteut fanden.“ Zeugenaussage von Sami Görendağlı, Mitglied des türkischen Menschenrechtsvereins (IHD), der die Ermittlung veranlasst hat. „German Sociologist Found in Kurdish Mass Grave in Turkey“, *Ekurd Daily*, 18. Juni 2011.

In 2011, a systematic search conducted in the Kurdish region of Van (in south-eastern Turkey) revealed the remains of

Andrea Wolf's body, discovered along with the corpses of some forty other people in a mass grave in Çatak.<sup>1</sup> The body of the German activist had been missing since 1998, when she lost her life fighting for the Kurdish cause. In 2011, another investigation began here,

this time conducted by Hito Steyerl.

At the time of her lecture in Istanbul,

almost ten years had passed since *November*, the first of the artist's films to be dedicated

to Andrea. In the intervening period, the critical documentary approach that had shaped her practice at the time had been assimilated into the space of the museum and the globalized world of contemporary art. Her questions about how images are used and circulated had also become more complex, entangled in the politics of the art market in the era of digitalization and post-democracy. *Is the Museum a Battlefield?* was her response

to a commission from the 2013 Istanbul Biennial. From the ruins and debris at the battle-ground in Çatak and a place of stunned bewilderment, yet also from her position as a contemporary Western artist, she asks: Who

fired the bullet that killed Andrea?

This investigation started in 2012 with a short video, *Abstract*, which served as a backdrop for the Istanbul lecture. The video begins with a split-screen juxtaposing an image filmed in the Çatak mountains with the words "This is a shot." By bringing the shooting that took place in Kurdistan inside the regime of images, Steyerl reminds us of film's debt to the grammar of war and plays with its conventions: if there is a shot, whoever is shooting should appear in the countershot. However, the image that follows is more complex: in front of the Brandenburg Gate crowned with the Goddess of Victory and the Imperial Prussian eagle, we see Steyerl herself, her eyes blocked out by an iPhone, which could either be recording (the view in front of her, her face, ours?) or playing back images. The game of "looks" becomes fractal and conveys the complexity of current power

relations: conflicts do not just pit two factions against one another but now interlace diffuse, invisible, and sometimes simultaneous flows (of capital, of interests, of people, of images)—which technologies come and further complicate by rendering them opaque.

*Is the Museum a Battlefield?* extends this idea, using the images from *Abstract* to open up the investigation to include the field of institutional critique. The museum is involved in this system of power, as Hito Steyerl has

# 204

often shown. The trajectory of the bullet that killed Andrea was not linear but curved, allowing it to strike several targets all at once. Having penetrated the art world, it becomes invisible, yet nevertheless passes through a series of criminal countershots beforehand: the art world is financed by the major arms companies; the "starchitects" designing the museums of the future are making lasting changes to the urban fabric of the cities of the South; civil wars benefit the art market ... The lecture format allows Steyerl to bring this question back to the here and now and to invent a new language that can properly grasp these baffling entanglements, mixing known facts and plausible fabrications. More than this, it enables her to set out the chain of cause and effect in a dizzying expose that ends up connecting Andrea's death quite literally to the Istanbul Biennial itself, as she notes on one of the slides:

"The lecture takes places, while paramilitary Akrep police vehicles manufactured by Biennial sponsors are roaming the streets outside the door during anti-government protests." Alexandra Delage

<sup>1</sup> "The region is very isolated. [...] The cave was made to collapse by the use of heavy weapons. The people were shot in a line with a militia-still pieces of clothes, hair, bones and pots and pans in the cave. Feasants from villages in the vicinity buried the bones they found scattered in the environment at the time." Account given by Sami Görendağ, a member of the Turkish branch of the Human Rights Association (İHD) at the start of the investigation: "German Mass Grave in Turkey," *Ekurd Daily*, June 18, 2011.

# IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?, 2013

# 202

Raum, nämlich in der Figur des Museumswärters – unter diesen sind auch Ex-Soldaten, Veteranen. Die verschärften Sicherheitsmaßnahmen verändern die Kunststätten und schreiben das Museum oder die Galerie ein in eine Folge zunehmender politischer Gewalt.<sup>6</sup> *Guards* ist eine künstlerische Manifestation dieser Überlegungen.

Wie *Guards* erkundet auch *Drill* (2019), eine Arbeit, die Steyerl auf Einladung der Park Avenue Armory realisiert hat, eine Gewaltgeschichte, nämlich jene der Waffengewalt. Steyerl kehrt mit dieser Arbeit zum dokumentarischen Format zurück, und im Gegensatz zu vielen anderen Arbeiten erscheint sie in dieser auch nicht selbst, weder als Stimme noch im Bild, sie hat Experten interviewt, die gegen Waffen-

gewalt kämpfen, und Historiker:innen, die durch das Armory-Gebäude schreiten. Es ist kein Zufall, dass die Armory auch der Gründungsort der National Rifle Association ist – unzweifelhaft die inzwischen größte Organisation der Waffenlobby in den Vereinigten Staaten. Wie bei

der Erkundung des Potsdamer Platzes in *Die leere Mitte* wird auch in *Drill* ein Ort untersucht: die Park Avenue Armory selbst. Diese Ortserkundungen lassen an zahlreiche kanonische Werke der Institutionskritik denken, die die Geschichte und Funktion eines Ortes in und mit einer neuen Deutung verbinden. So etwa die architektonischen Eingriffe, die der junge Michael Asher vorgenommen hat – zum Beispiel mit seiner *Installation* (1970), bei der die Türen der Pomona College Gallery entfernt wurden, wodurch die Galerie dauerhaft geöffnet blieb, der Sonne und dem Wetter ausgesetzt und für die Laufzeit der Ausstellung jederzeit und jedermann zugänglich. In jüngster Zeit hat der Künstler Cameron Rowland die Herkunft von Baumaterialien untersucht, die Institutionen tragen – etwa die Mahagoni-Elemente des Gebäudes 12 Carlton House Terrace, in dem das Londoner Institute of Contemporary Arts untergebracht ist. Dieses Mahagoni wurde einst unter Einsatz von Sklaven-

arbeit aus den damaligen britischen Kolonien Jamaika, Barbados und Honduras beschafft und trägt noch heute zu den Einnahmen der Monarchie bei. Indem sich Rowland eine Praxis des 18. Jahrhunderts zu eigen macht, nämlich den kolonialen Subjekten räuberische Darlehen zu gewähren und sie dann bei Zahlungsunfähigkeit um ihr Land zu bringen, das sie mit diesem Vertrag belasten, hat er die Mahagoni-Architekturelemente des ICA, etwa die Türen und Treppengänge, als Pfand gegenüber einem Leihgeber, der von ihm gegründeten Encumberance Inc., eingesetzt, um die Krone durch absichtlich provozierte Zahlungsunfähigkeit um Einnahmen zu bringen.<sup>7</sup>

Steyerls Arbeiten zeichnen sich üblicherweise durch Fantasie-reichtum und Freude an der Spekulation aus – man denke daran, wie sie in *Is the Museum a Battlefield?* Angelina Jolie als gute Quelle anführt, wenn man lernen wolle, Munition geschickt zu verbiegen –, aber *Drill* ist vergleichsweise nüchtern gehalten, auch wenn die Stimmung gelegentlich an eine Gruseltour erinnert. Wie bereits bei der Wahl der Protagonist:innen von *Deutschland und das Ich* und *Die leere Mitte*, bezeugen auch die in *Drill* Auftretenden, dass es Steyerl darum geht, weniger bekannte Geschichten zu erzählen und alternative Formen des Wissens und der Expertise zu etablieren. Während allerdings die Personen in Steyerls frühen Arbeiten oft Studierende sind, sind die Gesprächspartner in *Drill* größtenteils anerkannte Expert:innen, die sich für eine Reform der Waffengesetze engagieren – sie haben eine längere berufliche Laufbahn hinter sich als die Protagonist:innen der frühen Filme. Es geht Steyerl aber in beiden Fällen darum, dass diese Personen Geschichten zu erzählen wissen, die nicht oft genug gehört werden. Dong Yang, der in *Die leere Mitte* von seinen Erfahrungen als ausländischer Student in Berlin berichtet, die zur Zeit des Mauer-

falls von rassistisch motivierter Gewalt gezeichnet waren, und Nurah Abdulhagq, die die Organisation March for Our Lives für den Staat Georgia leitet und mit zwölf Jahren erleben musste, wie ihr geliebter

<sup>6</sup> Hitö Steyerl, „Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life“, in: *e-flux Journal* 30, Dezember 2011, <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

<sup>7</sup> Flyer zur Ausstellung, 3 & 4 MILL. IV c. 73 von Cameron Rowland, ICA London, Januar 2020, <https://www.ica.art/media/03104.pdf> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

# 203

Cousin der Waffengewalt zum Opfer fiel – sie sind nur zwei von vielen Personen, die seit den 1990ern alternative Geschichten erzählen, abseits von den dominanten Narrativen des institutionalisierten Diskurses.

Während Steyerls bisheriges Werk eine Vielzahl gesellschaftlicher Phänomene reflektiert hat, etwa den Abbau aller sozialen Institutionen, die Verflechtung von Militär und Kunstbetrieb oder die Gestaltungsräume der Galerie ist nach der Familie Sackler benannt, wichtigen Kunstmäzänen, deren Name auch die Fassade der Serpentine Galleries schmückt. Das Vermögen der Sacklers stammt aus der Pharmaindustrie, vor allem aus dem Verkauf von Oxycontin, dessen breite Vermarktung als Auslöser der gegenwärtigen Opioid-Krise gilt. Auf diese Verbindungen zur Familie Sackler hat Steyerl direkt reagiert – mit einem Vortrag im Rahmen einer Pressekonferenz, aber auch in ihrer Arbeit *Actual Reality*<sup>os</sup> (2019), die eine Augmented-Reality-App verwendet: Darin hat sie den Namen Sackler verschwinden lassen. Im Zuge langer Gespräche ist es Steyerl schließlich sogar gelungen, die Leitung der Galerie zu überzeugen, künftig keinerlei Finanzierung durch die Sacklers mehr anzunehmen.

Es folgte die überraschende Entdeckung, dass die CEO der Serpentine Galleries, Yana Peel, Mitbegründerin einer israelischen Firma für Cyberraffen ist, die unter anderem eine Software herstellt, die von einer Reihe von Regierungen verwendet wird, um Dissidenten aus-

zuspionieren und zum Schweigen zu bringen.<sup>8</sup> Dadurch verlagerte sich der Gegenstand der Kritik: von den recht bekannten, aber nie wirklich angegangenen Problemen mit dem Artwashing der Sacklers zur völlig unerwarteten Entdeckung, dass ausgerechnet die Direktorin des Ausstellungshauses in Cyberraffen-Geschäften tätig war. Der Konflikt, den die Institution in sich trägt, war einerseits direkt am Eingangstor angezeigt, andererseits in alle Winde verweht, was verdeutlicht, wie zugänglich Institutionen heute durch die Machenschaften rechter Politiker und den konsequenten Abbau öffentlicher Mittel für die Kunstestabilisiert werden.

Konnten der Begriff und der Kanon der „Institutionskritik“ schlicht als Kritik von Künstler:innen an den Institutionen der Kunst verstanden werden, wobei Institution und Künstler:in in dialektischer Opposition zu stehen scheinen, zeigt sich die Institution in Steyerls Praxis deutlich ambivalenter: Sie ist nicht nur ein kritikwürdiges Gebilde, das zur Rechenschaft gezogen werden muss, da es dem Staat verbunden ist und als Mittler nationaler Narrative wirkt, sondern auch ein gefährdetes. Künstler:innen wie Steyerl, die an vorderster Front der Institutionen auseinandersetzen, setzen sich genau mit dieser Ambivalenz gerade, weil man ihn liebt, in Verantwortung nehmen muss und der zugleich politischen und ökonomischen Bedrohungen ausgesetzt ist. Heutzutage fordern Künstler:innen ein, dass Institutionen bariere-

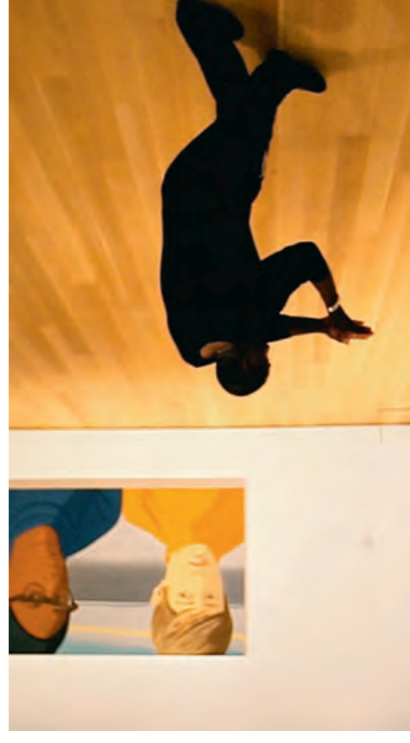
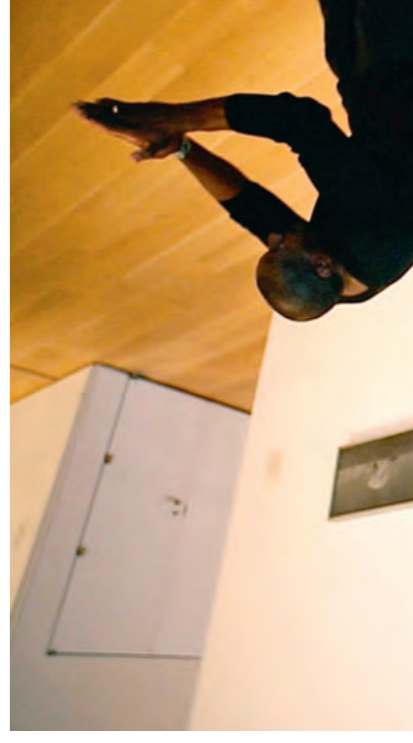
frei zugänglich sind; dass sie nicht aus moralisch fragwürdigen Quellen finanziert werden; dass sie in ihrem Personal und Programm eine gleichberechtigte gesellschaftliche Vision vertreten – die Liste ließe sich problemlos erweitern. Institutionen sind tatsächlich Schlachtfelder: Objekte in einer Welt, die sie hervorgebracht und zurückgelassen hat.

<sup>8</sup> Naomi Rea, „Serpentine Galleries Director Yana Peel Blaming 'Toxic' Allegations about Her Links to a Cyberweapons Company“, in: *artnet news*, 18. Juni 2019, <https://news.artnet.com/art-world/serpentine-galleries-yana-peel-resigns-1577041> (zuletzt abgerufen am 28. August 2020).

der den Sturm der Bolschewiki auf den Winterpalast während der Oktoberrevolution 1917 ins Bild setzt. Mit einem Schnitt springt der Film zu einer Szene im türkischen Hochland, ein Mann beschreibt einen Kampf, der dort stattgefunden hat. Schnell wird klar, dass es die Stelle ist, an der Steyerls langjährige Freundin Andrea Wolf, die dem weiblichen Kampfverband der PKK angehörte, 1998 ohne Verfahren hin-gerichtet wurde. In der bergigen Wüstenlandschaft finden sich Tücher, die Kleidung der Toten und Patronenhülsen. Rückstände eines chemischen Wirkstoffs belegen, dass die Türken Chemiewaffen eingesetzt haben.

Steyerl baut diesen Film um eine halbfiktionale Untersuchung auf, bei der die Spur einer Kugel verfolgt wird – wenn man einer Kugel dahin folgt, wo sie hergekommen ist, erklärt sie, wird man schließlich auch die Person finden, die sie abgefeuert hat. Seltsamerweise führt die Spur zu Steyerl selbst. Die Untersuchung der Munition, die auf dem türkischen Schlachtfeld gefunden wurde, führt sie zum Waffenhersteller Lockheed Martin, dessen Berliner Unternehmenszentrale vom Stararchitekten Frank Gehry entworfen wurde. Von oben, so Steyerl, besitze das Gebäude merkwürdige Ähnlichkeit mit einer Patrone. Bei der Suche nach Verbindungen in der Star-Architektur landet sie in den Galerien des Art Institute of Chicago – die von Renzo Piano, dem Architekten des Potsdamer Platzes, entworfen wurden –, wo sie auf ihre eigene Arbeit *Abstract* (2012) stößt.

Steyerl neigt dazu, in ihren Arbeiten auf sich selbst zu verweisen oder selbst aufzutreten. Man könnte darin einen Verweis auf die materiellen Umstände sehen, die die Arbeitsbedingungen von Künstler:innen und Kunstarbeiter:innen beeinflussen. Gegen Ende von *Is the Museum a Battlefield?* stellt Steyerl eine direkte Verbindung zwischen Militariisierung und den Entwicklungen des Kunstmarktes her. Sie verweist auf die rasanten Privatisierungen in der Türkei der 1980er Jahre, auf die ethnischen Säuberungen, die sich gegen die Kurden richteten, und auf den Boom, der in der Folge dieser Geschehnisse auf dem Kunstmarkt zu beobachten war. Und sie erwähnt Otokar, einen der wichtigsten Sponsoren der Biennale von Istanbul, in deren Rahmen sie zu diesem Vortrag eingeladen wurde. Während sie sprach, patrouillierten in den Straßen paramilitärische Akrep-Polizeifahrzeuge, um Proteste gegen die Regierung zu kontrollieren – hergestellt von Otokar.



Stillis aus *Guards*, 2012

Mit *Guards* (2012) kehrt Steyerl zurück zum Art Institute of Chicago, wo sie erneut die Schnittstelle von Militär und Kunstinstitutionen untersucht. In dem 20-minütigen Video begegnen wir Ron Hicks, einem überschwänglichen und charismatischen Sicherheitsmann am Art Institute of Chicago, und Martin Whitfield, dem Leiter der Sicherheitsabteilung am Indianapolis Museum of Art. Hicks führt diverse Waffenhaltungen vor, die er einsetzt, um die Galerien zu sichern, etwa „Sul“, „Scan“, „Engage“ und „Safe“. Diese Haltungen sollen den Wärt:innen helfen, mögliche Angriffe auf das Museum zu unterbinden. Hicks' Schreien, während er in den Galerien die Haltungen einnimmt, wirkt im Kontrast zu den sonst so stillen Museumsräumen gleichermaßen erschreckend und sympathisch. Hicks und Whitfield berichten vom Militärdienst und von den Bürden, die die Armeezeit und die aktiven Einsätze ihnen, ihrer Community und den ihnen Nahestehenden auferlegt hat. Für manche mag der Militärdienst eine Art Empowerment darstellen oder die Möglichkeit, sich ein Studium zu finanzieren, andere gehen traumatisiert daraus hervor, und die Position von People of Colour in hunderterten ein schwieriges Thema. (Von Muhammad Ali, der den Dienst im Vietnam-Krieg verweigerte, stammt der berühmte Ausspruch: „Ich habe keinen Streit mit den Vietcong. Kein Vietcong hat mich jemals ,Nigger' genannt.“) Hicks erzählt die Geschichte eines 23 Jahre alten Marines, der sich nach der Rückkehr vom Einsatz in Afghanistan das Leben genommen hat. Der Golfkrieg mag weit weg scheinen von dem, was in den Galerien des Art Institute of Chicago zu sehen ist, doch wenn man über die Zusammensetzung der Museumsangestellten nachdenkt, dann gehört der Bereich Security zu den wenigen, in denen People of Colour einen Museumsjob bekommen können, wenn sie zuvor Militärdienst geleistet haben, und tatsächlich ist das Sicherheitspersonal in Museen verlässlich der diverseste Bereich, und zwar nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern überall auf der Welt.

Auch wenn Steyerl diesen Bezug nicht bewusst herstellt, könnte man hier an Fred Wilsons überaus wichtige Arbeiten denken, die zum Kanon der Institutionskritik in den 1990ern gehören – an *Guarded View* (1991), zumal aber an die Performance *My Life as a Dog* (1992). Bei dieser Performance, die im Whitney Museum stattfand, geleiteten Museumsführer die Besucher:innen in eine Galerie, wo Wilson in der Kleidung der im Museum angestellten Wärt:innen an einem Durchgang stand. Die Besucher:innen konnten die Performance nicht „finden“, womit sie Wilsons Pointe bestätigten, dass ein schwarzer Sicherheitsmann in einem Museum schlicht unsichtbar wird. Steyerls Arbeit handelt zwar nicht von der relativen Unsichtbarkeit der Wärt:innen – sie versetzt sie eher in eine Position, die als Empowerment wirken kann –, belegt aber, dass entgegen gängigen Vorstellungen auch in den Kunstinstitutionen eine Militarisierung Einzug gehalten hat. Schon in ihrem 2011 veröffentlichten Text „Art as Occupation“ hat Steyerl über die Rolle der Museumswärt:innen nachgedacht, die die Schnittstelle von Militarisierung und Museum verkörpern. Der Text ist ein Gedankenexperiment, bei dem Arbeit, auch künstlerische Arbeit umbenannt wird in „occupation“, wobei die verschiedenen Bedeutungen des englischen Begriffs – Besetzung und Beschäftigung – zum Tragen kommen. Wenn wir uns unsere Arbeit als Beschäftigung und Besetzung vorstellen, so Steyerl, würde Arbeit richtiger als nicht produkt-, sondern prozessorientiert gesehen, eine ständige Verhandlung des Raums zwischen Besetzer und Besetzten. Sie schreibt: „Die professionelle und die militärische Bedeutung von occupation kreuzen sich hier – in der Rolle des Wärt:ers oder der Aufsicht – auf unerwartete Weise und bringen einen widersprüchlichen Raum hervor. [...] Kunst als occupation, als Beschäftigung und Zeitvertreib, kreuzt sich hier mit occupation, Besetzung im militärischen Sinne einer Kontrolle über einen bestimmten

Steyerls Arbeiten – Freunde der Künstlerin. Es ist vielleicht eine praktisch nahelegende Erwägung, Menschen aus seinem Bekanntenkreis in den eigenen Arbeiten auftreten zu lassen, doch bei Steyerl ist es auch eine lang erprobte Taktik: Sie interessiert sich für das, was sie „vernakuläre Expertise“ nennt, wobei sie gewöhnliche Menschen wie Dong Yang und Huan Zhu als Experten einführt, die über deutsche Architektur und Identität sprechen. Steyerl stellt damit auch die Frage, was es heißt, Wissen über Deutschland zu produzieren, da die beiden keine ethnisch Deutschen sind, was lange Zeit als zentrales Merkmal deutscher Identität galt. Diese Strategie fügt sich in die Überzeugungen der Institutionskritik, die geltend macht, dass die Institutionen, denen es obliegt, das nationale Narrativ zu vermitteln, dies meist in einer Weise tun, die den Status Quo stützt, weshalb es Kritik in Form alternativer Geschichten brauche, die dem Selbstbild des Staats nicht immer zuträglich sind. In *Die leere Mitte* sieht man inmitten der Wiederverornamenten nationaler Zurschaustellungen auslebt, eine weiße Frau, die sich in Blackface-Manier bemalt hat, durch die Prozession schleichen.

Nachdem Steyerl ihr Dokumentarfilm-Studium in München abgeschlossen hatte, zog sie 1999 nach Berlin und studierte Philosophie. An die Stelle von Dokumentarfilmen traten zunehmend Arbeiten wie *Lovely Andrea* (2007), die eher in Kunstkontexten verortet waren, außerdem begann Steyerl, Essays zu veröffentlichen, etwa den berühmten Text „In Defense of the Poor Image“ (dt. „In Verteidigung des armen Bildes“), der 2009 im *e-flux Journal* erschienen ist. 2006 schrieb Steyerl einen Essay mit dem Titel „The Institution of Critique“ (dt. „Die Institution der Kritik“), der später auch in den Band *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* aufgenommen wurde. In diesem Text skizziert Steyerl die Entwicklung der Vernunft – und in deren Folge: der Kritik –, wobei sie mit Kants Bestimmung der Vernunft einsetzt, also mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Kant vertrat den Standpunkt, dass das Denken unabhängig sein müsse von den Doktrinen des Staats, der Monarchie und der Kirche. Sein Glaubenssatz lautete *Sapere aude*: „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen.“ Kants Definition der Vernunft war allerdings keine, die tatsächlich in Widerspruch zu diesen Autoritäten trat: Vernunft ist etwas, das im Privaten wirkt. Freiheit bedeutet für Kant auch, anzuerkennen, dass Autoritäten nicht hinterfragt werden sollten.

Steyerl zeichnet einen weiteren Schritt auf dem Weg zu einer Institutionskritik nach, nämlich die Entstehung des bürgerlichen Subjekts, wie sie im *Kommunistischen Manifest* beschrieben wird: „Und in gewissem Sinne ist Institutionskritik in diese Subjektivität eingelassen, ein Umstand, den Marx und Engels explizit in ihrem *Kommunistischen Manifest* antführen: als die Fähigkeit der Bourgeoisie, unzeitgemäße Institutionen abzuschaffen, ja geradezu einzuschmelzen, ebenso wie alles andere Unnütze und Versteinerete. Aber nur solange die allgemeine Form der Herrschaft dabei nicht gefährdet wird.“<sup>5</sup> Steyerl beschreibt, wie Vernunft und Kritik Subjekte hervorbringen, die sich der Herrschaft fügen. Der Gebrauch der Vernunft, die Ausübung von Kritik mögen einem Verlangen nach Rebellion genügen, doch sie ermöglichen damit, dass Institutionen beständig neu aufgestellt werden, ohne dass es zu einer materiellen Veränderung kommt. Damit ist zwar ein modernes Subjekt beschrieben, das bereits im fernen 18. Jahrhundert seine Bedeutung entfaltet hat, doch die Beschreibung scheint auf unheimliche Weise auch heute noch zuzutreffen.

In „The Institution of Critique“ nimmt Steyerl analytisch auseinander, was der bekannten Kritik der Institutionen zugrunde liegt: dass sie Orte der Repräsentation, der Öffentlichkeit seien. Weit verbreitet ist die Forderung, dass Institutionen die Gesellschaft widerspie-

geln sollten, also nicht nur die einflussreichsten weißen Männer zeigen sollten, sondern sich um ein getreueres Abbild der Bevölkerung zu bemühen hätten, ganz besonders, wenn es sich um Museen handele, die mit staatlichen und städtischen Mitteln betrieben werden. Wenn diese Allgemeinen der Allgemeinheit gehören, die sie bezahlt, sollten sie diese Allgemeinheit dann nicht auch repräsentieren? Was aber geschieht dann, wenn in der Folge von neoliberaler Steuerpolitik, Mittelkürzungen und der allgemeinen Erosion des Wohlfahrtsstaats Institutionen gar nicht mehr von der Allgemeinheit getragen werden, sondern von einzelnen Bürger\*innen, Privatpersonen, denen es ganz gut gefiele, wenn man eine Toilette im Museum nach ihnen benennen würde? Sind wir nicht längst an einem Punkt, an dem Öffentlichkeit anders definiert wird? Steyerl argumentiert, dass symbolische Repräsentation, wenn sie dem Vorbild anderer Formen nationaler, parlamentarischer oder übernationaler Repräsentation (etwa in der Europäischen Union) folgt, mit sich bringt, dass wenige viele vertreten, da es unmöglich ist, dass sich jeder buchstäblich selbst im Parlament vertritt. Wenn solche Quoten in Institutionen umgesetzt werden, so Steyerl, entsteht ein wenig erfreulicher „sakraler Ethnopark“, in dem Angehörige von Ethnien, die eine kleine Minderheit bilden, in einer bloß symbolischen Weise zu Klischees und Waren werden. Und obgleich es eindeutig einen Fortschritt darstellt, wenn in den Museen mehr Frauen und mehr People of Colour gezeigt werden, bleibt es dabei, wie Steyerl anmerkt, dass sich materielle, etwa an der Zusammensetzung der Mitarbeiter und Stakeholder der Museen nichts ändert. Zum Glück wird ein solcher materieller Wandel öffentlich eingefordert von Aktivist\*innen, die sich in Bewegungen wie Black Lives Matter und #MeToo organisieren. Es gibt zwar keine einfachen Lösungen für die Probleme, die Repräsentation, Finanzierung und öffentliche Verantwortung gegenüber dem neoliberalen Druck des Marktes betreffen, mit denen sich Museen derzeit konfrontiert sehen, aber Steyerl wagt die Prognose, dass es im Rahmen des „demoilierten Wohlfahrtsstaats“ keinen ernsthaften Versuch geben werde, zurückzukehren in die fordistische Sicherheit staatlicher Budgets. Wenn man bedenkt, dass dieser Text zwei Jahre vor der großen Rezession geschrieben wurde, können wir ihn als Weissagung verstehen, die unseren kollektiven und umfassenden Eingang in die Gig-Economy benennt.



Stills aus *Is the Museum a Battlefield?*, 2013

Steyerls Arbeiten aus den anschließenden Jahren untersuchen, wie die Folgen der Ökonomie, des Kolonialismus (im Falle der Vereinigten Staaten auch der Sklaverei) und der Militarisierung in den Institutionen weiterbestehen – spezifisch in den Institutionen der Kunst. Das auf einem Vortrag beruhende Zwei-Kanal-Video *Is the Museum a Battlefield?* (2013) beginnt mit genau dieser Frage. Steyerl hält zwar zunächst fest, dass das Museum nicht im eigentlichen Sinne ein Schlachtfeld sei (es ist vielmehr ein Eifenbeinturm!), historisch aber durchaus als solches betrachtet werden könnte. Sie verweist auf Sergej Eisensteins Film *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschütterten*,

# 196

Hierarchie als Frauen und People of Colour. Carl Linnaeus postulierte in einer 1759 erschienenen Neuausgabe von *Systema Naturae* sogar die Existenz des *homo monstrosus*, eines Nebenzweigs des Menschen, der in fernen Weltgegenden heimisch sei.<sup>3</sup> „Rasse ist das Kind des Rassismus, nicht dessen Vater“, schreibt Ta-Nehisi Coates.<sup>4</sup>

namens Kula, die gefangen genommen wurde, um an verschiedenen Orten in Deutschland in einem als „Völkerschau“ bekannten Menschenzirkus aufzutreten. Kula, die das extreme Klima in Nordeuropa nicht gewohnt war, fiel offensichtlich der Kälte in Deutschland zum Opfer. Ihr Tod und ihre Erscheinung stellten für die Deutschen eine solch morbide Kuriosität dar, dass ihr Begräbnis durch Herden von Schaulustigen überrannt und ihr Körper vom Bestatter ausgestellt wurde. Der Film kehrt danach zurück zu Aufnahmen betrunkenen junger Deutschen, die – anders als die Intellektuellen, die salbungsvoll über das Unbehagen sprechen, mit dem der Nationalstolz unter den Deutschen verbunden sei – nicht die geringsten Skrupel zeigen, im Moment der Wiedervereinigung ihren Nationalstolz zum Ausdruck zu bringen, wobei sie immer wieder „DEUTSCHLAND!“ rufen und unter anderem versuchen, ein Bierzeltorchester auf dem Oktoberfest dazu zu bewegen, die Nationalhymne zu spielen – wenn auch erfolglos.

Der Film endet mit den Intellektuellen und den Studierenden, die bereits mehrfach im Film zu sehen waren. Sie sprechen über die Spannungen zwischen Ost und West, Kommunismus und Kapitalismus, über die neue Unmöglichkeit, „die Seiten zu wechseln“, was nicht das Gefühl einer wiedergewonnenen Einheit vermittelt, sondern das, im Eigenein festzustocken, sich selbst nicht entkommen zu können. Immer wieder wird in *Deutschland und das Ich* das deutsche Subjekt als eines präsentiert, das stets um sein Selbstwertgefühl ringt, das ein kurz-sichtiges Begehren in sich trägt, endlich frei zu sein von der Schuld, mit der es die nationale Tradition einer „Aufarbeitung der Vergangenheit“ stetig konfrontiert. So verständlich dieses Verlangen ist, sich aus einer kulturell allgegenwärtigen Schuld zu befreien, so wichtig ist die Funktion dieser öffentlichen Erinnerung: Sie soll sicherstellen, dass sich der massenhafte Genozid niemals wiederholt.

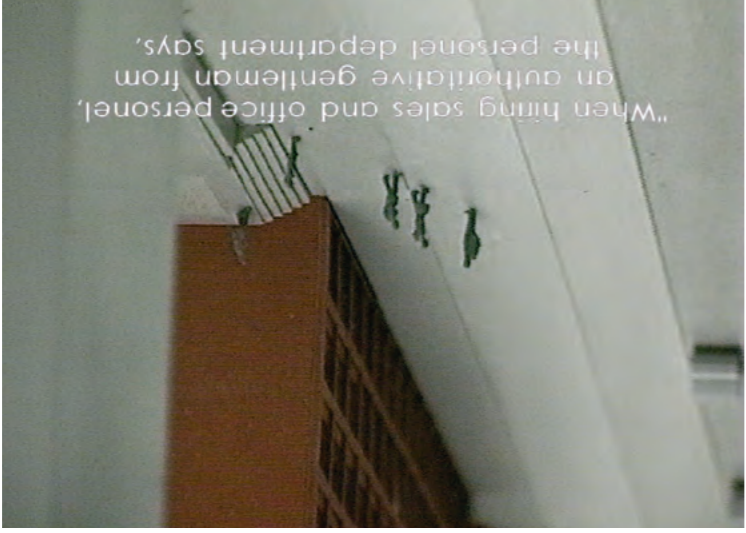
*Die leere Mitte*, ein weiterer wichtiger Film Steyerls aus den 1990ern, mit dem sie auch ihr Studium in München abgeschlossen hat, widmet sich dem Berlin nach dem Fall der Mauer, den physischen und metaphysischen Grenzen, die aufgehoben – und gezogen – wurden, als der Eisenerne Vorhang fiel. Steyerl nimmt vor allem den leeren Streifen rund um den Potsdamer Platz in den Blick, eine Gegend, die vor dem Zweiten Weltkrieg das Zentrum der Macht war. Als die DDR 1961 den „antifaschistischen Schutzwall“ errichtete, wurde der Potsdamer Platz durchtrennt und ging im „Todesstreifen“ an der Mauer auf – mit Stacheldraht, Wachtürmen, Wächtern, Wachhunden, die die DDR-Bürger daran hinderten, aus dem Osten in den wohlhabenderen, global vernetzten kapitalistischen Westen zu fliehen. 1990 wurde die Mauer von Souvenirjägern abgetragen, und 1997 ist der Horizont voller Kräne, da die leere Mitte an Bauunternehmen verkauft worden ist. Besetzer, die in Zelten und Hütten auf der Brachfläche leben, werden vertrieben, da die Daimler-Benz AG (heute: Daimler AG) – die die etwa 60 Hektar, die den Potsdamer Platz bilden, für einen Bruchteil des Wertes von der Stadt erworben hatte – den Stararchitekten Renzo Piano beauftragt hat, einen Masterplan für die Bebauung des gesamten Potsdamer Platzes zu entwickeln. Der Potsdamer Platz trägt heute keine Spuren jener städtischen Wüste mehr, die er einmal war, sondern steht mit seinen hohen Gebäuden für eine gleißende moderne Metropole. Darunter befinden sich das IMAX-Kino im Sony-Center, der Hauptsitz der Deutschen Bahn, die Daimler AG samt Daimler Contemporary Berlin, einem Kunstort, den sich das Unternehmen leistet.

3 Rosal Braldott, „Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences“, in: Janet Price und Margit Shildrick (Hg.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 290–301, hier: S. 295.

4 Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me*, New York: Spiegel & Grau, 2015, S. 7.

# 197

Die massiven ökonomischen und baulichen Entwicklungen, die in Berlin vor sich gingen, hatten Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt, vor allem auf den Bausektor. Wenn Grenzen fallen, wird mehr gebaut, und in *Die leere Mitte* beobachten wir auch Demonstrationen, die sich gegen nicht gewerkschaftlich organisierte Arbeit im Bausektor richten. In *Die leere Mitte* sagt ein Ingenieurstudent namens Dong Yang: „Für die Ausländer wäre es besser, wenn die Mauer noch da wäre.“ Im Laufe des Films erinnert er sich an mehrere Momente, in denen er in Berlin fremdenfeindliche Gewalt erfahren hat. Yangs Erfahrungen füllen nur eine Seite in einer jahrhundertwährenden Geschichte, in der Ausländer, Juden und People of Colour als Sündenböcke herhalten mussten, wann immer die weiße Arbeiterklasse ökonomisch harte Zeiten erlebte. (So war es, als das „Dritte Reich“ seinen Anfang nahm, und man könnte durchaus argumentieren, dass bei der Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der Vereinigten Staaten 2016 ähnliche Dynamiken im Spiel waren.) Die weißen Arbeiter – und, gewissermaßen als Kehrtseite: Askaripolizisten und schwarze Soldaten in der deutschen Kolonialarmee wie Bayume Mohamed Husen – erscheinen in Steyerls Werk als ambivalente Subjekte, sie sind nicht nur Opfer von Gewalt, sondern auch deren Komplizen.



Stillls aus *Die leere Mitte*, 1998

Die Architektin Huan Zhu spricht im Verlauf des Films einige Male in die Kamera, wobei sie über die Bedeutung der Gebäude nachdenkt, die um den Potsdamer Platz errichtet wurden – wie der monumentale Vergnügungspalast Haus Vaterland: Er wurde 1928 eröffnet, im Zweiten Weltkrieg durch Bomben teilweise zerstört und schließlich 1976 abgerissen. Yang und Zhu waren – wie die meisten Protagonisten von



2  
Man denke etwa an die Ausstellung *Entartete Kunst*, die Adolf Ziegler für die Nationalsozialisten organisiert hat. Sie lief vom 19. Juli bis zum 30. November 1937, gleichzeitig wurden Ausstellungenverbote verhängt und zahlreiche moderne Künstler aus Deutschland vertrieben.

In Frasers Arbeit sind also auch Künstler:innen und Kunststarbeiter:innen Gegenstand der Kritik, und scheinbar unabhängige soziale Phänomene werden zusammen betrachtet – etwa die ökonomischen Entwicklungen des Neoliberalismus, die mit einem Abbau des Wohlfahrtsstaats einhergehen. Steyerl geht in ihrer Kritik und in der Vermessung ihres Gegenstandes entschieden weiter, sie begreift das zeitgenössische Subjekt als eines, das geprägt ist durch Strategien der Expansion und Hegemonie, die die Geschichte der Staaten durchziehen und in kolonialer Gewalt und wirtschaftlicher Expansion ihren Ursprung haben. Institutionen wurden im Namen des Staats geschaffen, um nationale Narrative hervorzubringen und zu vermitteln, nicht selten auch, um staatliche Gewalt zu rechtfertigen.<sup>2</sup> Neben Museen umfasst ein erweiterter Begriff solcher Institutionen, die Gegenstand der Kritik werden, auch Nationalfeiernlichkeiten, Militärräparaden und die Architektur wichtiger nationaler Bauten, etwa des Reichstagsgebäudes. Steyerls Praxis speist sich hier aus ihrer Ausbildung und Erfahrung als Dokumentarfilmerin, durch die sie gelernt hat, Videoaufnahmen als historische Dokumente zu erstellen und zu analysieren: In ihren Arbeiten werden die visuellen Manifestationen des Staats – als Institutionen, als historische Dokumente – festgehalten und dekonstruiert, um zu begreifen, wie die Vergangenheit unsere Gegenwart bestimmt. Steyerls Werk zeugt von der Gewalt, die im Namen der Regierung ausgeübt wurde und die sich exzessiv gegen Jüd:innen und People of Colour, Arbeiter:innen und „benachteiligte Mehrheiten“ (um einen Begriff Steyerls zu verwenden) wie Frauen richtete. Diese Gewalt hat die Gesellschaften geprägt, sie hat sich in kolonialgewalt und Sklaverei manifestiert, im Abbau des Sozialstaats und in der technologischen Entwicklung von Schusswaffen und Kameras bis zu den heutigen Techniken der Überwachung und des Data Mining. Die Wissenschaft war aufgefördert, Rassismus, Antisemitismus, Misogynie und Gewalt zu rechtfertigen, den Institutionen kam die Aufgabe zu, das so produzierte „Wissen“ zu systematisieren und zu verbreiten. Die Erfahrungen von Menschen, die dieser Gewalt unterworfen waren, kommen in der kulturellen Erinnerung gemeinhin nicht vor, nicht zuletzt, weil Institutionen in der Vermittlung von Informationen und Erzählungen, die als relevante kulturelle Phänomene gelten, eine entscheidende Rolle spielen. Steyerls Werk handelt von der Tatsache, dass unsere Gegenwart durch unser Handeln bestimmt ist und unsere Gegenwart unsere und die Zukunft anderer Menschen bestimmt.

Wie Steyerl zu einer erweiterten Form der Institutionskritik gekommen ist, lässt sich in ihrem ersten Film *Deutschland und das Ich* beobachten, den sie 1994 im Rahmen ihres Dokumentarfilmregiestudiums an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) fertiggestellt hat. Der Dokumentarfilm wurde in den frühen 1990ern aufgenommen, in seinem Zentrum stehen die Nacht des 3. Oktober 1990 – der Moment der Wiedervereinigung – und die vielfältigen Emotionen, die dadurch ausgelöst werden. Der Film ist eine Reflexion der gesellschaftlichen Wirkmacht dieser Ereignisse und der Suche nach nationaler Identität – einschließlich der reflexhaften Abwehr, die diese auslöst – in einem Deutschland, das mit dem Kollektivtrauma des Nationalsozialismus umzugehen hatte.

*Deutschland und das Ich* beginnt mit Aufnahmen einer öffentlichen Diskussion zwischen zwei prominenten deutschen Intellektuellen, dem Historiker und Juristen Arnulf Baring und dem Journalisten Gunter Hofmann, die über nationale Identität und Nationalismus nach dem Nationalsozialismus diskutieren. Es folgen Szenen, die Menschenmengen in München zeigen, die am Abend des 3. Oktober sexistische und rassistische Obszönitäten grölen und im Kontrast zur salbungsvollen Gelassenheit der direkt davor gezeigten Intellektuellen wie Repräsentanten

tanten eines entkrampferten, trunkenen Es wirken. In dieser ersten Szene führt der Film die Diskrepanz vor, die zwischen dem zurückgenommenen intellektuellen Diskurs einerseits und andererseits dem komplett hemmungslosen Chauvinismus auf den deutschen Straßen der 1990er andererseits deutlich wird.



Stillis aus *Deutschland und das Ich*, 1994

Während die Titelschrift ins Bild läuft, hören wir einem aufgebracht den jungen weißen Studenten zu, der jammert, dass die Frage nach dem Verhältnis der deutschen Nation zum Selbst Gegenstand von Debatten gewesen sei, so lange er sich erinnern könne. Diesen Wunsch, sich selbst im Zusammenhang nationaler Identität zu finden, kontextualisiert Steyerl in der Kolonialgeschichte der Nation, wobei sie vor allem darauf blickt, wie diese Geschichte systematisiert und visualisiert wird. Sie verweist dabei besonders auf das Museum. Der Film wechselt nun zu Aufnahmen aus dem Münchner Stadtmuseum, das in den 1990er Jahren ein rekonstruiertes Kuriositätenkabinett ausstellte, das zuerst in den 1920ern während des Oktoberfests zu sehen gewesen war. Die Aufnahmen zeigen Totenmasken, anatomische Modelle und Wachsbüsten, die verschiedene Ethnien darstellen, außerdem Kinder und Eltern, die Exponate betrachten. Die passive Aufnahme des Gezeigten, die wir im Film beobachten können, lässt erst erkennen, wie Rassismus institutionell verbreitet wird. In der Kolonialzeit haben die Europäer und die Vereinigten Staaten die Ressourcen des globalen Südens ausgenutzt; die Aufgabe, diese unvorstellbaren Gräueltaten, die einen ganzen Kontinent angetan wurden, zu rechtfertigen, fiel den Wissenschaften zu – und sie zeigten sich ihr gewachsen. In den Evolutions-theorien des 18. Jahrhunderts standen weiße Männer höher in der

# 192

in their professional development than the subjects of the early films. In both cases however, Steyerl highlights that each of these subjects has a story to tell that is not heard often enough by the public. Whether Dong Yang in *The Empty Center*, whose experience as a foreign student in Berlin at the time the wall came down was marked by racism-fueled violence, or Nurah Abdulhaqq, the Georgia State Director of March for Our Lives, who at the age of twelve experienced the loss of a beloved cousin to gun violence, all of these subjects, from the 1990s to today, offer alternative histories to the dominant narratives in institutionalized discourse.

While Steyerl's work up until this moment has reflected on broad societal phenomena such as the degradation of all social institutions, the intertwining of the military and art industries, and the histories of institutions as sites, in the recent past Steyerl's inquiry into the institution has become, in comparison, almost practical rather than theoretical or exploratory. Take, for example, her 2019 exhibition *Power Plants* at the Serpentine Gallery in London. Serpentine's main exhibition space is named after the Sackler family, major art donors whose name is emblazoned on the facade of the Serpentine Gallery building. The Sacklers built their fortune in the pharma industry, specifically by selling OxyContin, the mass marketing of which is largely seen as prompting the current opioid epidemic. Steyerl responded directly to the Sackler association—both in a speech during a press conference and within her work—by omitting the Sackler name from an augmented reality app work (*Actual Reality*<sup>os</sup>, 2019). Through ongoing conversations, Steyerl had effectively convinced the Serpentine management to stop accepting funding from the Sackler family.

Then came the unexpected revelation that Serpentine's CEO, Yana Peel, had investments in an Israeli cyberweapons company that created the software which various governments had used to track and silence dissidents.<sup>8</sup> The object of critique had thus flipped from the relatively known-but-not-yet-dealt-with issue of the Sackler's art-washing philanthropy to the completely game-changing revelation that the very director of the museum was linked to the shilling of cyberweapons. The conflict embodied by the institution was both literally announced on the front door and scattered in the wind, pointing to the increasingly rapid destabilization of institutions owing to right-wing political jockeying and the consequent erosion of public funding for the arts.

While the phrase "institutional critique" and its canon could be understood simply as the artist's critique of the art institution, placing the institution and the artist in dialectical opposition, within Steyerl's practice the institution is seen as ambivalent: it is not only an entity in need of critique and accountability, with its ties to the state and function as an arbiter of the national narrative, but also endangered. At the forefront of institutional critique, artists such as Steyerl respond to the institution as this ambivalent subject: an object so loved that it must be held accountable and one that is also under political and economic attack. Artists insist today that the institution must be physically accessible for everyone, not just the able-bodied; it must not accept funding from obviously unethical sources; institutions must represent, in their workforce and programs, a more equitable vision of society—the list goes on. The institution is truly a battlefield: an object in a world that has both created and abandoned it.

# DIE AMBIVALENTE

# HITO STEYERL IN DER TRADITION DER INSTITUTIONSKRITIK

KAREN ARCHY

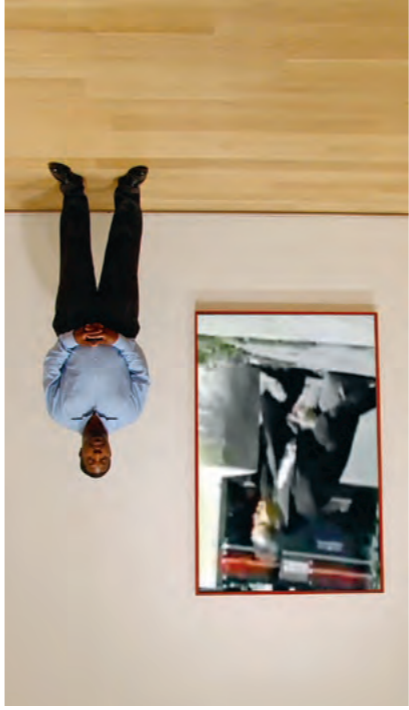
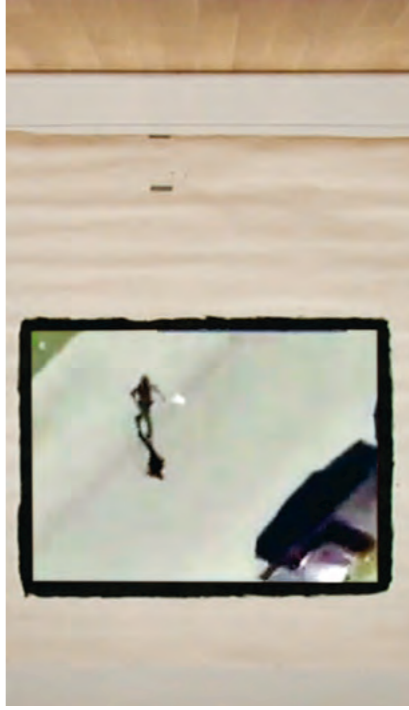
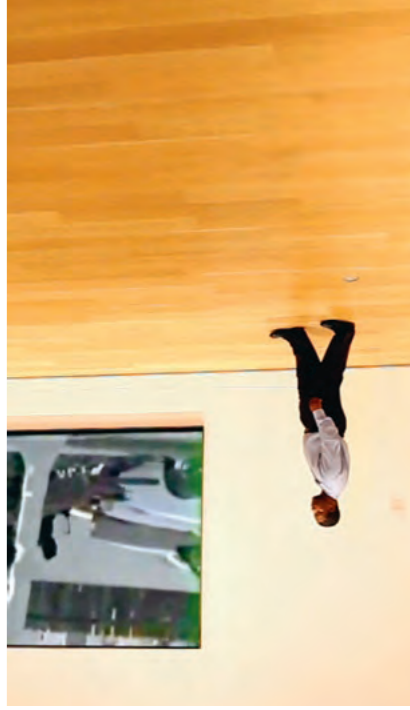
Denen, die primär mit Hitō Steyerl's Arbeiten der letzten Jahre vertraut sind, mag es schwerfallen, in ihren Anfängen als Dokumentarfilmerin den Ausgangspunkt ihres Werks zu erkennen. Ästhetisch stehen ihre vielsprachigen Mehrkanal-Videoinstallationen und Environmentals in deutlichem Kontrast zu den deutschsprachigen Ein-Kanal-Dokumentationen, die sie in den 1990ern produziert hat. Allerdings zeigt sich von Steyerl's allerersten wichtigen Arbeiten bis heute dieselbe unterschiedene Aufmerksamkeit für die Fragen, wie wir als Subjekte des Staats regiert werden, wie gesellschaftliche Institutionen nationale Narrative hervorbringen und stützen und welches emanzipatorische Potenzial in ihrer stetigen Neuerfindung liegt – oder gerade nicht liegt. In Steyerl's Werk wird die Entwicklung von Kunst-Institutionen nachgezeichnet, von den Anfängen als private Wunderkammern, in denen die Aristokratie ihre koloniale Beute zur Schau stellte, über ihre neue Öffentlichkeit nach der Aufklärung und in den fordristischen Nachkriegs-Gesellschaften des Westens, hin zu ihrer jetzigen neofeudalen Privatheit, eingemauert von Stararchitekten, umstellt von fragwürdigen Geldgebern. Steyerl's Werk ist von Respekt für die Institution Kunst geprägt, es nimmt diese in die Verantwortung und kann mit dieser Haltung als wichtige Ergänzung zum Kanon der Institutionskritik gelten.

Die Definition der Institutionskritik, die Andrea Fraser in ihrem *Artforum*-Text „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“ (2005) gegeben hat, setzt voraus, dass die gesamte Institution Kunst einer Befragung unterzogen werden muss, einschließlich der sozialen Sphäre, des Marktes, der Museen. Was genau innerhalb oder außerhalb der Institutionen zeitgenössischer Kunst angesiedelt ist, ist eine zentrale Frage nicht nur in Fraser's, sondern auch in Steyerl's Werk. Beide legen Nachdruck auf die Verbindungen von zeitgenössischer Kunst und Ökonomie. Fraser schreibt:

“Es gehört zu den aberwitzigsten Fiktionen des Kunstdiskurses, dass die Kunstwelt, die längst ein milliardenschwerer Wirtschaftszweig ist, nicht der ‚wirklichen Welt‘ angehöre. [...] Darstellungen einer ‚Kunstwelt‘, die von der ‚wirklichen Welt‘ klar abzugrenzen sei, haben eine ganz spezifische Funktion im Kunstdiskurs – genau wie die Darstellung von ‚Institutionen‘, die für sich betrachtet werden könnten, losgelöst von ‚uns‘; Sie wahren eine imaginäre Distanz zwischen den sozialen und ökonomischen Interessen, denen wir in unserem Handeln folgen, einerseits, einem idealisierten künstlerischen, intellektuellen, sogar politischen ‚Interesse‘ (oder Desinteresse) andererseits, das diesem Handeldin Stoff gibt und es rechtfertigt. Mit solchen Darstellungen reproduzieren wir auch die Mythen einer voluntaristischen Freiheit und kreativen Omnipotenz, die Kunst und Künstler:innen zu derart attraktiven Emblemen für den Neoliberalismus und seinen unternehmerischen Optimismus (‚Gesellschaft der Eigentümer‘) werden lässt. [...] Wann immer wir von der ‚Institution‘ sprechen, ohne auch ‚uns‘ zu meinen, leugnen wir die Rolle, die wir in ihrer Herstellung und im Erhalt ihrer Konditionen spielen.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique", in: *Artforum*, 44, 1, September 2005, S. 278-283, hier: S. 283.

<sup>8</sup> Naomi Rea, "Serpentine Galleries Director Yana Peel Resigns, Blaming 'Toxic' Allegations about Her Links to a Cyberweapons Company," *artnet news*, June 18, 2019, accessed August 20, 2020, <https://news.artnet.com/art-world/serpentine-galleries-yana-peel-resigns-1577041>.



Skills from Guards, 2012

Steyerl's 2012 work *Guards* finds her back in the Art Institute of Chicago and again examines the point of intersection between the military and the art institution. During this 20-minute video we meet Ron Hicks, an ebullient and charismatic security guard at the Art Institute of Chicago, and Martin Whitfield, director of security for the Indianapolis Museum of Art. Hicks introduces us to several defense poses he uses to keep the galleries safe, including "Sul," "Scan," "Engage," and "Safe." These poses help prepare guards to engage a possible threat to the museum. Hicks's yelling and enactment of these poses throughout the museum's galleries comes across, in equal turns, as startling and charming in contrast to the otherwise quiet museum galleries. Hicks and Whitfield speak about military service and the uneven ways in which the military and active deployment have impacted them, their communities, and their loved ones. While some may find military service empowering, and a way to fund university after service, others are traumatized—and the co-optation of people of color within the military, which doesn't necessarily serve their interests, is a centuries-old issue. (Muhammad Ali's famous dictum uttered after he declared conscientious objector status in the Vietnam War comes to mind: "I ain't got no quarrel with them Vietcong. No Vietcong ever called me nigger.") Hicks tells the story of a 23-year-old marine who had taken his life after coming back from a tour in Afghanistan. While the Gulf War may seem a far cry from the concerns of the work we see in the Art Institute of Chicago galleries, if we think about the makeup of museum staff, security work is among the few occupations available to people of color after military service, and the security personnel at museums are one of the only consistently diverse departments in museums, not just in the United States but worldwide.

Though not an intentional reference made by Steyerl, one could draw associations with Fred Wilson's incredibly important works canonized in the 1990s-era institutional critique *Guarded View* (1991) and particularly the performance *My Life as a Dog* (1992). In the latter, staged at the Whitney Museum, Wilson invited docents to bring his audience to an upstairs gallery, where he stood in a doorway dressed in the same clothes as the museum's security guards. The public didn't "find" the performance, attesting to Wilson's point that as a black male guard, you become invisible against the backdrop of the museum. While Steyerl's work doesn't necessarily testify to the relative invisibility

of the guards—and rather places them in an empowering position—the work bears witness to how militarization has a clear foothold within the art institution, contrary to popular belief. Steyerl had earlier reflected on the role of museum guards, and their embodiment of the intersection between militarization and the museum, in her 2011 text "Art as Occupation." The text is a thought experiment that renames work, including artistic labor, as "occupation," playing with the various meanings of the term. If we were to think of our labor as occupation, she writes, work would more rightfully be seen as not product-oriented but process-oriented, in a constant negotiation of space between occupier and occupied. She writes, "The professional and militarized meaning[s] of occupation unexpectedly intersect here, in the role of the guard or attendant, to create a contradictory space [...] What's more, art occupation as a means of killing time intersects with the military sense of spatial control in the figure of the museum guard—some of whom may already be military veterans. Intensified security mutates the sites of art and inscribes the museum or gallery into a sequence of stages of potential violence."<sup>6</sup> *Guards* is the artistic manifestation of these thoughts.

Like *Guards*, Steyerl's 2019 piece *Drill*, commissioned for the Park Avenue Armory, also examines a history of violence, namely gun violence in the United States. Steyerl returns to the documentary format for this work, and—unlike many of her other works—does not appear in it, either via voice or on film, but rather interviews experts in combat-ing gun violence, and historians, who tour the Armory building. It's no coincidence that the Armory is also the birthplace of the National Rifle Association—which has become inarguably the most powerful gun rights lobby in the United States. Like the examination of Potsdamer Platz in *The Empty Center*, *Drill* also investigates a site: the Park Avenue Armory itself. These investigations of site bring to mind many works within the canon of institutional critique that connect the history and function of a site with a new understanding of it. Michael Asher's early architectural modifications—his piece *Installation* (1970), which removed the doors to the Pomona College gallery, for example—kept the gallery continuously open, subject to outside elements such as sunlight and weather, and thus became a public domain during the runtime of his exhibitions. More recently, artist Cameron Rowland has researched the origins of the building materials that make up institutions—such as the mahogany features at 12 Carlton House Terrace, which houses the Institute of Contemporary Arts, London. This mahogany was originally acquired with slave labor from the former British colonies of Jamaica, Barbados, and Honduras and continues to be a source of rental income for the Crown. Appropriating the eighteenth-century practice of extending predatory loans to colonial subjects, who would default and put up their land as collateral in the form of a mortgage, Rowland has arranged the mortgage of the ICA's mahogany architecture-al features, including its doors and staircase handrails, as a loan to Encumbrance Inc., a legal entity set up by Rowland, intending to default on payment and deprive the Crown of revenue.<sup>7</sup>

While Steyerl's works are marked by their fancifulness and speculation—don't forget that she suggests Angelina Jolie as a good source for learning how to bend bullets in *Is the Museum a Battlefield?*—*Drill* is comparatively sober, though admittedly it sometimes has a haunted tour type of feeling. Like the protagonists in *Deutschland und das Ich* and *The Empty Center*, who were mostly students and friends of Steyerl, the subjects of *Drill* reflect Steyerl's intention to underscore lesser-known stories and establish alternative forms of knowledge and expertise. While the subjects of Steyerl's early works are typically students, the interview subjects of *Drill*, however, are mostly renowned experts in the field of antigun activism—they are thus further along

6 Hito Steyerl, "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life," *e-Flux Journal* 30 (December 2011), accessed August 20, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>.

7 Exhibition handout: "3 8 4 Will, IV c. 73" by Cameron Rowland, ICA London, January 2020, accessed August 20, 2020, <https://www.ica.art/media/03104.pdf>.

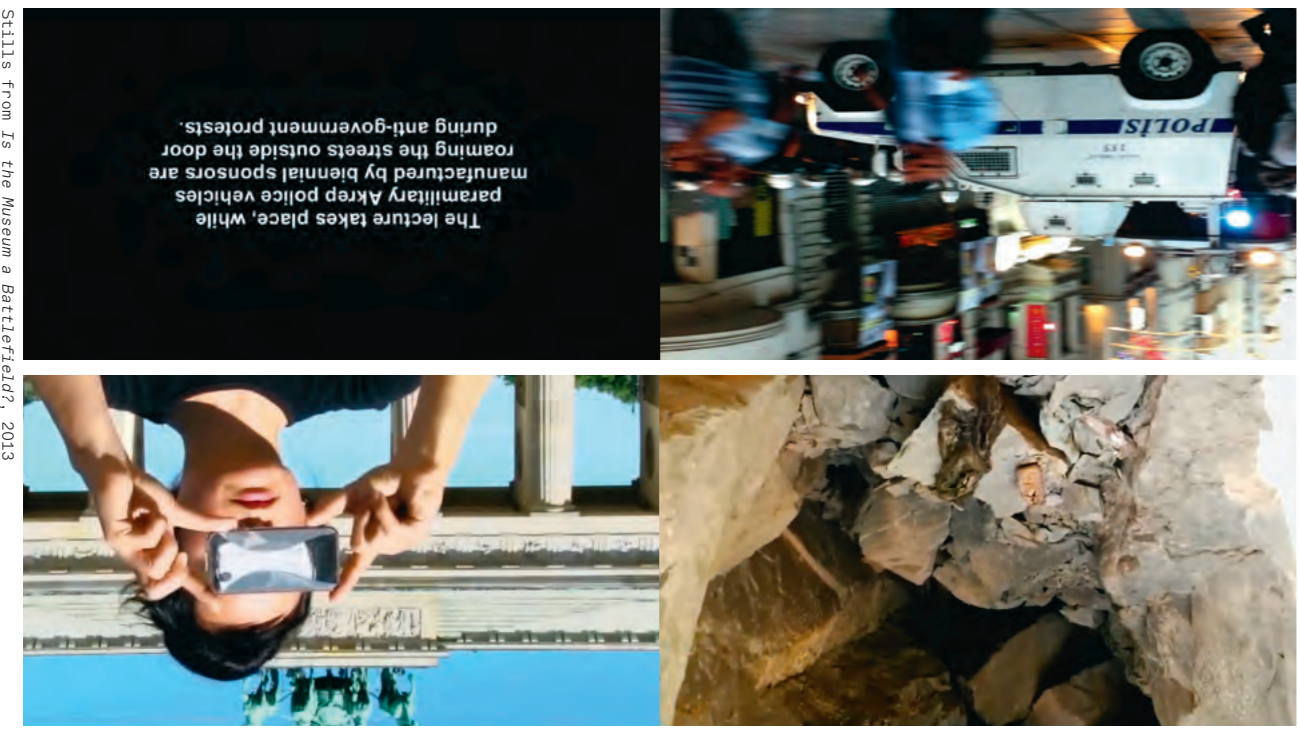
outlines the development of reason—and, by extension, criticism—beginning with Kant's definition of reason during the Enlightenment in the eighteenth century. Kant supported the notion of thought that was independent of the doctrines of the state, monarchy, and church. His motto was *Sapere aude*, meaning "Have the courage to use your own mind." However, Kant's definition of reason did not indicate an actual challenge to authority—reason is something one does in private. Freedom, to Kant, consists in accepting that authority should not be questioned.

Steyerl traces a further step toward the critique of institutions, with the creation of the bourgeois subject, as described in the *Communist Manifesto*: "And in a certain sense, institutional criticism is integrated into that subjectivity, something which Karl Marx and Friedrich Engels explicitly refer to in their *Communist Manifesto*, namely as the capacity of the bourgeoisie to abolish and to melt down outdated institutions and everything else that is useless and petrified, as long as the general form of authority itself isn't threatened."<sup>5</sup> Thus Steyerl describes how reason and critique produce subjects that are actually quite governable. Exercising reason and critique may even scratch a rebellious itch by allowing institutions to be continually reformulated without enacting any form of material change. While this describes a modern subject that has been relevant from as far back as the eighteenth century, its echoes are eerily relevant today.

In *The Institution of Critique*, Steyerl breaks down a common critique of institutions: that they are a site of representation and a part of the public sphere. To many, institutions should act as a mirror of society, not just showing the most exalted white males but offering a more accurate representation of the whole populace, particularly in the case of state- and city-funded museums. After all, don't institutions belong to the public that funds them, and shouldn't they represent that public? But what happens if, through neoliberal tax breaks, funding cuts, and the general erosion of the social welfare state, institutions are no longer funded by the public but rather via private citizens who would very much like a museum bathroom named after them? Have we not arrived, then, at a different definition of the public sphere? Steyerl suggests that symbolic representation, if modeled on other forms of national parliamentary or supranational representation (such as the European Union), entails the few standing in for the many, as it's not possible for literally everyone to represent themselves in parliament. When representational quotas are implemented in institutions, she writes, an unfortunate "sacralized ethnopark" effect occurs in which members of rare ethnicities are trotted out and commodified on tokenistic terms. While it is undeniably a step forward for more women and people of color to be shown in museums, Steyerl points to the fact that within such symbolic representation, there is no material change mandated in the composition of the museum's workforce and stakeholders. Luckily, this material change is being publicly demanded by activist groups springing up out of movements such as Black Lives Matter and #MeToo. While there are no ready-made solutions for the issues surrounding neoliberal market pressure museums are currently experiencing, Steyerl predicts that a dire attempt to return to the Fordist safety position of state funding is not going to happen within the context of demolished social welfare states. Given that this text was written before the Great Recession, which began two years later, it serves as an augury of our collective and comprehensive integration into the gig economy.

Steyerl's works in the years that followed examine how the effects of the economy, colonialism (and, in the case of the United States, slavery), and militarization live hidden lives within the institution—specifically

the art institution. The two-channel lecture-based piece *Is the Museum a Battlefield?* (2013) starts by asking that titular question. While Steyerl begins by stating that, of course, the museum is not literally a battlefield (in fact it's an ivory tower!), historically it could potentially be seen as such. She points toward Sergei Eisenstein's film *Ten Days That Shook the World*, which depicts the Bolsheviks storming the Hermitage during the October Revolution in 1917. The video cuts to a scene in the Turkish mountains, where a man describes a battle that had taken place there. We soon realize that it is the location where Steyerl's longtime friend Andrea Wolf, a fighter in the PKK (Kurdistan Worker's Party) Women's Army, was murdered extrajudicially in 1998. In this mountainous desert scene, we find belt scarves, the clothes of the dead, and bullet casings. There is a lingering chemical agent that evidences Turkey's use of chemical warfare.



Steyerl structures this film around a semi-fictional investigation tracing a bullet—after all, if you follow a bullet back to from where it was shot, she states, you will find the person who shot it. Strangely, this bullet leads back to Steyerl herself. After investigating the type of bullets found in the Turkish battlefield, she was led to the weapons manufacturer Lockheed Martin and its stararchitecture headquarters in Berlin designed by Frank Gehry. From above, she says, the building looks peculiarly akin to a bullet itself. Searching for connection in the stararchitecture, she linked back to the Art Institute of Chicago's galleries—designed by Potsdammer Platz architect Renzo Piano—where she found her own work, *Abstract* (2012).

Steyerl has a propensity to refer back to, or perhaps implicate, herself in many of her works. One could take this as a way to point toward the material circumstances surrounding the working conditions of artists and art workers. Toward the end of *Is the Museum a Battlefield?*, Steyerl explicitly links militarization and genocide with movements in the art market. She references the accelerated privatization of Turkey in the 1980s and the ethnic cleansing of the Kurds, which precipitated an art market boom. She further points toward Otakar, one of the main sponsors of the Istanbul Biennial, for which she had been invited to give that very lecture. While she was speaking, paramilitary Akrep police vehicles manufactured by Otakar were patrolling the streets amid anti-government protests.

Stills from *Is the Museum a Battlefield?*, 2013

The lecture takes place, while paramilitary Akrep police vehicles manufactured by biennial sponsors are roaming the streets outside the door during anti-government protests.

5

Hito Steyerl, "The Institution of Critique," in *Art and Contemporary Critical Practice: ReInventing Institutions*, ed. Gerald Raunig and Gene Ray (London: MayflyBooks, 2009), 13–20, here: 14.

The film ends with the public intellectuals and students seen throughout the film speaking about the tensions between East and West, communism and capitalism, and the new inability to “switch sides” giving way not to a new sense of unity but rather to the feeling of being stuck with oneself, with no escape. Time and time again, *Deutschland und das Ich* positions the German subject as being in a constant struggle with its self-awareness and harboring a myopic desire to be free of the guilt brought forth by the national tradition of “working through the past” (*Aufarbeitung der Vergangenheit*). While, on the one hand, this desire to break free of such omnipresent cultural guilt is understood-able, on the other hand it performs a function—ensuring that mass genocide should never happen again.

*The Empty Center*, another of Steyerl’s major films of the 1990s and her master’s graduation project, which she made while studying in Munich, focuses on Berlin after the fall of the wall, and the physical and metaphorical borders that were removed—and erected—when the Iron Curtain came down. Steyerl focuses on the strip of empty land around Potsdamer Platz in Berlin, an area that was Germany’s center of power before World War II. When the Berlin Wall was constructed by the GDR in 1961 as the “Antifaschistischer Schutzwall” (Anti-Fascist Protection Rampart), Potsdamer Platz was split into two, and became subsumed into the wall’s “death strip” of barbed wire, watchtowers, guards, and guard dogs, preventing GDR citizens from escaping the East to the more prosperous and globally connected capitalist West. Now, in 1990, the wall is being chiseled away by souvenir hunters, and in 1997, cranes dot the sky as the empty center has been sold to developers. Squatters living in tents and huts in the deserted field that has been left behind are being evicted, as Daimler Benz (known today as Daimler AG)—to which the 60-odd hectares making up Potsdamer Platz were sold by the city for a fraction of their value—asks Renzo Piano to create an overall stararchitectural scheme for Potsdamer Platz. Unrecognized-able from its former manifestation as an inner-city desert, today Potsdamer Platz is a gleaming modern-day metropolis marked by its high-rise buildings. It comprises the Sony Center’s IMAX theater, the headquarters of Deutsche Bahn, and Daimler AG, replete with its very own vanity art space, Daimler Contemporary Berlin.

While Berlin was undergoing these massive economic and real-estate developments, the fall of the wall had implications for labor, particularly within the construction sector. As borders fall, construction increases, and *The Empty Center* follows demonstrations against non-union construction work. The new Reichstag is being built a kilometer away from Potsdamer Platz without a union contract, and the unemployed are out with a vengeance. Violence is a mainstay at these protests, and this rage looks for an outlet—or, more precisely, a scapegoat. As history will tell, scapegoats tend to be foreigners and people of color. Early on in *The Empty Center*, an engineering student named Dong Yang says, “For foreigners it would be better if the wall was still there,” and in the course of the film he recounts instances in which he has been the subject of violence as a foreigner in Berlin. Yang’s experience represents one page in a centuries-old story in which foreigners, Jews, and people of color have been scapegoated in times of economic hardship for the white working class. (This happened during the Third Reich’s ascent to power, and one could argue similar dynamics were at play in the election of Donald Trump as American president in 2016.) Within her work, Steyerl treats the white working class—and, on the flip side, askari officers and the black soldiers of the German colonial army such as Bayume Mohamed Husen—as ambivalent subjects, who are not only victims of violence but also complicit in it. Architect Huan Zhu also addresses the camera at various points throughout the film, contemplating the meaning of the architecture

erected around Potsdamer Platz—including the monumental pleasure palace Haus Vaterland: opened in 1928, it was partially destroyed after being bombed in World War II and finally demolished in 1976. Like most of the protagonists in Steyerl’s films, Yang and Zhu were friends of the artist. While it may make practical sense for a person’s network to figure in their work, this is also a tactic long employed by Steyerl: she is interested in what she calls “vernacular expertise,” positioning everyday people such as Dong Yang and Huan Zhu as experts to speak on the subject of German architecture and identity. Given that they are not ethnically German, and that this had been seen as key to German identity, Steyerl challenges what it means to produce knowledge about Germany. This is a strategy that dovetails with the tenets of institutional critique, which hold that because the institutions charged with mediating the national narrative tend to only do so in a manner that supports the status quo, critique is necessary in the form of alternative histories that are not always favorable to the identity of the state. Meanwhile in *The Empty Center*, the euphoria of reunification lives on in military parades and mass-ornament national showmanship, as a white woman in blackface slinks through the procession.



Stills From *The Empty Center*, 1998

After Steyerl completed her masters in documentary filmmaking in Munich, she moved to Berlin in 1999 and studied philosophy. Her documentary films transitioned into works more befitting contemporary art contexts, such as *Lovely Andrea* (2007), and she began publishing essays, including her renowned “In Defense of the Poor Image,” published in *e-flux Journal* in 2009. In 2006, Steyerl wrote an essay titled “The Institution of Critique” for the publication *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. In this text, Steyerl

2 See, for example, *Entartete Kunst*, an exhibition of “degenerate art” organized by Adolf Ziegler and the Nazi Party, which ran from July 19 to November 30, 1937, in Munich, and coincided with the banishment and blacklisting of numerous modern artists living in Germany.

state’s past, rooted in colonial violence and economic expansion. Institutions were created in the name of the state in order to create and continually act as arbiters of a national narrative, and in some cases, to justify state violence.<sup>2</sup> In addition to museums, an expansive notion of these institutions, as an object of critique, also includes national and military parades and the architecture of major national buildings such as the Reichstag and Bundestag. Steyerl’s practice is deeply informed by her training as a documentary filmmaker, which taught her to record and analyze video footage as historical documents: one can see these visual manifestations of the state—as institutions, as historical documents—captured and deconstructed within her work in order to make sense of the way our present is determined by the past. Steyerl’s work bears witness to the violence that has been carried out in the name of governance, and how it has been disproportionately deployed against Jewish people, people of color, the working class, and “disadvantaged majorities” (to use a Steyerl term) such as women. This violence has sent ripples through society, manifesting in colonial brutality and slavery, in the evolution of technology from the gun and camera to modern-day surveillance and data-mining techniques, and in the degradation of the welfare state. Science has been asked to justify this racism, anti-Semitism, misogyny, and violence, and institutions have been called upon to systematize and distribute the “knowledge” it produces. The experiences of people subject to this violence have still not made their way into public cultural memory, which is especially difficult as institutions are seen as being authoritative arbiters of information and stories that are important to hear as cultural phenomena. Steyerl’s work bears witness to the fact that our present is determined by our actions, and that our present determines our, and other people’s, future.

The roots of Steyerl’s expansive approach to institutional critique are visible in her first film, *Deutschland und das Ich*, completed in 1994 as part of her master’s course in documentary film direction at the University of Television and Film (HFF) in Munich. Documentary in format, *Deutschland und das Ich* was shot in the early 1990s and captures, in particular, the night of October 3, 1990—the moment of German reunification—and the various feelings it elicited among the public. The film reflects on the societal impact of these events and the search for meaning within German national identity—and the simultaneous sense of reflexive repulsion felt for it—following the collective trauma begotten by National Socialism.

*Deutschland und das Ich* begins with scenes of two prominent German intellectuals, historian and lawyer Arnulf Baring and journalist Gunther Hofmann, discussing national identity and nationalism after National Socialism on a public panel. The subsequent scenes in the film show crowds on the streets of Munich shouting sexist and racist obscenities on the evening of October 3, 1990, which seem like the representation of an unleashed, drunken id in comparison to the composure and pontification of the intellectuals in the preceding scenes. In its first scene, the film highlights the discrepancy between the restrained, intellectual public discourse and the completely unrestrained chauvinism on the streets in 1990s Germany.

As the film’s title screen rolls, we see an exasperated young white male student lamenting the fact that the question of the German nation’s relationship to the self is one that has been a perennial concern for as long as he can remember. Steyerl contextualizes this search for self-discovery in the context of nationhood within the colonial history of the nation, with a particular focus on how it systematizes and visualizes this history. Steyerl points particularly toward the museum. The film transitions to shots of the Munich Stadtmuseum, which in the 1990s had recreated a curiosity cabinet that would have been seen during Oktoberfest in the 1920s. The film captures displays

of death masks (*Totemasken*), anatomical models, and wax busts representing various ethnicities, as children and parents absorb the information in these displays. The passive reception of the information we see on-screen points toward the promulgation of racism within institutions themselves. During the colonial era, Europeans and the United States exploited the Global South for its resources, and asked scientists to justify such unthinkable cruel behavior, perpetrated on a continental scale—and they rose to the task. The evolutionary theories of the eighteenth century positioned white men hierarchically above women and people of color. Carl Linnaeus even posited a new species in his 1759 edition of *Systema Naturae*, the *homo monstrosus*, a sub-branch of humanity living in remote reaches of the Earth.<sup>3</sup> As Ta-Nehesi Coates writes, “But race is the child of racism, not the father.”<sup>4</sup>

3 Rosi Bradtotti, “Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences,” in *Feminist Theory and the Body: A Reader*, ed. Janet Price and Margrit Shildrick (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), 295.

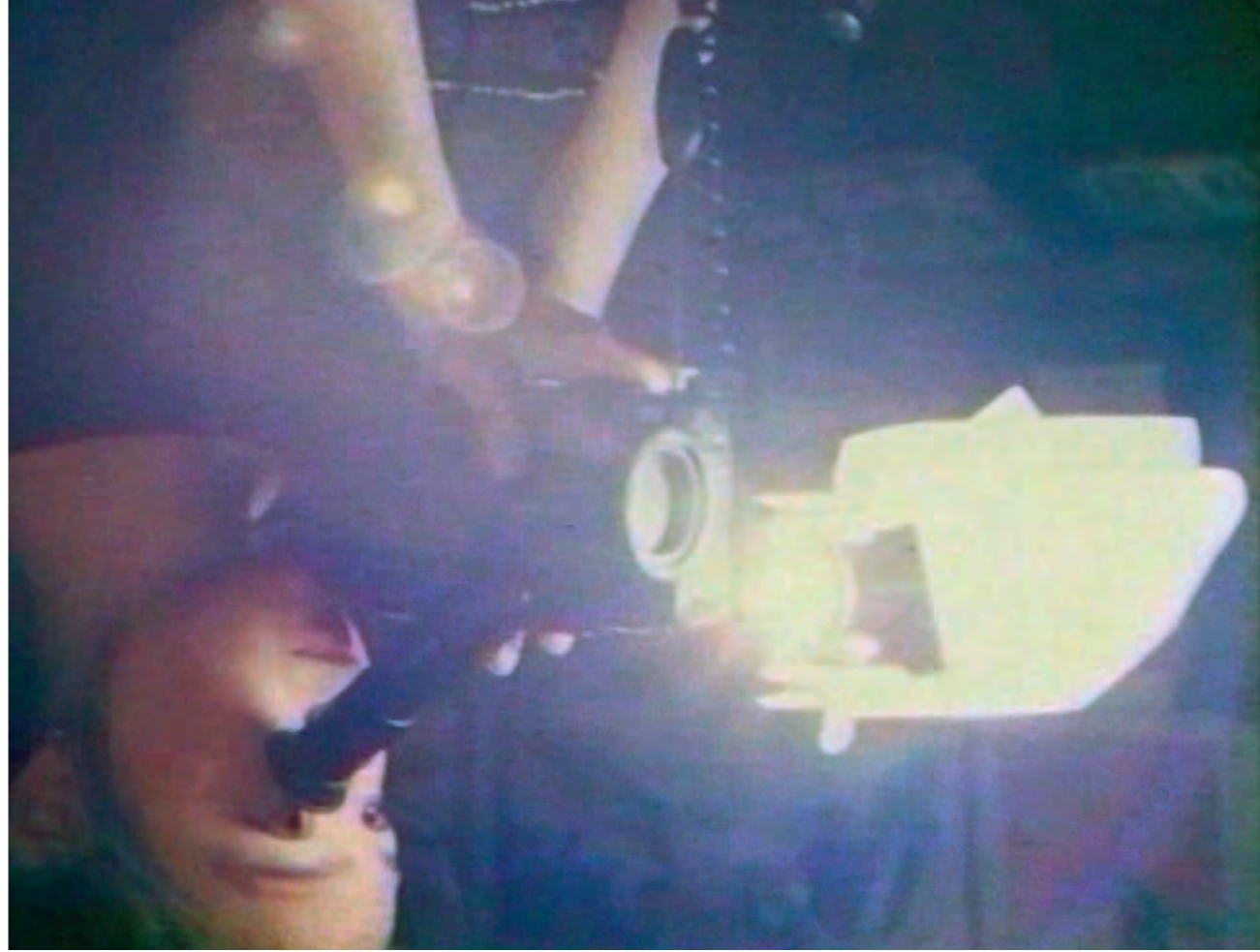
4 Ta-Nehesi Coates, *Between the World and Me* (New York: Spiegel & Grau, 2015), 7.



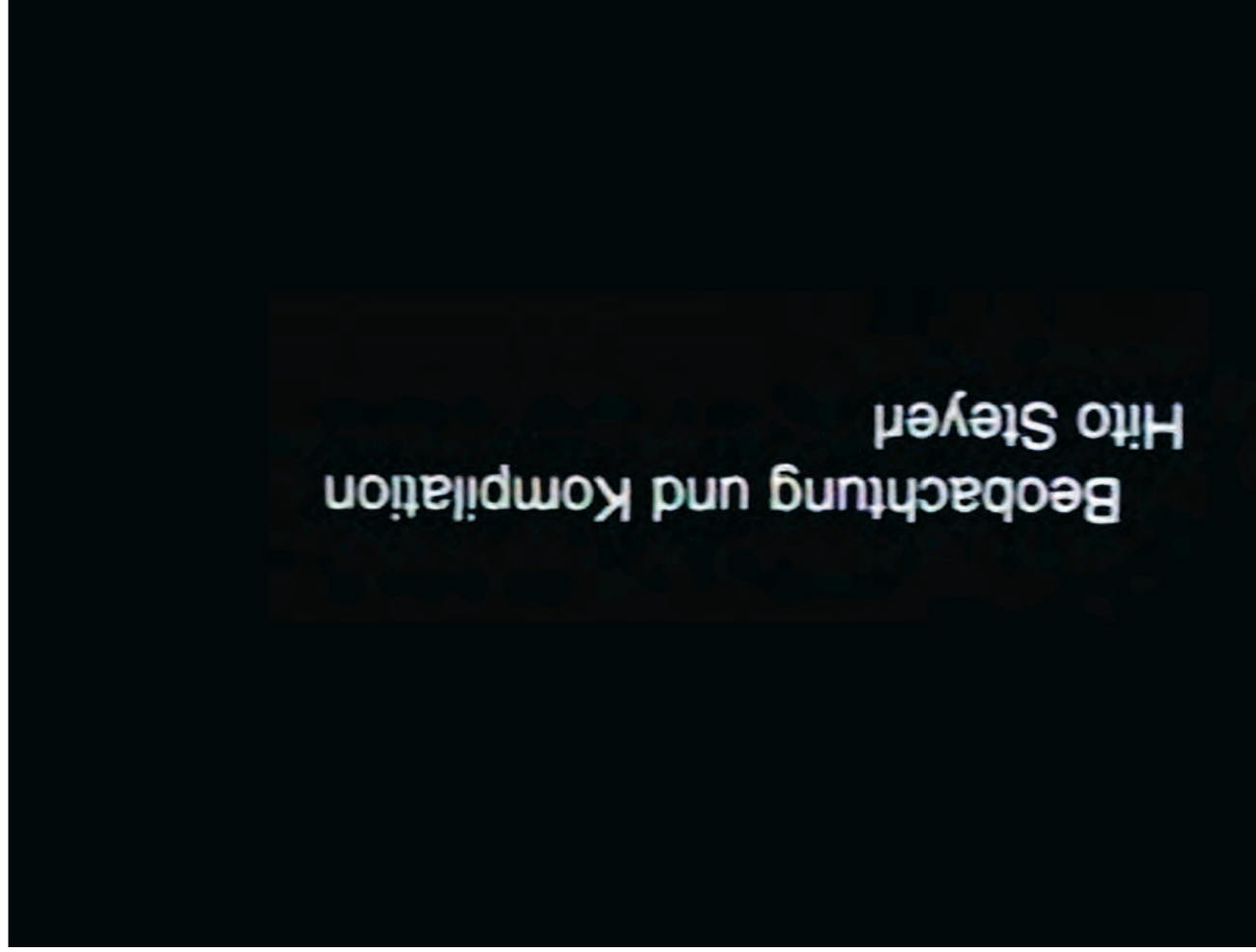
Stills from *Deutschland und das Ich*, 1994

*Deutschland und das Ich* cuts to a story about an “Amazonian” woman named Kula, captured to perform throughout Germany in a human circus known as the *Volkerschau*. Unaccustomed to the temperate climate of northern Europe, Kula evidently died from the cold in Germany, and her death and appearance was such a morbid curiosity for Germans that her funeral was crashed by hordes of curious on-lookers, and her body put on display by the funeral home. The film returns to scenes of drunk young Germans who—unlike the intellectuals pontiffing on the awkwardness of German national pride among the German man constituency—have no qualms about expressing their own national pride at the moment of reunification, repeatedly shouting *DEUTSCH-LAND!* and attempting, for example, to entice an orchestra at the Oktoberfest to play the German national anthem, albeit unsuccessfully.

182



Beobachtung und Kompilation  
Hito Steyerl



183

# THE AMBIVALENT INSTITUTION ECHOES OF INSTITUTIONAL CRITIQUE IN THE WORK OF HITO STEYERL

KAREN ARCHIEY

For those who are most familiar with Hito Steyerl's works of recent years, her beginnings as a documentary filmmaker may be difficult to recognize as the starting point of her work. In aesthetic terms, her multichannel, multi-language video installations and environments of the last decade stand in stark contrast to her single-channel German-language documentaries of the 1990s. However, one can see, from Steyerl's very first major works through to today, a keen attention paid to how we are governed as subjects of the state, how social institutions create and perpetuate national narratives in their name, and the emancipatory potential—or lack thereof—in their continued reinvention. Steyerl's work tracks the art institution from its beginnings as a *Wunderkammer*, a private showcase for the colonial spoils of the aristocracy, to its public incarnation after the Enlightenment and throughout the Fordist postwar West, and now back to a private, neo-feudal embodiment, wrapped in starchitecture and the omnipresence of dubious funding. Her work deeply respects the institution as it probes its accountability, and as such could be seen as a vital addition to the canon of institutional critique.

<sup>1</sup> Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique," *Artforum* 44, no. 1 (September 2005): 283.

Andrea Fraser's definition of institutional critique in the 2000 *Artforum* article "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique" suggests that the entire institution of art is an object to be examined, including its social sphere, markets, and museums. What exactly lies inside and outside of the institution of contemporary art is a question fundamental to both Fraser's and Steyerl's work. Both insist on the interconnectedness of contemporary art and the broader economy. Fraser writes:

"That the art world, now a global multibillion-dollar industry, is not part of the 'real world' is one of the most absurd fictions of art discourse. [...] Representations of the 'art world' as wholly distinct from the 'real world,' like the representations of the 'institution' as discrete and separate from 'us,' serve specific functions in art discourse. They maintain an imaginary distance between the social and economic interests we invest in through our activities and the euphemized artistic, intellectual, and even political 'interests' (or disinterests) that provide those activities with content and justify their existence. And with these representations, we also reproduce the mythologies of volunteerist freedom and creative omnipotence that have made art and artists such attractive emblems for neoliberalism's entrepreneurial, ownership-society' optimism. [...] Every time we speak of the 'institution' as other than 'us,' we disavow our role in the creation and perpetuation of its conditions."<sup>1</sup>

Fraser's work thus incorporates the artist and art worker within the object of critique and connects these social phenomena—among which are ranked neoliberal economic developments including the degradation of the welfare state. Steyerl's object of critique arguably goes a step further and considers the contemporary subject as one whose present is marked by the strategies of expansion and domination of the



DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994

180

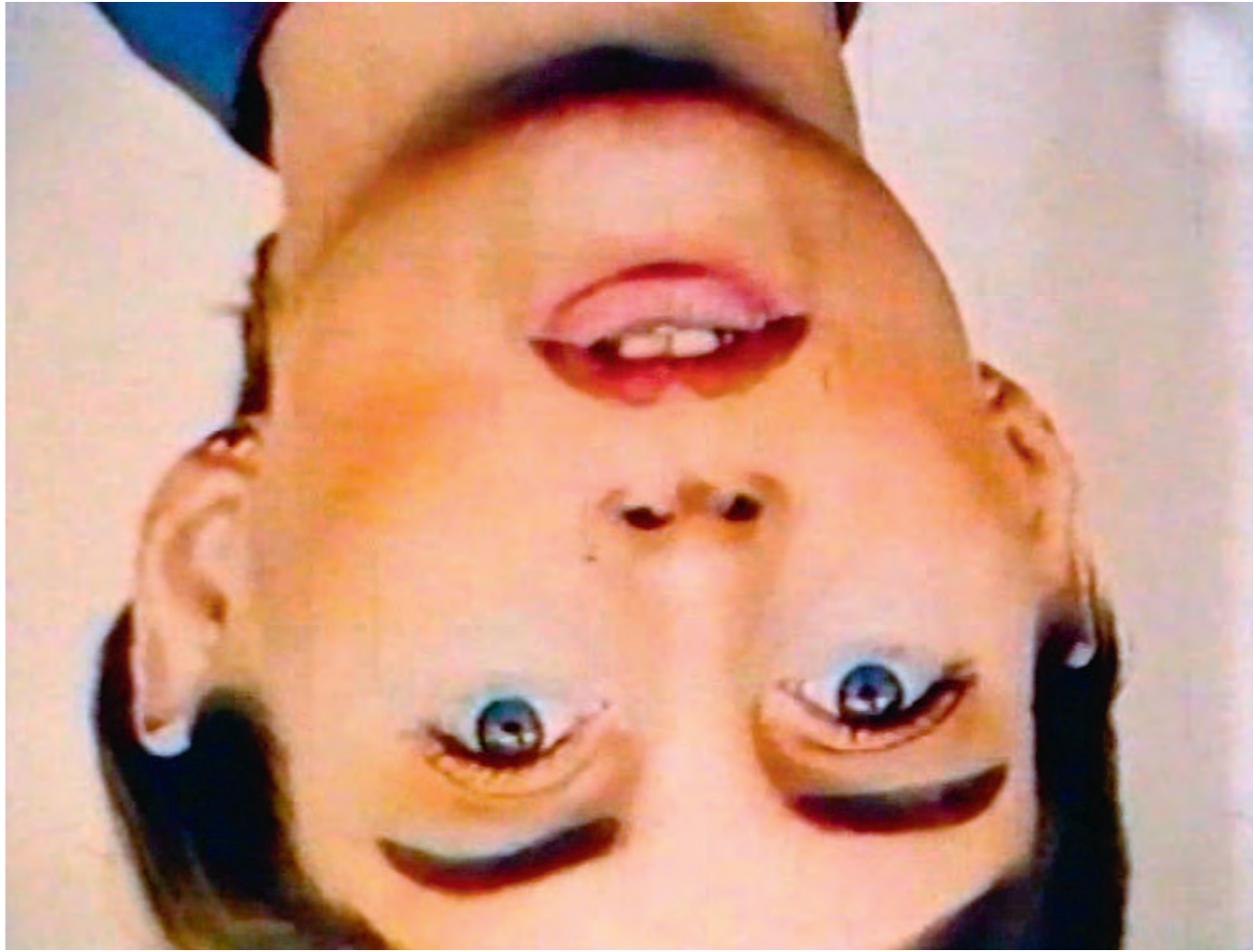


DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994



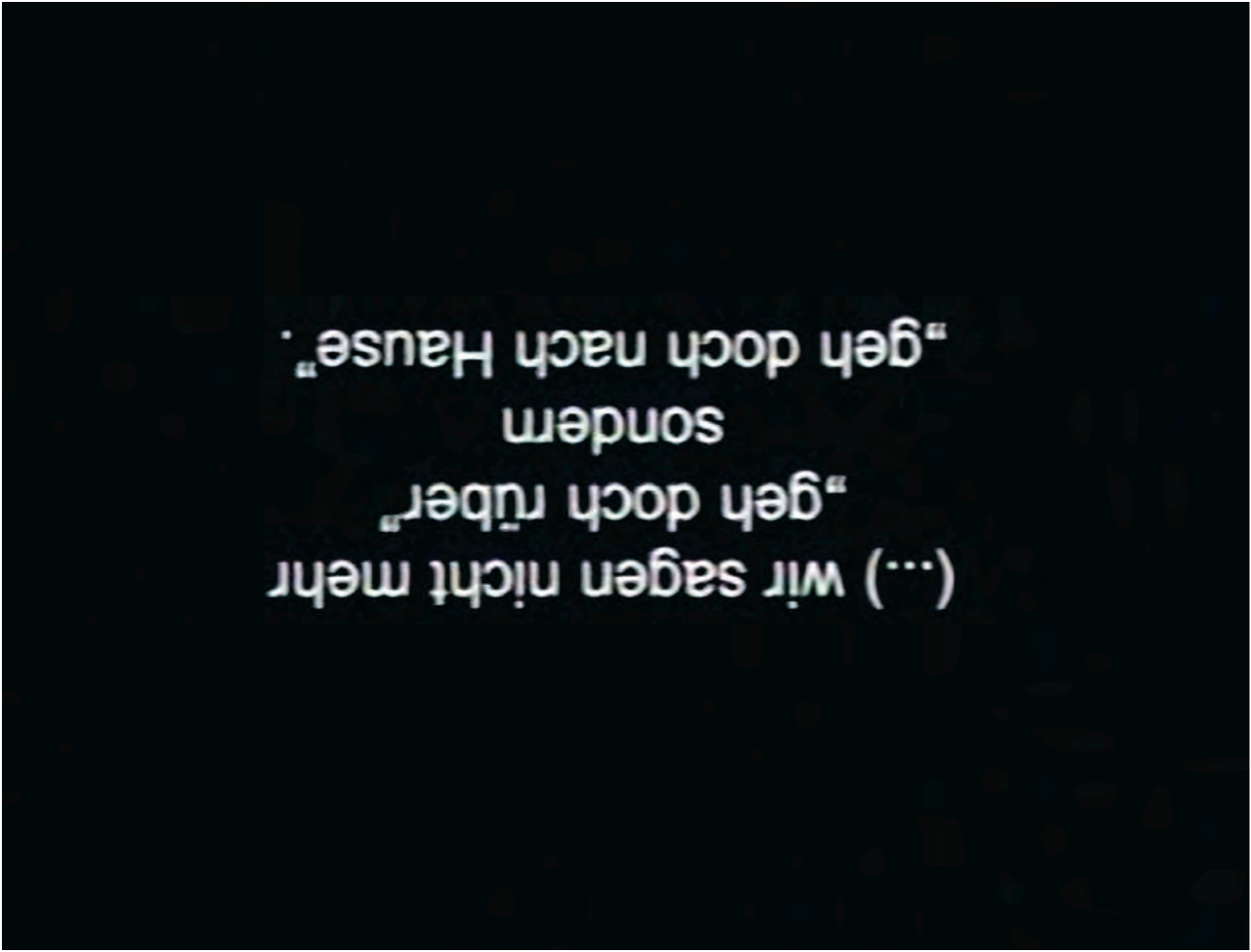
181





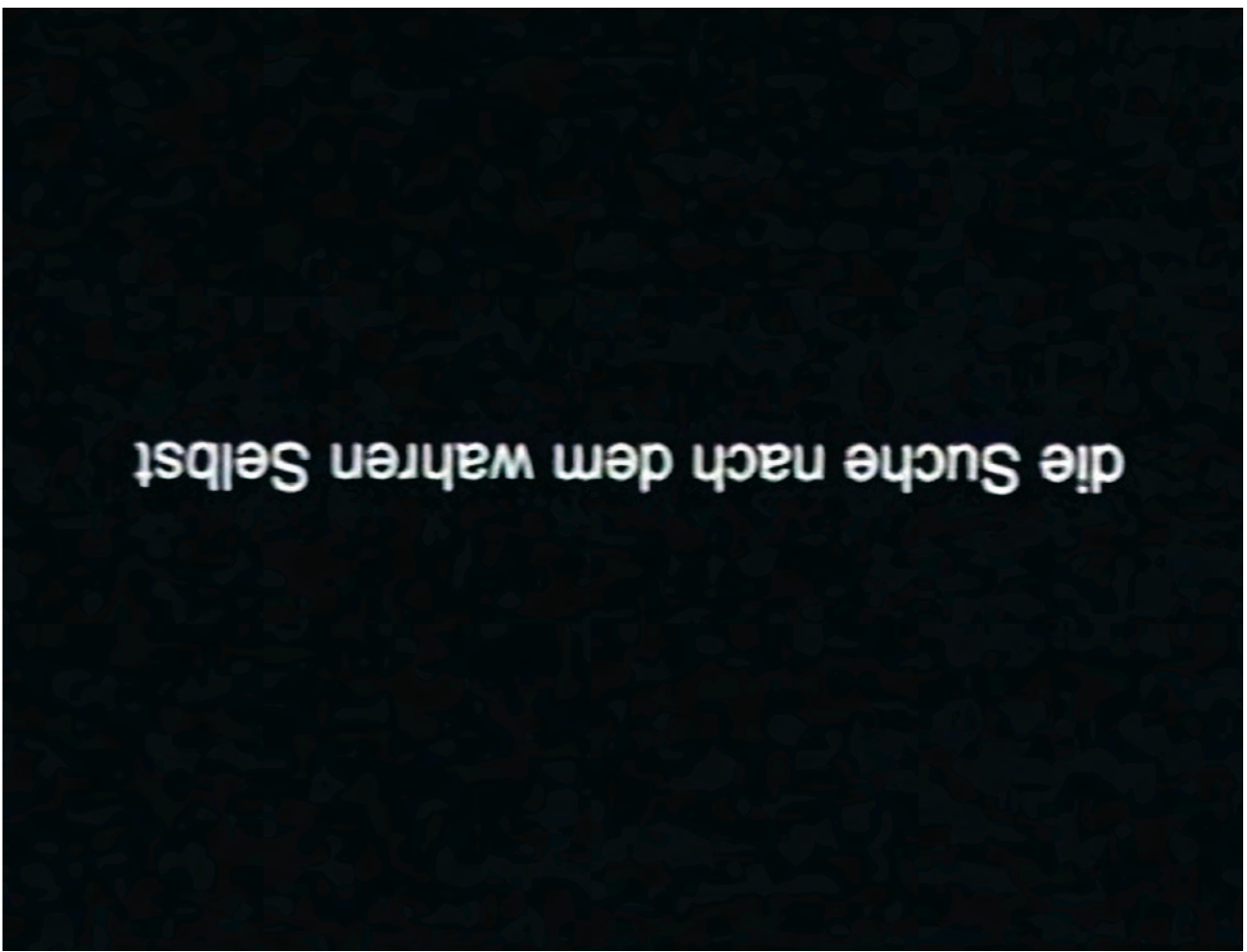
DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994

178



DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994

179



DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994

176



DEUTSCHLAND UND DAS ICH, 1994

177

16 mm, Farbe / color,  
Ton / sound, über-  
tragen auf DVD /  
transferred to DVD,  
42 min., 1994

Regie / Director:  
Hito Steyerl

Musik / Music:

Felix Mendelssohn  
Bartholdy

Kamera / Camera:

Meike Birck,

Mathias Rajmann

Schnitt / Cut:

Hito Steyerl,

Boris Scharfgans

Protagonistinnen /

Protagonists:

Britta Galatzeder,

Cora Frost

Voiceover / Voice-over:

Cora Frost

Produziert von /

Produced by:

Hochschule für

Fernsehen und Film

München (HFF)

DE *Deutschland und das Ich* entstand

im Zuge von Steyerls Dokumentarfilm-

regie-Studium an der Hochschule für Fern-

sehen und Film (HFF) München. Er wendet sich

im Format Dokumentarfilm dem Nach-Wende-

Deutschland zu. Der Film erkundet die sich

wandelnden, gelegentlich zwiespältigen Hal-

tungen zu nationaler Zugehörigkeit im Nach-

kriegsdeutschland und die aufwühlenden

Folgen, die die Wiedervereinigung für die zahl-

reichen Spielarten sowohl des Stolzes als

auch des Unbehagens hatte, die die Deutschen

ihrer Nation gegenüber empfanden. Der Film

setzt ein mit Szenen, in denen deutsche Intel-

lektuelle, der Historiker Arnulf Baring und

Gunter Hofmann, Chefredakteur der *Zeit*

in Bonn, über nationale Identität und Natio-

nalismus nach dem Zweiten Weltkrieg disku-

tieren. Hitler und die Nationalsozialisten

setzen bei ihrer Machtergreifung auf Natio-

nalstolz – und damit auch auf nationale Sym-

bole wie die deutsche Flagge –, um ethnisch

Deutsche über die Bürger\*innen sämtlicher

anderer Staaten zu erheben, mit fatalen Folgen.

So verbanden sich die Geschichte der deut-

schen Verbrechen und die nationalen Symbole

des Landes unauflösbar. Die Tabuisierung

nationaler Symbole im Nachkriegsdeutschland

bestand in der Zeit der Wiedervereinigung

fort, auch wenn Steyerls Film Spannungen

zwischen diesem Konsens und den gewalttätig-

gen nationalistischen, sexistischen und ras-

istischen Ausbrüchen zeigt, die in den 1990ern

auf deutschen Straßen zu beobachten waren.

*Deutschland und das Ich* wurde in den

frühen 1990ern gedreht und enthält Aufnah-

men, die Steyerl Anfang Oktober 1990, zur

Zeit der Wiedervereinigung, gemacht hat,

wobei ihr schon damals klar war, dass es sich

um historische Dokumente handelt. Der

öffentlichen Diskussion zwischen Intellektuel-

len folgen Szenen, die Menschenmengen

in München zeigen, die am Abend der Wieder-

vereinigung sexistische und rassistische Obs-

zönitäten grölen, und wie dionysische Zur-

schaustellungen einer entkrampften Raserei

anmuten. Die erste Szene dokumentiert

zum Beispiel eine Gruppe junger deutscher

Männer, die rassistische Gesänge anstimmen,

aber auch die Nationalhymne und ein an-

scheinend selbst erfundenes Lied „Wir sind

deutsch“, bei dem die Flagge der BRD in die

Luft gestoßen wird.

Die Titelschrift läuft ins Bild, während

wir einem 24-jährigen weißen deutschen

Studenten zuhören, der sagt, so lange er sich

erinnern könne, sei die Frage nach „Deutsch-

land und dem Ich“ immer wieder neu aufgewor-

fen worden – so beharrlich, dass diese Über-

legung selbst als Teil der nationalen Identität

der Deutschen gelten könne. Der gewitzte

Filmtitel lautet: „Deutschland und das Ich | ein

Heimatfilm von Hito Steyerl“. Die Verwendung

des Begriffs „Heimatfilm“ spielt auf ein Genre

an, das im Deutschland von den späten 1940er

bis in die 1960er Jahre populär war, eine Art

romantischen Kitsch-Eskapismus nach

dem Zweiten Weltkrieg. Steyerls ironischer

Gebrauch des Begriffs „Heimatfilm“ deutet

an, dass der reflexartige Versuch, sich selbst

im Konstrukt der nationalen Identität zu finden,

ein so wichtiger Teil der deutschen Identität

ist, dass auch er beinahe schon zu Kitsch

geronnen ist.

Steyerl verweist in ihrer Erkundung

auch auf Museen als Orte, an denen das

Narrativ einer Nationalgeschichte konstruiert

und vermittelt wird. Der Film wechselt zu

Aufnahmen aus dem Münchner Stadtmuseum,

das in den 1990er Jahren eine Ausstellung

rekonstruiert hatte, die in den 1920ern wäh-

rend des Oktoberfestes zu sehen war. Steyerl

nimmt anatomische Modelle und Wachs-

büsten auf, die verschiedene Ethnien darstel-

len, während Kinder und Eltern die Infor-

mationen betrachten, die in dieser Ausstellung

zu sehen sind.

Zu Aufnahmen eines Friedhofs erzählt

der Film die Geschichte dreier Frauen,

die (vermutlich) im Amazonasgebiet gefangen

genommen und nach Deutschland gebracht

wurden, um bei einer Art Wanderrizkus aufzu-

treten, der als „Völkerschau“ bekannt war.

Alle drei starben unter fragwürdigen Umstän-

den, eine hatte eine ganze Flasche Spiritus

getrunken, einen Alkohol, der zur Reinigung

verwendet wird. Von einer zweiten wird

berichtet, dass sie ertrorren und ihre Leiche

gegen Eintrittsgebühr bei einem Bestattungs-

unternehmen zu besichtigen gewesen sei.

Der Film kehrt in die Gegenwart zurück,

zu Szenen betrunkenen Deutscher, die beim

Oktoberfest erfolglos versuchen, ein Bierzeit-

orchester zu überreden, die deutsche Natio-

nalhymne zu spielen.

Die Suche nach einer deutschen

Identität, die zu diesem Augenblick allgegen-

wärtig im Land zu sein scheint, wird noch

einmal herausgestellt, wenn der Film am Ende

zu den intellektuellen und den Studierenden

zurückkehrt, die mehrfach im Film zu sehen

waren. Wieder einmal sprechen sie über

die Spannungen zwischen Ost und West, Kom-

munismus und Kapitalismus, über die Unmög-

lichkeit, „die Seiten zu wechseln“, was nicht

das Gefühl einer neuen Einheit vermittelt,

sondern das, im Eigenen festzustocken, sich

selbst nicht entkommen zu können.

Karen Archey

As an extension of Steyerl's master's studies in documentary film direction at the University of Television and Film (HFF) in Munich, *Deutschland und das Ich* takes the

documentary as its format and post-reunification Germany as its subject. The title is difficult to translate into English but could be rendered as "Germany and the Self" or, in reference to Freud, as "Germany and the Ego." The video itself examines the evolving and sometimes fractious attitudes toward national belonging in postwar Germany, and how reunification stirred up feelings of both pride and discomfort for German citizens in varying ways. The film begins with scenes of German intellectuals discussing national identity and nationalism after World War II. Because Hitler and the National Socialists rose to power on a platform that privileged national pride, the logical result of this—including the incorporation of national symbolism such as the German flag—was that ethnic Germans were placed hierarchically above the rest of the world's citizens to deleterious effect.

As a result, Germany's history of genocide and national symbolism became indistinguishable. The postwar taboo that Germans placed on national symbolism continued through the period of reunification, though Steyerl's film creates tension between that and the violent, nationalist, sexist, and racist outbursts we see on Germany's streets in the 1990s.

*Deutschland und das Ich* was shot during the early 1990s and showcases Steyerl's footage from the period of German reunification in early October 1990, which she knowingly shot as a historical document. The scenes in the film following the public discussion between intellectuals record street crowds in Munich shouting sexist and racist obscenities on the night of reunification, which comes across as a Dionysian display of reckless frenzy. The first scene, for example, documents a group of young German men singing racist chants, including a song about a woman named Anna who became pregnant by a black man—but at least he wasn't Prussian, as the butt of the joke goes—as well as the national anthem, and a seemingly made-up song "WIR SIND DEUTSCH" while punching the air with the West German flag.

The title screen rolls as we see a 24-year-old white German student saying that, for as long as he can remember, the question of "Deutschland und das Ich" has come up again and again—to the point where this query seems to make up a part of German national identity itself. The title slide cheekily reads "Deutschland und das Ich | ein Heimatfilm von Hito Steyerl | die Suche nach dem wahren

"Selbst" (Germany and the self | a home(land) movie by Hito Steyerl | the search for the true self). The usage of the term *Heimatfilm* is particularly amusing given that the genre, popular in and unique to Germany from the late

1940s through the 1960s, served as a sort of romantic kitsch escape in the aftermath of World War II. Steyerl's ironic usage of the term *Heimatfilm* suggests that the reflexive search for self-discovery within the construct of nationhood is such a part of German identity that it has almost become kitsch itself. Steyerl positions this search for self-discovery in the context of nationhood within the sites that cities and nations use to systematize and visualize their history. Steyerl points particularly toward the museum as a site where the narrative of national history is constructed and mediated. The film transitions to shots of the Munich Stadtmuseum, which had recreated an exhibition in the 1990s that would have been seen in the 1920s during Oktoberfest. Steyerl captures anatomical models and wax busts that represent various ethnicities, as children and parents absorb the information in these displays.

Against the background of a cemetery, the film tells the story of three women (supposedly) captured from the Amazon and brought to Germany to perform in a traveling human circus known as the Völkerschau. All of them died of dubious causes, one drinking a whole bottle of *Spiritus*, alcohol used for cleaning. Another woman reportedly died of the cold, and her dead body was put on display by a funeral parlor, which charged for admission.

Back in modern-day Germany, the film returns to scenes of drunken Germans—and their displays of national pride amid reunification—unsuccessfully attempting to entice an Oktoberfest beer-tent orchestra to play the German national anthem.

Underscoring the omnipresent search for German identity in the nation at this moment, the film ends with a return to the public intellectuals and students seen throughout the film. They speak yet again about the tensions between East and West, communism and capitalism, and the inability to "switch sides" giving way not to a new sense of unity but rather to the feeling of being stuck with oneself, with no escape.

Karen Archey

**DUTY FREE ART, 2015**  
ARTISTS SPACE, NEW YORK, 2015

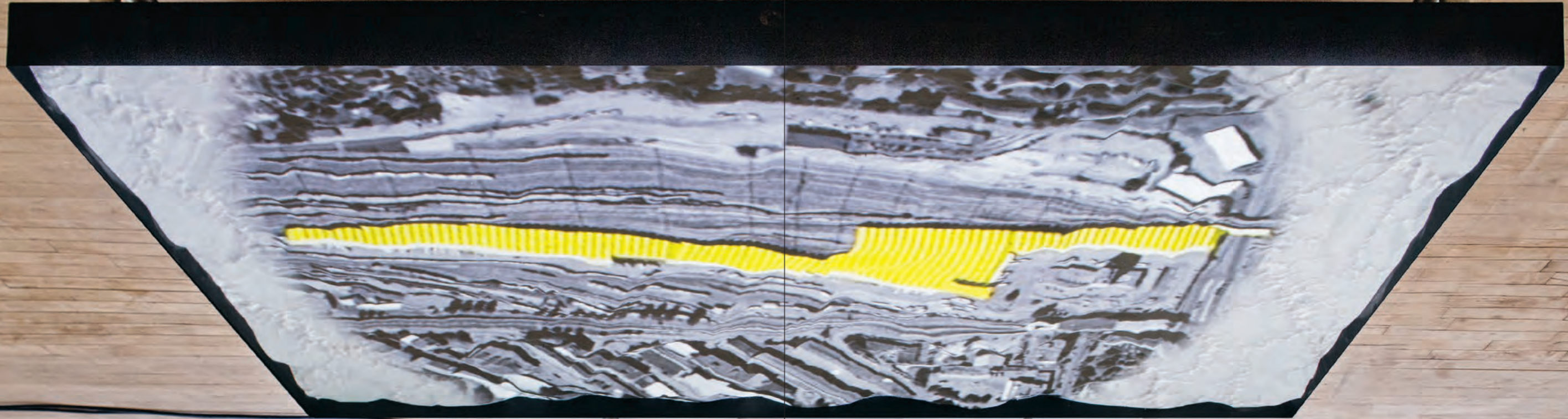


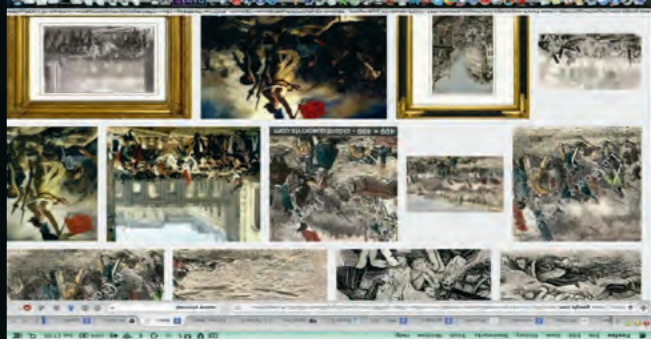
**170**



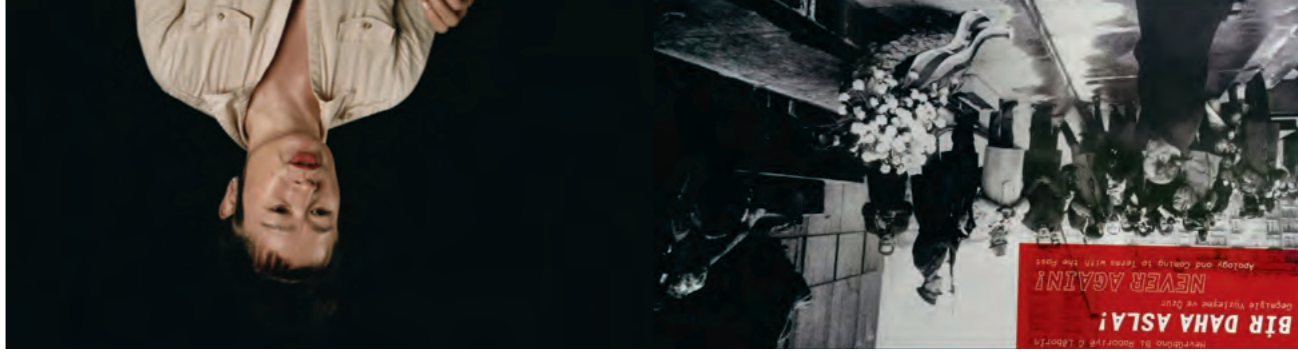
**DUTY FREE ART, 2015**

**171**



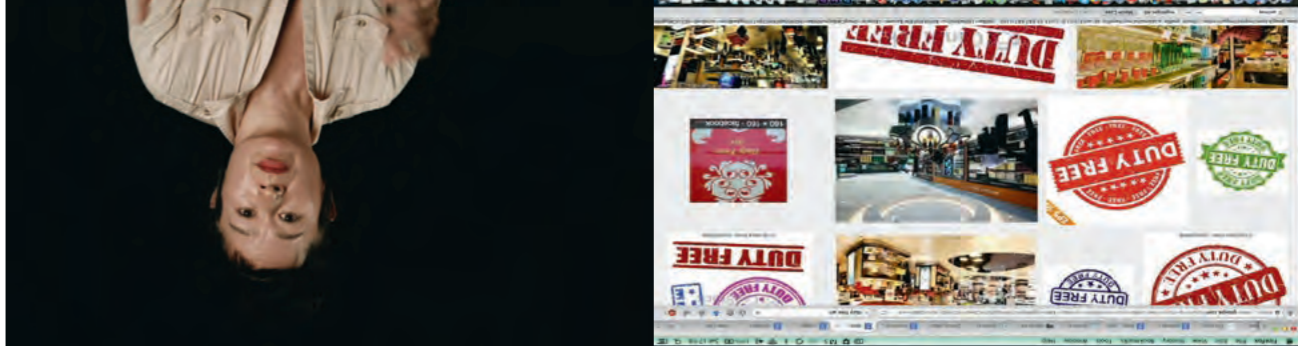


The prototype for the public museum was created when both time and space were being smashed and welded anew.

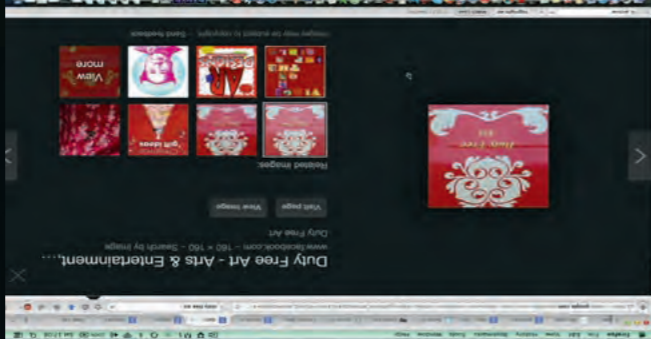


Both were publicly not accessible. So how can we think about the public space for art within these new temporal and spatial circumstances?

Chapter 7: Autonomy. Let's go back to the beginning, to the example of the Freeport art storage and the municipal art gallery of Diyarbakir, which had turned into a refugee camp. In one, artworks were withdrawn as a hoard, and the other basically sheltered the refugees of two collapsing nation-states.



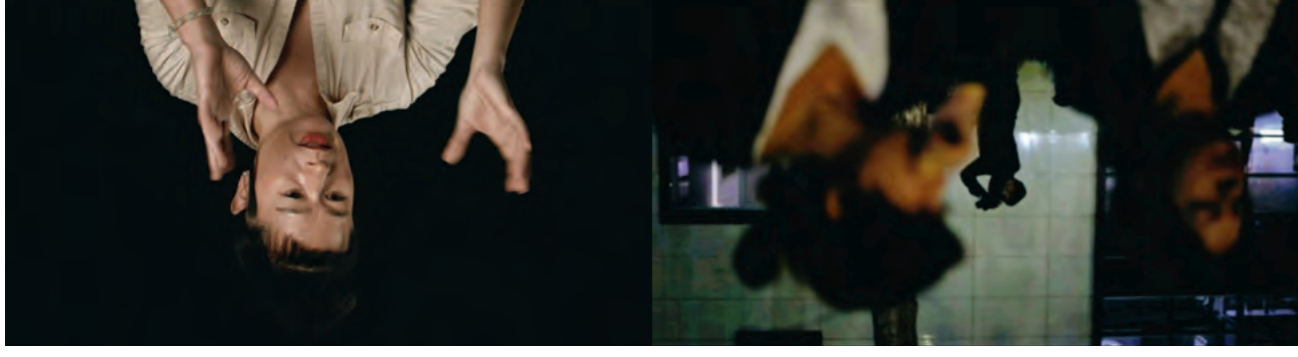
The advantage is obvious: duty-free art should have no duty. It should have no duty to perform or to represent or to teach or even to embody value.



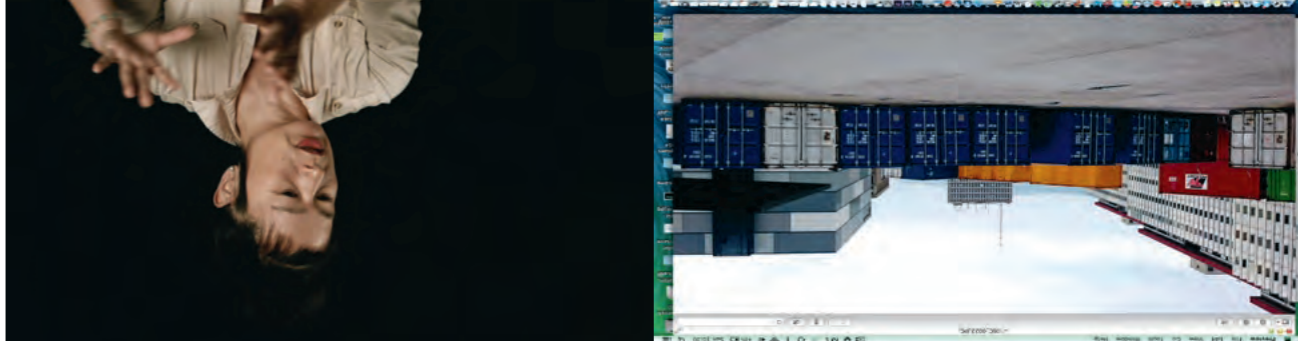
Even the duty-free art in the free-port art storage is not really duty-free, it is only tax free. But, of course, it has the duty to be valuable. If we were to see it like this, then duty-free art would essentially become what traditional autonomous art might have been, had it not been elitist and completely oblivious to its own conditions of production. But duty-free art is more than a reissue of the old idea of autonomous art, because it also transforms the meaning of the battered old term of artistic autonomy.



This is the cultural center of Surug in Southern Turkey, across the border from Kobane. [...] And after this city, Kobane, got attacked by the Islamic State in September 2014, this cultural center was also turned temporarily into a refugee camp.

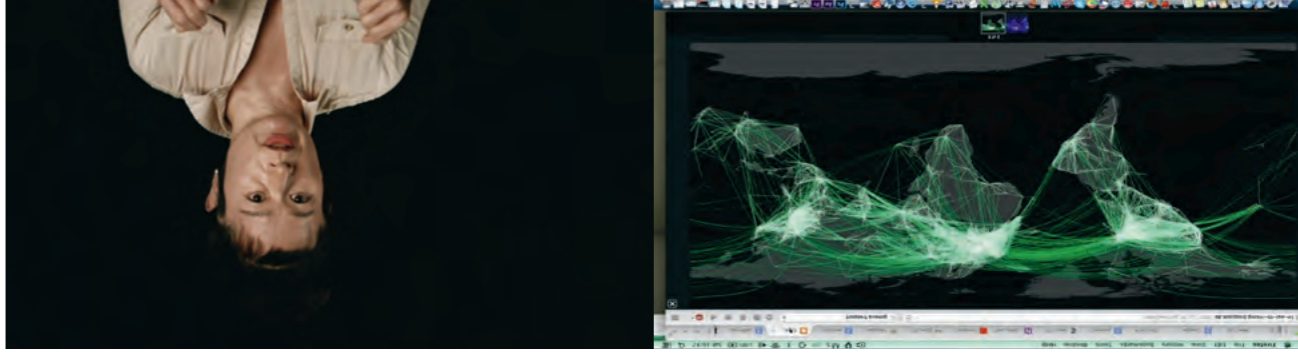


Now please add this image to it. It shows basically the same situation, but from below, from under this screen. It points very literally at a bottom-up model, from a ground zero where time and space, and partly borders and nations, are being smashed. When we look at it from above, we see a model of contemporary art which has created the secret museum as one of its most prominent spaces. But if we only sees from below, we might have an idea of its public counterpart.



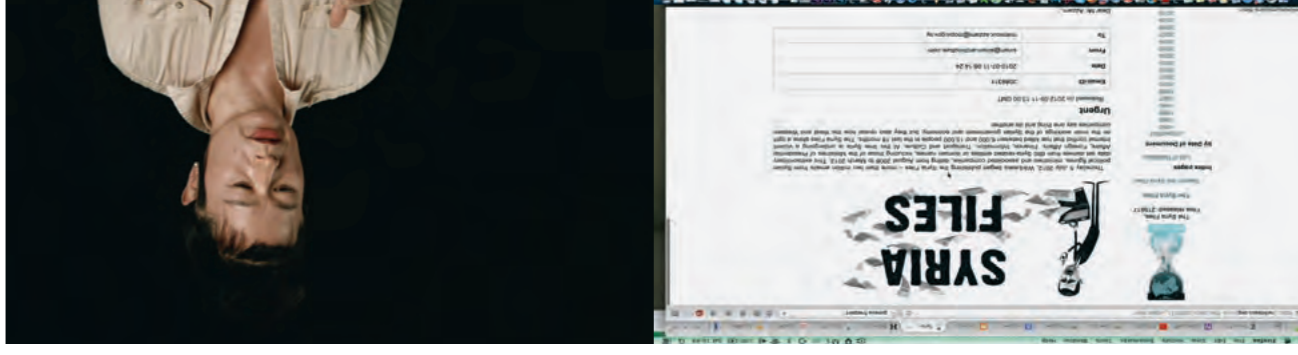
So this is actually the mother of all free-port art storages, Geneva Freeport, a tax-free zone in Switzerland. [...] On the right-hand side, you see the new art storage, which opened last year due to growing demand. Until only a few years ago, the Freeport was not even considered officially to be a part of Switzerland.

This building is rumored to house more than a thousand Picassos.

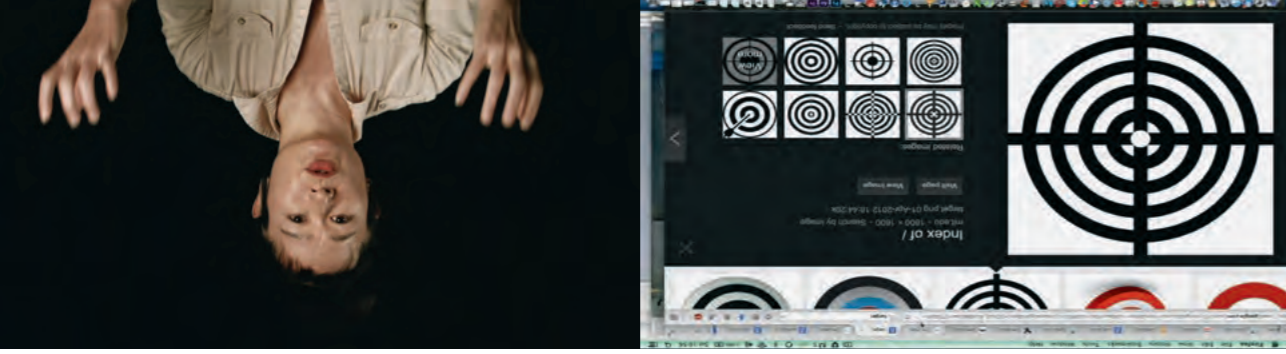


Just think of the artworks and their movements: either they are shipped around from transit zone to transit zone or they remain within one and the same building. [...] It is a museum in the Internet era but a museum in which movements are hardly trackable and data space is opaque.

This email again forms part of WikiLeaks' "Syria Files"; This database includes more than 2.5 million emails from 680 domains.



Chapter 5: A Dream ... And this will be the only fictional chapter in this talk.



I started losing gravity and flying up toward space. And there I met Peter Osborne, who was floating around there as well.



And Anonymous Syria and the Syrian Electronic Army had engaged for a long time in some sort of mutual cyber battle, which shows that not only the physical territory of Syria is embattled and hacked and fragmented but also the data space.

DE Die Drei-Kanal-Videoinstallation geht

auf einen Vortrag zurück, den Hito Steyerl im März 2015 im New Yorker Artists

Space gehalten hat. Während die Vortragende

auf dem einen Screen zu sehen ist, zeigt der

andere Screen Abbildungen und Quellen.

Vor den beiden aufgeständerten Bildschirmen

steht ein mit Sand gefüllter Metallkasten,

auf den von oben formatfüllend ein drittes Bild

– ebenfalls Material zum Vortrag – projiziert

wird. Ausgehend vom doppeldeutigen eng-

lischen Begriff *duty* (dt. Aufgabe / Pflicht und

Abgabe / Zoll) setzt sich Steyerl in sieben

Kapiteln mit der Bedeutung der im Rahmen

eines wachsenden globalen Kunstmarkts

gängigen Praxis sogenannter Freilager (Free-

ports) auseinander, in denen Werke der Kunst

als zollfreie (*duty free*) Ware gelagert wer-

den. Gegen die Aufbeahrung der Kunst

in einem „Luxus-Niemandsland“, das sie dem

Publikum entzieht, setzt Steyerl den mit

den Avantgarden der Moderne erhobenen An-

spruch auf die Autonomie der Kunst, der die

Freiheit der Kunst jenseits jeglicher Verpflich-

tungen und Aufgaben (*duties*) formuliert.

Steyerl argumentiert vor dem aktuellen Hin-

tergrund der Auswüchse der Finanzkrise,

des syrischen Bürgerkriegs und des IS-Terrors.

Essayistisch arbeitet sie sich durch eine

Montage unterschiedlichster Themen aus

Kunst, Medien, Politik, Ökonomie und ent-

wickelt mit *Duty Free Art* ein zentrales Konzept

ihrer Arbeit in den 2010er Jahren. Aus dem

im Auftrag des Artists Space entstandenen

Vortrag ergibt sich die gleichnamige Videoins-

tallation, der Vortrag erscheint 2015 als Bei-

trag im *e-flux Journal* und später in der Essay-

sammlung *Duty Free Art*, die 2017 mit dem

Untertitel *Art in the Age of Planetary Civil War*

auf Englisch und 2018 auf Deutsch mit dem

Untertitel *Kunst in Zeiten des globalen Bürger-*

*kriegs* erscheint.

Die Kriegsmetapher wird in der Video-

installation durch die Sandkiste als Projek-

tionsoberfläche und Modell der Kriegsschauplatze

in den Wüsten des Nahen Ostens ebenso

veranschaulicht wie durch die zu einer Sitz-

gelegentlich aufgestapelten Sandsäcke. Diese

kennt man von militärischen Einsätzen beim

Hochwasserschutz und zur Sicherung bei

Manövern in Kriegsgebieten. Ein Set aus Sand-

säcken kommt auch bei der Präsentation von

Steyerls Video der Istanbul Lecture Per-

formance *Is the Museum a Battlefield?* (2013)

zum Einsatz. Das Museum als Schlachtfeld,

die Verflechtungen von Krieg und Kunst,

die Rolle despotisch regierter Staaten beim

Erwerb von Kunstwerken sowie der Gründung

von Museen zur Ausbildung nationaler Iden-

tität durchziehen den *Duty Free Art*-Vortrag.

Damaskus kurze Zeit vor Ausbruch des Bürger-

kriegs 2011 mit weltweit agierenden Star-

architekten wegen des geplanten Baus eines

syrischen Nationalmuseums Kontakt aufge-

nommen habe. Steyerl zitiert den Austausch

zwischen dem syrischen Herrscher und Rem

Koolhaas aus den sogenannten „Syria Files“

und erwähnt, dass es sich dabei um nicht be-

stätigte WikiLeaks-Dokumente handelt.

Kritisch betrachtet sie die Quellen aus dem

Internet, die sie mit eigenen Recherchen,

Fundaschen, Gerüchten und einer vertablen

Traumsequenz verknüpft. Kritisch schaut

sie auch hinter die Bildschirmlinien, die

präsentiert die Quellen mitsamt den Rahmen-

leisten ihres Computers. Wenn die Texte im

Vortrag live markiert und gescrollt erscheinen,

auf die dargebotenen Inhalte ebenso wie

Steyerls in *Duty Free Art* virtuos entfaltete

performative Darbietung. Sanfte, kompli-

zenhaft verschwörerische Töne, gespielt naives

Stauen, gedrosselte Empörung vermitteln

mit Nachdruck die authentische Vision einer

autonomen, freien Kunst jenseits aller Ver-

pflichtungen (*duties*).

Doris Krystof

architekten wegen des geplanten Baus eines

syrischen Nationalmuseums Kontakt aufge-

nommen habe. Steyerl zitiert den Austausch

zwischen dem syrischen Herrscher und Rem

Koolhaas aus den sogenannten „Syria Files“

und erwähnt, dass es sich dabei um nicht be-

stätigte WikiLeaks-Dokumente handelt.

Kritisch betrachtet sie die Quellen aus dem

Internet, die sie mit eigenen Recherchen,

Fundaschen, Gerüchten und einer vertablen

Traumsequenz verknüpft. Kritisch schaut

sie auch hinter die Bildschirmlinien, die

präsentiert die Quellen mitsamt den Rahmen-

leisten ihres Computers. Wenn die Texte im

Vortrag live markiert und gescrollt erscheinen,

auf die dargebotenen Inhalte ebenso wie

Steyerls in *Duty Free Art* virtuos entfaltete

performative Darbietung. Sanfte, kompli-

zenhaft verschwörerische Töne, gespielt naives

Stauen, gedrosselte Empörung vermitteln

mit Nachdruck die authentische Vision einer

autonomen, freien Kunst jenseits aller Ver-

pflichtungen (*duties*).

Montage unterschiedlichster Themen aus

Kunst, Medien, Politik, Ökonomie und ent-

wickelt mit *Duty Free Art* ein zentrales Konzept

ihrer Arbeit in den 2010er Jahren. Aus dem

im Auftrag des Artists Space entstandenen

Vortrag ergibt sich die gleichnamige Videoins-

tallation, der Vortrag erscheint 2015 als Bei-

trag im *e-flux Journal* und später in der Essay-

sammlung *Duty Free Art*, die 2017 mit dem

Untertitel *Art in the Age of Planetary Civil War*

auf Englisch und 2018 auf Deutsch mit dem

Untertitel *Kunst in Zeiten des globalen Bürger-*

*kriegs* erscheint.

Die Kriegsmetapher wird in der Video-

installation durch die Sandkiste als Projek-

tionsoberfläche und Modell der Kriegsschauplatze

in den Wüsten des Nahen Ostens ebenso

veranschaulicht wie durch die zu einer Sitz-

gelegentlich aufgestapelten Sandsäcke. Diese

kennt man von militärischen Einsätzen beim

Hochwasserschutz und zur Sicherung bei

Manövern in Kriegsgebieten. Ein Set aus Sand-

säcken kommt auch bei der Präsentation von

Steyerls Video der Istanbul Lecture Per-

formance *Is the Museum a Battlefield?* (2013)

zum Einsatz. Das Museum als Schlachtfeld,

die Verflechtungen von Krieg und Kunst,

die Rolle despotisch regierter Staaten beim

Erwerb von Kunstwerken sowie der Gründung

von Museen zur Ausbildung nationaler Iden-

tität durchziehen den *Duty Free Art*-Vortrag.

Contemporary art takes place on servers and

by means of fiber-optic infrastructure, but

it also creates a new physical space that partly

bypasses national sovereignty. I would like

to give you one contemporary example: the

free-port art storage.



This is the municipal art gallery in Diyarbakir,

a city in southeast Turkey. [...] However,

when I get to the gallery, two hundreds refu-

gees are sat inside. There is no show. The

refugees have fled the advancing militias of

the Islamic State, which invaded Iraq in

August 2014.





Dokumentation eines Vortrags bei / Documentation of a lecture

Space, New York, delivered at Artists 7. März / March 7, 2015

Drei-Kanal-HD-

Digitalvideo / Three-

channel HD digital

video, Ton / sound,

Sandkiste / sandbox,

38:21 min.

Kamera / Camera:

Christoph Manz

Assistenz / Assistants:

Micha Amstad, Savas

Boyras, Sali Selim,

Leyla Topraz

Gefördert durch /

Supported by:

HEAD, Geneva;

Hendrik Folkerts,

Lo schermo dell'Arte,

Florence; Stedelijk

Museum, Amsterdam;

Frank Westermeyer

Dank an / Thanks to:

Richard Birkett,

Övül Ö. Durmuşoğlu,

Fulya Erdemci,

Adam Kleinmaan,

Aya Mousawi,

The Moving Museum

Istanbul, Sener

Özmen, Simon Sakhal,

Anton Vidokle

EN

The three-channel video installation de-

rives from a lecture that Hito Steyerl gave in New York's Artists Space in March 2015.

Steyerl can be seen speaking on one screen,

while the other shows images and source

materials. In front of the two screens, which

are mounted on stands, is a metal box filled

with sand: a third image—also showing mate-

rial relating to the lecture—is projected from

above, completely filling the box. In the seven

sections of her talk, Steyerl, inspired by the

twin meanings of the word “duty”—as obliga-

tion and a form of tax—investigates the signifi-

cance of a practice that has become an es-

tablished part of the growing global art market:

of art can be deposited as duty-free goods.

As a counterpoint to the storage of art in a

“luxury no man's land,” hidden from the public,

Steyerl advances art's claim to autonomy

as posited by modernism's avant-garde move-

ments—a claim that expresses the freedom

of art beyond any duty. Steyerl's argument

is developed against the current background

of the financial crisis and its excrescences,

the civil war in Syria, and Islamic State terror.

Taking an essayistic approach, she weaves

together a wide range of themes from art,

media, politics, and economics, using *Duty Free*

*Art* to develop a concept that is one of the main

pillars of her work in the 2010s. The video

installation of the same name emerges from

the lecture she was asked to give at Artists

Space, while the lecture itself was published

in *e-flux Journal* in 2015 and subsequently

in the collection of essays entitled *Duty Free*

*Art*—which appeared first in English (2017)

and then in German (2018), subtitled *Art in the*

*Age of Planetary Civil War and Kunst in Zeiten*

*des globalen Bürgerkriegs* respectively.

In the video installation, the war meta-

phor is given visual expression by the sandbox,

which acts as a projection surface and a model

of the battlegrounds in the deserts of the

Middle East. This is reinforced by the sandbags

that are piled up into a seating arrangement.

We have seen these deployed by the military

to keep out floodwater and to protect army

personnel on maneuvers in war zones. A set of

sandbags was also used for the video presenta-

tion of Steyerl's Istanbul lecture perfor-

mance *Is the Museum a Battlefield?* (2013).

The museum as a battlefield, the intertwining

of war and art, the role played by despotic

states in acquiring art, and the founding of

museums as a means to mold national identity

—these are the themes that run through

the *Duty Free Art* lecture. Steyerl reports how,

shortly before the civil war broke out in 2011,

the Assad regime in Damascus contacted

international architects about its plans to

build a national museum in Syria. She cites an

exchange between the Syrian president and

Rem Koolhaas taken from the “Syria Files,”

while at the same time mentioning that none

of the WikiLeaks documents she quotes from

have been verified. She turns a critical eye

to her Internet sources, which she combines

with her own research, found items, rumors,

and an actual dream sequence. She also looks

behind the surface of the screen, presenting

the sources together with her computer's

menu bar and window frames. The texts that

appear in the lecture look as though they

are being highlighted and scrolled live—this

emphasizes the subjective view of the content

on display, as does Steyerl's virtuoso perform-

ative presentation in *Duty Free Art*. Her mellow,

conspiratorial tone, which draws us in as her

accomplice, the naive astonishment she

plays, and her dialed-down sense of indig-

nation emphatically convey the authentic

vision of an autonomous, free art that is exempt

from all duty.

Doris Krystof

News. [...] Im technologischen Diskurs wird diese Disruption natürlich als etwas Kreatives begriffen, da sie vorhandene Prozesse unterbricht, um einen schnelleren Wandel zu ermöglichen, aber Disruption ist ihrem Wesen nach immer auch destruktiv. Das führt direkt zum Begriff der „schöpferischen Zerstörung“<sup>36</sup>

Anders gwendet: Es gilt, solche Disruptionen zu entdecken – nicht, um den kapitalistischen Zyklus „schöpferischer Zerstörung“ fortzusetzen, sondern um einen Raum zu schaffen, in dem Kritik artikuliert werden kann. Der Schlag gegen den Bildschirm führt in *Strike* dazu, dass die diesem innewohnende Programm- und Code-Struktur offen-gelegt wird. *Strike* ist ein Aufruf zum Handeln – allerdings wird es nicht reichen, die Maschinen zu zertümmern, das ganze System muss verändert werden.

160

DUTY FREE ART, 2015

161



Hicks prägnant. „Das Einzige, das sich ändert, ist der Ort, an dem ich mich befinde.“ Wenn der Spieler unverändert bleibt, während das Setting sich ändert, was bedeutet das für die Institutionen, in denen er agiert – ändern sie sich wie der Ort oder bleiben sie statisch wie der Standort an: das Indianapolis Museum of Art. Nach wenigen Minuten wird deutlich, dass diese Information falsch ist, denn es lassen sich unschwer Kunstwerke erkennen, die sich in den Galerien des Art Institute of Chicago befinden. Dieser Fehler, genauer: diese *Fehldarstellung* erinnert an Steyerls Stolpern über die Worte in *In Free Fall*: Die kurze *Störung* verdeutlicht, dass wir genau aufpassen müssen, da nicht alles ist, wie es zunächst scheint. Die erste Einstellung mit Hicks zeigt ihn nicht vor *Yellow Movies*, sondern vor einem Fenster, durch das man auf grünes Laub blickt: Es könnten die bukolischen Gärten von Newfield sein, wo das Indianapolis Art Museum seinen Ort hat – oder eben nicht.

Mit einer geschickten Voite im Schnitt springt das Setting, und im Hintergrund erscheint nun Conrads filmische Arbeit. Die Störung in der Ortsangabe lenkt die Aufmerksamkeit auf die Ortschaft: Sind die Museen austauschbar? Wenn es so ist, dann dehnt sich Steyerls Kritik auf eine Vielzahl von Kulturinstitutionen aus, die Teil sind einer Geschichte der Gewalt, der Militärherrschaft, der Überwachung.



Stills aus *Guards*, 2012

Neben Hicks und Whitfield tritt auch Steyerl selbst auf (wie in den meisten ihrer Arbeiten), sie ist von hinten zu sehen, auf einer Bank vor einer Reihe Fotografien von Rineke Dijkstra, die Männer und Frauen in Uniformen zeigen. Im Abspann erscheint sie erneut, nun sind die Figuren in Dijkstra's Bildern aber durch Hicks und Whitfield ersetzt. In- dem sie die Bilder austauscht, markiert Steyerl, dass sie die Umgebung stets verändert. Mithilfe von komplexeren digitalen Schnitttechniken ersetzt Steyerl die Dauerausstellung des Museums durch ihre eigene Bildauswahl. Die Möglichkeiten, ein Set mithilfe von Green-Screen- Software zu verändern, sind unbegrenzt, und Steyerl verändert die Inhalte des Museums, indem sie neue Daten einfügt. Sie nutzt digitale Montageformen, um den Rahmen der Kunst und den der Politik

nebeneinander zu setzen. Insofern ließe sich *Guards* als Beispiel für Institutionskritik begreifen. Aber auch hier ist es wichtig, Steyerls Texte präsent zu haben. Ihren Vorbehalt gegenüber dieser Phrase hat sie so formuliert: „Wenn wir über die Kritik der Institution sprechen, sollten wir auch das umgekehrte Problem in Betracht ziehen: die Institution der Kritik. [...] Was ist die interne Beziehung zwischen Kritik und Institution? Welches Verhältnis existiert zwischen der Institution und ihrer Kritik oder, auf der anderen Seite, der Institutionalisierung von Kritik?“<sup>26</sup> Diese Vorstellung wird auch im Abspann von *Guards* deutlich, wenn die Location des Films (das Art Institute) als gerahmtes Kunstwerk erscheint. Wenn man sich eine Institution aneignet, übernimmt man auch Verantwortung für deren Geschichte. In dieser Geschichte kommt die der Angestellten allerdings selten vor. Indem die Wächter ihre Lebensgeschichte erzählen, wird ein Zusammenhang hergestellt, in dem begrifflich wird, wer sie sind und wie sie Sicherheitsleute geworden sind. Ihre Militarisierung ist das Produkt einer paranoiden, narzisstischen Gesellschaft, die selbst kulturelle Institutionen wie Museen als „soft targets“, als wenig geschützte Angriffsziele also, begreift. Ihr Entschluss, einen Beruf zu ergreifen, in dem sie zum Schutz der Allgemeinheit legal Waffen tragen können, ist ein Ergebnis ausgeprägter struktureller ökonomischer und sozialer Ungleichheit. Zum Militär zu gehen ist eine der wenigen Optionen. Indem sie ihre Geschichten erzählen, brechen sie aus der Rolle aus, die ihnen zugewiesen wurde: Das Aufsichtspersonal bleibt eigentlich stumm. Flüchtige Eindrücke von der Welt außerhalb des Museums, dem *hors champ*, scheinen auf. Steyerl bietet den ehemaligen Polizisten eine Plattform, damit sie ihre Person, ihre Identität jenseits der Uniform artikulieren können. In „Freedom from Everydaything: Freelancers and Mercenaries“ – ihren Überlegungen zur Aneignung der Guy-Fawkes-Maske durch das Hackerkollektiv Anonymous – erinnert Steyerl daran, dass die Urfigur des Guy Fawkes ein „Söldner“ war. Sie betont, wie entscheidend es sei, „die Figur des Söldners in jene des Guerilleros zu wenden.“<sup>27</sup> Daran anschließend könnte man fragen, wie sich ein Kader militarisierter Bürger dazu bringen ließe, eine andere Aufgabe zu übernehmen, die den Interessen der Macht nicht dient, sondern sie destabilisiert. In „Die Artikulation des Protests“ spekuliert Steyerl: „Was aber passiert, wenn wir umgekehrt eine Reflexion über eine künstlerische Produktionweise, nämlich die Theorie der Montage, auf das Feld der Politik beziehen? Wie also wird das politische Feld montiert, und welche politischen Bedeutungen lassen sich aus dieser Form der Artikulation ableiten?“<sup>28</sup> Steyerl montiert das Leben derer, deren Schweigen voraus-

gesetzt wird, ins Museum. In *Matrix* (1999) sieht Neo eine schwarze Katze, die zweimal durch sein Sichtfeld läuft. Er macht auf dieses Déjà-vu aufmerksam, das eine Störung in dem System anzeigt, das die Matrix steuert. Die Sicherheit wurde verletzt, dadurch wird der Raum rekonfiguriert und die Protagonisten stecken in der Falle, wenn es ihnen nicht gelingt, einen neuen Ausgang zu finden, der nicht vorprogrammiert ist, sondern gewissermaßen „in Echtzeit“ angelegt wird. Ein neues Portal wird geschaffen, durch das sie der Gefangenschaft entkommen können, um die Matrix weiter zu attackieren und zu unterwandern. Störungen, ob real oder metaphorisch, die ein System oder Netzwerk durchbrechen könnten, sind für Steyerl von zentraler Bedeutung. Die Störung bewirkt nicht nur eine Unterbrechung, sondern sie verweist auf eine Geschichte – sie macht darauf aufmerksam, wie Bilder durch Raum und Zeit wandern. „Die Blutergüsse der Bilder sind ihre Fehler und Artefakte, Spuren, die zeigen, dass sie gerippt und übertragen wurden.“<sup>29</sup> Einige Jahre vorher hat sich Steyerl auf Siegfried Kracauer berufen, um zu verstehen, wie Oberflächen und Bilder kritisiert werden können. *Die leere Mitte* (1998) endet mit einem Kracauer-Zitat: „Es gibt immer

<sup>26</sup> Hito Steyerl, „Die Institution der Kritik (2006)“, in: *ders., Jenseits der Repräsentation*, S. 101-106, hier: S. 101.

<sup>27</sup> Steyerl, „Freedom from Everydaything: Freelancers and Mercenaries“, in: *ders., The Wretched of the Screen*, S. 121-137, hier: S. 133.

<sup>28</sup> Steyerl, *Die Artikulation des Protests*, S. 26.

<sup>29</sup> Steyerl, *A Thing Like You and Me*, S. 53.

22 Steyerl, „In Free Fall“, S. 28.  
 23 Steyerl, „In Free Fall“, S. 26.  
 24 Mit diesen Fragen beschäftigt sich Steyerl weiterhin in *Arbeiten wie in the Museum a Batifield?* (2012), *Drahl* (2019) und *Leonardo's Submarine* (2019).

Der Titel *In Free Fall* verweist metaphorisch auf den ökonomischen Crash, der erste Teil „After the Crash“ ist im Jahr 2009 entstanden. Der „freie Fall“ meint jene Momente, in denen ein Körper – oder in diesem Falle: ein Flugzeug – oder auch ein Wirtschaftssystem die Kontrolle verloren hat und rasant einem unbekanntem Schicksal entgegenstürzt. In ihrem gleichnamigen Essay erklärt Steyerl: „Ein vorbehaltlos er Sturz auf die Dinge zu, ein Einlassen auf eine Welt der Mächte und Materie, der jede ursprüngliche Stabilität fehlt, die das plötzliche Erschrecken über das Offene auslöst: eine Freiheit, die fürchteinfölig – fünd ist, gänzlich deterritorialisierend, immer schon unbekannt. Fallen bedeutet Ruin und Niedergang, es bedeutet auch Liebe und Hingabe, Leidenschaft und Aufgabe, Verfall und Katastrophe. Fallen ist Korruption, aber auch Befreiung, ein Zustand, der Menschen zu Gegenständen macht und umgekehrt.“<sup>22</sup>

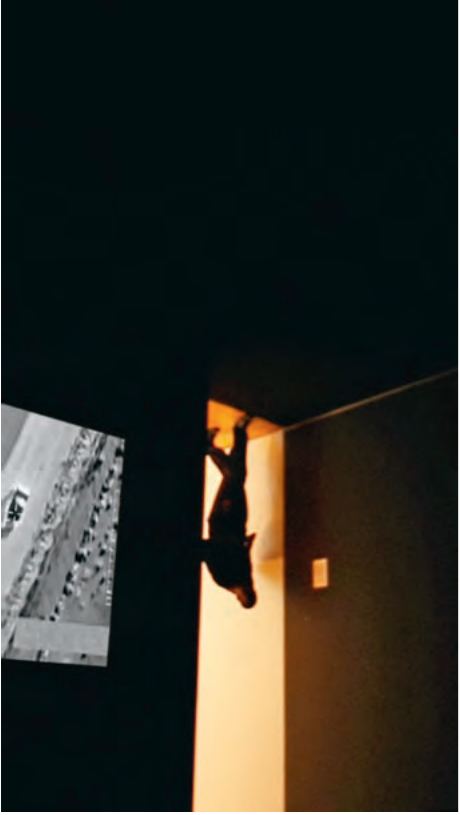
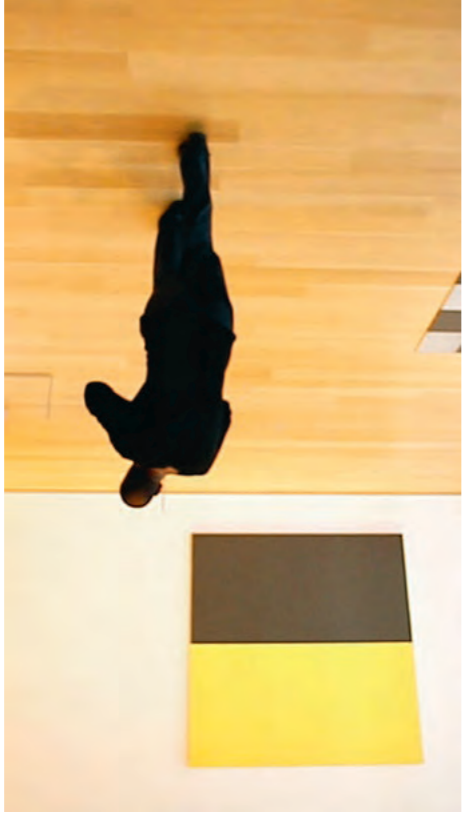
Wie schon beim Wort *strike* beruft sich Steyerl auf die Autoantonymie, auf die janushafte Bedeutung, die dem Konzept eingeschrieben ist. Fallen ist Zerstörung und Befreiung zugleich. Es hebt die Differenz zwischen Körpern und Gegenständen auf – die Naturgesetze gelten für beide gleichermaßen. Der freie Fall kann einen Perspektivwechsel ermöglichen, da der Horizont, an dem man sich verlässlich orientieren kann, um die eigene Position zu bestimmen, „erschütterter“ ist, „die Zeit ist aus den Fugen, und während wir hinabtrudeln in einem kaum merklichen freien Fall, wissen wir nicht mehr, ob wir Objekt oder Subjekt sind“.<sup>23</sup> Dieses Moment wird im Video durch eine Sequenz bestätigt, die gegen Ende zu sehen ist. Darin hält Steyerl auf dem Player einen Vortrag, „Material lebt weiter, in einer anderen Form“. Sie liest: „Material lebt weiter“, korrigiert sich aber sofort: „Material lebt weiter“.

Der scheinbare Irrtum oder Versprecher, das Stolpern ist eine Störung, ein Abgleiten, in dem das Unbewusste durchbricht. Steyerl, wie sie auf dem kleinen Bildschirm erscheint, ist durch die verschiedenen Medien in ein Objekt verwandelt worden, das aus Daten und Pixeln zusammengesetzt ist, die auf Material gespeichert wurden, das von einem einstigen Flugzeug wie 4X-JVI stammt. Bei diesem Objekt, das durch den freien Fall hervorgebracht wurde, können Restspuren menschlicher Regungen – Subjektivität – ausgemacht werden, da „sie“ nicht nur in dieser neuen Form weiterhin „lebt“, sondern auch „liebt“.

*In Free Fall* wirft einen Blick auf das Überlappen verschiedener Sphären, von der Unterhaltungs- zur Reiseindustrie (was an der Figur Hughes' verfolgt wird), weiter zum militärisch-industriellen Komplex und zurück zur Kulturindustrie. Alle Abschnitte und Stadien sind miteinander verknüpft. Gerade die Verbindung zwischen Militär und Kultur ist für Steyerl zentral. Im Anschluss an *In Free Fall* hat Steyerl *Guards* (2012) produziert, eine Arbeit, die sich genauer mit dem Verhältnis zwischen Kunst und verschiedenen Systemen der Kontrolle auseinandersetzt, unter anderem mit Militär und Überwachung.<sup>24</sup> Hier unter sucht Steyerl die Rolle des zeitgenössischen Kunstmuseums. *Guards* spielt offensichtlich im Art Institute of Chicago. Im Zentrum stehen zwei Museumswärter: Ron Hicks und Martin Whitfield, die im Zuge einer Reihe von Interviews erklären, was ihren Job ausmacht und wie sie ihren Pflichten nachgehen, und dabei auch über ihren biografischen Hintergrund und sprechen. Wenn sie sich nicht durch die Räume des Museums bewegen, werden die beiden Männer in halbnaher Einstellung vor Kunstwerken gefilmt. Im Falle von Hicks ist das ein Bild aus Tony Conrads Serie *Yellow Movies*. Dieses Bild fungiert als Bezugspunkt, es kehrt an mehreren Stellen des Films wieder und rahmt Hicks' Auftritt. Damit wird er filmisch doppelt codiert, als Subjekt von Conrads und von Steyerls Werk. Hicks führt eine Reihe von Körperhaltungen vor, wie sie Polizisten verwenden, von alarm- und schussbereit bis hin zur Position *Sul*; bei der die Waffe am Körper gen Boden gerichtet wird. Er wiederholt: „Sul. Engage, Scan. Sul. Home.“ Whitfield wird Eva Hesses *Hang*

25 Hito Steyerl, „Art as Occupation“, in: dies., *The Wretched of the Screen*, S. 102–120, hier: S. 107f.

*Up* von 1966 zugeordnet. Das Stahlseil windet sich unbehaglich hinter ihm. Während der Wäarter durch die Galerie geht, erkennen wir Werke von Cy Twombly, Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock und anderen. Hicks spricht über seine Biografie, berichtet von Bandenkriminalität in der Nachbarschaft, in der er aufgewachsen ist, von seinem Eintritt in die Armee und der Ausbildung in mehreren Polizeiakademien. Er bewegt sich durch die Museumssäle wie in einem Manöver, stets bereit, bestens informiert über „Blickachsen“ und „Blickpunkte“, Begriffe, die gleichermaßen im militärischen wie im kuratorischen Sprachgebrauch geläufig sind. Auch Whitfield hat seine Laufbahn beim Militär begonnen, ist dann zur Polizei gegangen und hat schließlich den Dienst aufgegeben, um Wachmann zu werden. Steyerl erklärt, warum sie sich mit den Museumswärtern beschäftigt hat: „Die professionelle und militarisierte Bedeutung von Besetzung kreuzen sich hier – in der Rolle des Wärters oder der Aufsicht – auf unerwartete Weise und bringen einen widersprüchlichen Raum hervor. [...] Die verschärften Sicherheitsmaßnahmen verändern die Kunststätten und schreiben das Museum oder die Galerie ein in eine Folge zunehmender politischer Gewalt.“<sup>25</sup> Aus ihren Erzählungen geht hervor, dass beide Wäarter den größten Teil ihres Lebens Gewalt erfahren haben, wenn auch in wechselnden Maßen: Sie ist das, was sie kennen.



Stills aus *Guards*, 2012

Während die Wäarter ihre persönlichen Geschichten erzählen und auch von dem Trauma, das dazu geführt hat, dass sie sich aus dem aktiven Dienst zurückgezogen haben, um Kunst zu bewachen, verändern sich die Bilder hinter ihnen. Steyerl ersetzt die ernststen, statischen Meilensteine zeitgenössischer Kunst durch Videos und dokumentarische Aufnahmen, die an Live-Bilder in den Nachrichten erinnern. Steyerl greift in die Bilder ein, die im Museum hängen, um eine Verbindung zur Gewalt außerhalb herzustellen. Der Wäarter fungiert als Spielfigur, die sich durch eine gegebene Szene, einen gegebenen Raum bewegt, um diesen zu verteidigen, ganz egal, ob es sich um einen Militär-Stützpunkt am anderen Ende der Welt oder ein Museum mitten in den Vereinigten Staaten handelt. Ob er nun auf dem Schlachtfeld sei, auf der Straße oder im Museum, er bleibe doch derselbe, formuliert

tigen Arbeitssituation im Kulturbereich: „Denn Kunst bedeutet ebenfalls Arbeit – genauer: Stöbarbeit. Sie wird als Spektakel produziert, an postfordistischen All-you-can-work-Fließbändern. *Strike work* ist affektive Arbeit, und zwar in einer wahnwitzigen Geschwindigkeit – enthusiastisch, hyperaktiv und zutiefst kompromittiert.“<sup>15</sup> *Strike work* hat auch Auswirkungen auf das Medium, in dem Künstler:innen arbeiten, da sie zunehmend keine traditionellen Formen mehr verwenden, sondern das Internet und soziale Medien: „Künstlerische Stöbarbeit besteht weniger im Malen, im Schweißen, im Gießen, sondern in Rippen, Chaten, Postieren. Diese beschleunigte Form künstlerischer Produktion bedeutet Aufsehen und Glamour, Sensation und Effekt.“<sup>16</sup> In einer selbstreflexiven Performance greift Steyerl auf traditionelle Werkzeuge zurück, um die Black Box zu zerstören, den Rahmen, in dem künstlerische Stöbarbeit geleistet wird. Sie führt einen Schlag gegen ein System kultureller Überproduktion – und sie verkündet: „*Strike work* speist sich aus Überanstrengung und Tempo, aus Tödllichkeit und kuratorischem Bullshit, aus Smalltalk und Kleingedrucktem. [...] Sie braucht beschleunigte Ausbeutung. [...] Unbezahlte Arbeit und ungenügte Ausbeutung sind die unsichtbare dunkle Materie, die den kulturellen Sektor am Laufen hält.“<sup>17</sup>

Im Jahr 1928 entwickelte Eisenstein das Vorhaben, einen Film zu machen, der auf Karl Marx' *Kapital* beruhen sollte.<sup>18</sup> Dieses Projekt, das nie realisiert wurde, sollte die Form eines Essayfilms bekommen, der aus verschiedenen Bruchstücken und Fragmenten zusammen-

gesetzt würde, einer Montage. Zahlreiche Filmer, etwa Harun Farocki, Isaac Julien, Alexander Kluge und eben Hito Steyerl haben versucht, diese Herausforderung von Eisenstein an- und aufzunehmen.<sup>19</sup> Farocki und Kluge haben versucht, die verschiedenen Formen und historischen Stufen, die das Kapital in Marx' Analyse annimmt, deutlich zu machen, wobei ihre Filme 64 (Farocki) respektive 570 (Kluge) Minuten dauern. Steyerls *Strike* ist mit 30 Sekunden ausgesprochen kurz und knapp gehalten: Wort, Handlung, Bild. *Strike* ist eine Verdichtung jener eingehenden Kritik der Verflechtungen von Kapital und Kunstproduktion, die Steyerl in ihrer dreiteiligen Arbeit *In Free Fall* (2010) entwickelt hat. Die Arbeit, die sich direkt auf die Wirtschaftskrise 2008 bezieht, beginnt mit Found Footage aus einem Spielfilm, zu sehen ist ein Verkehrsfilmzug kurz vor dem Aufrall. Dieses imaginäre, fiktionale Szenario mit den hysterischen Passagieren, der Crew und den Piloten wenige Augenblicke vor der Explosion wird mit Popsongs montiert, etwa *Up, Up and Away* von The 5th Dimension, *AF60705* von Charlotte Gainsbourg (Retrain: „We hope you had a very happy pleasant flight, this is our final destination so good night“) und *Sax and Violins* von den Talking Heads, die unter anderem singen: „Falling, falling, gonna drop like a stone, I'm falling through the atmosphere on a warm afternoon.“ Wie in vielen Arbeiten Steyerls dient die Musik hier als Kommentar und akustische Verbindung, die einen Austausch zwischen unterschiedlichen Hörern ermöglicht. In diesem Sinne wirkt sie wie eine akustische Entsprechung zu Dziga Vertovs Konzept der „visuellen Verbindungen“.<sup>20</sup>

Nach einer Folge spektakulärer Flugzeugabstürze verlagert sich die Szene aus der Vogelperspektive zum Boden, zu einem „kleinen Flughafen in der Wüste“, gefüllt mit den Rumpfen von Flugzeugen in verschiedenen Stadien der Zerstörung. Auf diesem Schrottplatz ist ein tragbares Abspiegelgerät aufgestellt, das Bilder von einem Absturz und der Rettung eines Kindes zeigt. Ausrangierte Flugzeuge werden günstig als Metallschrott verkauft, auf der Suche nach Einzelteilen aus-geschlachtet und gelegentlich für Filme verwendet wie den, mit dem *In Free Fall* beginnt. Dieser Schrottplatz mit Flugmaschinen, die dauerhaft am Boden bleiben, wird zu einem Ort, an dem sich phönixgleich neue Formen aus den Trümmern erheben. Wir erfahren, dass „Alumi-

15 Ebd., S. 96.  
16 Ebd., S. 96.  
17 Ebd.  
18 Sergej Eisenstein, „Notes for a Film of 'Capital'“, in: *October*, 2, Sommer 1976, S. 3–26.

19 Vgl. Harun Farocki, *Die Teilung aller Tage* (1970) und *Eine Sache, die sich versteht* (1971); Alexander (1971); Alexander Kluge, *Nachrichten aus der Ideologischen Antike – Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008); Isaac Julien, *Kapital* (2013).

20 Vertovs Konzept der „visuellen Verbindungen“, durch Len Verbindungen“, durch gemeinsamen Verständnis von Bildern zusammengebracht werden, ist für Steyerl zentral, wie sie selbst erläutert: „Die Verbreitung armer Bilder erzeugt somit optische Verbindungen“, wie Dziga Vertov sie einmal genannt hat. Diese ‚optische Verbindung‘ sollte nach Vertov die Arbeiter der Welt miteinander verbinden.“, Hito Steyerl, „In Verteidigung des armen Bildes“, in: dies., *Beyond Representation. Essays 1999–2009*, hg. v. Marius Babias, n. b. k. Diskurs, Band 4, Berlin: n. b. k., 2016, S. 23.

21 Hito Steyerl, „Wie man Menschen tötet: Ein Designproblem“, in: dies., *Duty Free Art*, S. 17–27, hier: S. 22.

nium ein unglücklich beständiges Metall“ ist und „eingeschmolzen und neu verwendet werden kann – es ist ausgesprochen gut zu recyceln ... immer wieder ... endlos“; Aus diesem Aluminium werden auch DVDs und CDs hergestellt wie die, die auf dem tragbaren Gerät laufen, das da inmitten der Trümmer platziert wurde. Die Worte „forever“ (endlos) und „recyclable“ (zu recyceln) sind mit Echo und Hall versehen.



Stilll aus After the Crash, 2009

Die Klänge und Bilder, aus denen *In Free Fall* komponiert ist, stammen aus vorhandenem Material: Lieder, Filme und Texte, die aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissen und recycelt werden, ohne Rücksicht auf Urheberrechtsbestimmungen, um zu einem neuen Werk zusammengefügt zu werden. Steyerl verweist in ihrem Voiceover in *In Free Fall* auf Sergej Treťjakovs 1929 formulierte Theorie der Dinge: „Ein Gegenstand erzählt uns von seinen Herstellern und Nutzern. Seine Biografie stellt ein Profil sozialer Beziehungen dar. Die Biografie des Dings umfasst seine Zerstörung.“ Auf dem Mini-Bildschirm des mobilen Players ist das Bild eines Flugzeugs zu sehen, das von Flammen verschlungen wird, darüber steht: „Biography of an Object: 4X-JYI“. Die Geschichte von 4X-JYI wird essayistisch erzählt, von der Vorgeschichte mit Howard Hughes, der den 1930 in den Kinos gestarteten Film *Hell's Angels* produzierte, in dem er auch den abschließenden Luftstunt flog, wobei er beinahe zu Tode kam, bis zur Gründung von TWA durch Hughes und zum Verkauf der Boeing 707–300 der TWA an die Israelis im Jahre 1970, die diese für Inlandsflüge genutzten Passagiermaschinen für den militärischen Einsatz umrüsteten, ehe sie schließlich ihren letzten Zielort in der Wüste fanden, wo sie nun als Filmrequisiten dienen. In *In Free Fall* nimmt Steyerl Marx' Theorie beim Wort, derzufolge das Kapital nur wachsen kann, indem es sich beständig erneuert und immer neu erfindet, wobei es sich aus Zerstörung und Krisen speist. Steyerl schreibt dazu: „Kurz vor dem Ersten Weltkrieg prägte der Soziologe Werner Sombart in seinem Buch *Krieg und Kapitalismus* den Begriff ‚schöpferische Zerstörung‘; Im Zweiten Weltkrieg bezeichnete der österreichische Ökonom Joseph Schumpeter die schöpferische Zerstörung als ‚das für den Kapitalismus wesentliche Faktum‘; Schumpeter bezog sich auf Karl Marx' Beschreibung der Fähigkeit des Kapitalismus, sämtliche scheinbar festen Strukturen aufzulösen und sich zu zwingen, sich ständig zu verbessern und zu erneuern, sowohl von innen als auch von außen.“<sup>21</sup> Die Boeing von 1970 verschwindet nicht, sie wird rekonfiguriert, transformiert, in neue Formen, Materialien und Medien. In ihren abschließenden Momenten führt diese Metamorphose sie von einem filmischen Bild in die materielle Form (DVD), in der dieses Bild gespeichert wird.

nur Objekt, sondern ein Fossil, eine Stein gewordene Konstellation von Kräften.“<sup>3</sup> Der Samsung-Bildschirm ist ein technologisches Artefakt des späten 20. frühen 21. Jahrhunderts. Als Objekt birgt er diverse Mikrogeschichten, etwa den Übergang von der analogen zur digitalen Bildproduktion, neue Plattformen zur Produktion, Distribution und Verbreitung von Bildern oder das Auftreten multinationaler Firmen-konglomerate (Samsung) im Spätkapitalismus. Selbst wenn er „aus“ ist, spricht der Bildschirm Bände, und wenn er läuft, entsteht ein Strom von Bildern und Geräuschen, die mit „Bruchstücken der realen Welt“ korrespondieren. Das Bild „ist nur ein Ding wie jedes andere – ein Ding wie du und ich“.<sup>4</sup>

Es ist kein Zufall, dass die Essays „A Thing Like You and Me“ und „In Free Fall“ im selben Jahr entstanden sind, in dem auch *Strike* gedreht wurde. An dieser Stelle ist ein Exkurs nötig, um einen weiteren Aspekt von Steyerls Produktion in den Blick zu bekommen: ihre Praxis. Auch wenn sie vor allem als Künstlerin bekannt ist, reicht ihre Praxis über die Produktion audiovisueller Werke und Installationen hinaus und umfasst Texte und Performances. Wie Marius Babias im Zusammenhang mit ihrer ersten Einzelausstellung in Deutschland (n. b. k., Berlin 2010) festgestellt hat, repräsentiert Hito Steyerl eine „Arbeitsweise“, die „sich als Theoriepraxis bezeichneten [Ließe], als Versuch, die in der Autonomie der Kunst begründete Trennung zwischen Theorie und Praxis hinter sich zu lassen, um Mittels Bild und Sprache zu einer komplexen Betrachtung der Welt zu gelangen.“<sup>5</sup> Man erinnere sich, wie Steyerl in *Strike* mit einem präzisen Schlag den Bildschirm zerbricht, um ein anderes Bild freizulegen, das durch Codes und Texte hervorgebracht wird. Ein Medium enthält ein anderes Medium. Steyerls audiovisuelle Arbeiten sind nur ein Aspekt eines weit komplexeren konzeptuellen Ganzen, das aus zahlreichen Texten besteht, die eine Problemlage erhellen oder ein Gedankenexperiment in Gang setzen. Seit sie 1999 erstmals einen Text veröffentlicht hat, hat Steyerl über 60 Essays geschrieben und zahlreiche Bände veröffentlicht, unter anderem *The Green Room* (2008), *The Wretched of the Screen* (2012) und *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (2017). Ihre künstlerische Arbeit ist nur ein mögliches Ergebnis dieses Kaleidoskops von Gedanken, dieser souveränen intellektuellen Drehungen und Wendungen. Jeder Versuch, Steyerls Theoriepraxis zu ergründen, muss sich daher not-

wendig querfeldein zwischen diesen Modalitäten bewegen.



Stilll aus Adorno's s Grey, 2012

Steyerl ist eine Essayistin, deren essayistische Praxis verschiedene Medien und Formen umfasst. Sie hat Ein-Kanal-Filme und Vide-essays wie *Die leere Mitte* (1998) und *November* (2004) gemacht, hat dem Essay mit Installationen wie *Factory of the Sun* (2015) eine neue Dimension hinzugefügt und ihn in ihre Live-Performances wie *Mission*

<sup>4</sup> Ebd., S. 52.

<sup>5</sup> Marius Babias, „Vorwort“, in:

Hito Steyerl, hg. von Marius Babias, Berlin: n. b. k.; Köln: Walter König, 2010, S. 9–11, hier: S. 8.

<sup>6</sup> Steyerl hat Adornos Text sehr genau studiert; sie steht der Art, wie der Essayfilm im 21. Jahrhundert populärisiert wurde, kritisch gegenüber. Vgl. Hito Steyerl, „The Essay as Conformism. Some Notes on Global Economic“ in: Nora M. Alter und Timothy Corrigan (Hg.), *Essays on the Essay Film*, New York: Columbia University Press, 2017, S. 276–286.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“ (geschriebenes zwischen 1954 und 1958), in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, S. 9–33.

<sup>8</sup> Wie der Philosoph Owen Hualat hinaus sich fortpflanzen könne“<sup>8</sup> Wie der Philosoph Owen Hualat erklärt, ist es „diese nicht kausale, nicht interaktive Reflexion, die, wie Adorno behauptet, die Grundlage bildet für die Fähigkeit des Kunstwerks, autonom zu bleiben, indem es den ihm heteronomen Kontext ausschließt, diesen zugleich aber kritisch reflektiert“<sup>9</sup> Das Kunstwerk heißt das, ist niemals eine Widerspiegelung, sondern eine Ähnlichkeit. Rhetorisch greift Steyerl Adornos Gebrauch des Chiasmus auf, ihre Texte sind voll von konzeptuellen Konstruktionen der Umkehr und Kreuzung, etwa: „In Bezug auf Protest meint die Frage nach der Artikulation also die Organisation seines Ausdrucks – aber auch den Ausdruck seiner Organisation.“<sup>10</sup> Im Schnitt schließlich entdecken wir Spuren von Adornos Überlegungen zum Bewegtbild, etwa seiner Betonung der Montage als Mittel einer kritischen Kinopraxis. Er setzt auf eine Theorie der Montage, „die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schriftthafte Konstellationen rückt“<sup>11</sup> Steyerl fragt: „Welche Montage Ebd., S. 25.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, „Filmtrends-parente“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 353–361, hier: S. 358.

<sup>12</sup> Steyerl, Die Artikulation des Protests, S. 31.

<sup>13</sup> Ebd., S. 25.

<sup>14</sup> Hito Steyerl, „Politics of the Transition to Post-Democracy“, in: dies., *The Wretched of the Screen*, S. 92–101, hier: S. 95.

*Accomplished: Belanciege* (2019) übertragen. Ich verwende den Begriff „Essay“, um die Stränge ihrer Theoriepraxis zusammenzufassen, wobei ich mich auf ein Verständnis des Essays als ergebnisoffener Modus des Fragens und des nicht-instrumentellen Denkens berufe, wie es Theodor W. Adorno formuliert hat.<sup>6</sup> Für Adorno war der Essay die Form politischer Kritik schlechthin.<sup>7</sup> Adornos Denken hatte beachtlichen Einfluss auf Steyerl, was nicht nur thematisch aufscheint in Installationen wie *Adorno's Grey* (2012), in der es um den Vorlesungssaal geht, in dem Adorno seine letzte Vorlesung gehalten hat, sondern auch in ihren formalen Konstruktionen deutlich wird.

Sie greift Adornos Theorie von Kunstwerken als „fensterlose Monaden“ auf, die sich von Leibniz herleitet. So führt Steyerl aus: „Laut Leibniz besteht die Welt aus Monaden, von denen jede die gesamte Struktur des Universums umfasst. Er nennt sie ‚immerwährende Spiegel des gesamten Universums‘; „... so daß jeder Körper nicht nur von jenem Körper affiziert wird, der auf ihn wirkt, und gewissermaßen Alles mitempfindet, was diesem zustoßt, sondern durch dessen Vermittlung auch an den Zuständen jener Körper teilnimmt, die mit dem ersten, von welchem er unmittelbar berührt wird, in Verbindung geraten: so folgt, daß diese Mittheilung auf was immer für eine Entfernung hinaus sich fortpflanzen könne“<sup>8</sup> Wie der Philosoph Owen Hualat erklärt, ist es „diese nicht kausale, nicht interaktive Reflexion, die, wie Adorno behauptet, die Grundlage bildet für die Fähigkeit des Kunstwerks, autonom zu bleiben, indem es den ihm heteronomen Kontext ausschließt, diesen zugleich aber kritisch reflektiert“<sup>9</sup> Das Kunstwerk heißt das, ist niemals eine Widerspiegelung, sondern eine Ähnlichkeit. Rhetorisch greift Steyerl Adornos Gebrauch des Chiasmus auf, ihre Texte sind voll von konzeptuellen Konstruktionen der Umkehr und Kreuzung, etwa: „In Bezug auf Protest meint die Frage nach der Artikulation also die Organisation seines Ausdrucks – aber auch den Ausdruck seiner Organisation.“<sup>10</sup> Im Schnitt schließlich entdecken wir Spuren von Adornos Überlegungen zum Bewegtbild, etwa seiner Betonung der Montage als Mittel einer kritischen Kinopraxis. Er setzt auf eine Theorie der Montage, „die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schriftthafte Konstellationen rückt“<sup>11</sup> Steyerl fragt: „Welche Montage

den Funken des Politischen nennen kann, entstehen soll, ist eine Frage jener Artikulation.“<sup>12</sup> In *Strike* werden drei Einstellungen montiert: die animierte Titelsequenz, der Akt des Schlagens und die Einstellung, die bei dessen Ergebnis verharrt. Für sich stehend, ohne den raumzeitlichen Schnitt Steyerls ginge die Bedeutung verloren, das drängende Diktum, der Funke bliebe aus. Für Steyerl ist „jede Artikulation [...] eine Montage aus unterschiedlichen Elementen – Stimmen, Bilder, Farben, Leidenschaft oder Dogmen – innerhalb einer bestimmten Dauer in der Zeit und einer bestimmten Ausdehnung im Raum“<sup>13</sup> Doch zurück zu *Strike* und der *Mise en abyme*, die durch das Wort hervorgebracht wird: In einem weiteren Essay aus demselben Jahr, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, legt Steyerl eine Bedeutungsschicht des Wortes *strike* frei, die weniger geläufig ist – es wird dabei adjektivisch gebraucht: *strike worker* (dt.: Stoßarbeiter, Bestarbeiter). Das Konzept des Stoß- oder Bestarbeiters stammt aus den Anfangsjahren der Sowjetunion und bezeichnet einen besonders produktiven Arbeiter, der sich auffällig ins Bestarbeiters Stammt aus den Anfangsjahren der Sowjetunion und *worker* (dt.: Stoßarbeiter, Bestarbeiter). Das Konzept des Stoß- oder die weniger geläufig ist – es wird dabei adjektivisch gebraucht: *strike Democracy*, legt Steyerl eine Bedeutungsschicht des Wortes *strike* frei, Jahr, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“; legt Steyerl eine Bedeutungsschicht des Wortes *strike* frei, Wort hervorgebracht wird: In einem weiteren Essay aus demselben

Bestarbeiters Stammt aus den Anfangsjahren der Sowjetunion und *worker* (dt.: Stoßarbeiter, Bestarbeiter). Das Konzept des Stoß- oder die weniger geläufig ist – es wird dabei adjektivisch gebraucht: *strike Democracy*, legt Steyerl eine Bedeutungsschicht des Wortes *strike* frei, Jahr, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, legt Steyerl eine Bedeutungsschicht des Wortes *strike* frei, Wort hervorgebracht wird: In einem weiteren Essay aus demselben

# VERSUCH ÜBER DEN GLITCH

NORA M. ALTER

148

Auf dem Bildschirm erscheint riesig das Wort STRIKE, weiße Lettern auf schwarzem Grund. Die überdimensionalen Buchstaben bleiben etwa zehn lang Sekunden stumm stehen, länger als es die Konvention fürs Verständnis vorsieht, lang genug, um Bedeutungen und Assoziationen freizusetzen. „Strike“: gleichzeitig Verb (mit Wucht auf etwas einschlagen) und Substantiv (die Weigerung zu arbeiten). Die *Strike* denken – sein erstes Werk in Spielfilmlänge, 1924 produziert mit dem klaren Ziel, Arbeitern aufzuzugehen, wie sie ihre Macht in der Arbeitswelt organisieren und mobilisieren können. Dann ein abrupter Schnitt, von der animierten Titelsequenz zu einer Einstellung in Farbe, in der Hito Steyerl der Kamera direkt zugewandt ist. Leicht diagonal geht sie auf einen Samsung-Bildschirm zu. Mit einer sorgfältigen, präzisen Bewegung schlägt sie mit einem Hammer auf einen Meißel, der an der Kante des Bildschirms angesetzt ist.



Still aus *Strike*, 2010

Der schnelle, genau bedachte Schlag äußert sich akustisch in einem durchdringenden Klirren, grafisch führt das Bersten dazu, dass anstelle des schwarzen Bildschirms ein architektonisches, diagrammatisches-räumliches Bild entsteht, das sich aus verschiedenenfarbigen Linien und weißen Lichtsäulen zusammensetzt. Im letzten Drittel von *Strike* (2010) wird die Einstellung mit dem zersplitterten Bildschirm etwa zehn Sekunden lang gehalten, was zeitlich der Eingangssequenz des Stücks entspricht. Der Kurzfilm, der keine 30 Sekunden dauert, entfaltet eine kompakte Erzählstruktur: eine Eröffnung, eine Handlung, deren logische Voraussetzung im Unklaren bleibt und die zu einem Wandel führt, ein Schluss.

*Strike* (*strike*) ist nach allgemeinem Verständnis eine Unterbrechung der Arbeit, die den Produktionsablauf zum Erliegen bringt – Streik ist ein Akt der Weigerung – wie bei Melvilles Bartleby, der sich bekanntlich und berüchtigterweise der Ausübung seiner Pflichten verweigert, indem er erklärt: „Ich möchte lieber nicht.“ Um zu florieren, muss Kapital beständig in Bewegung bleiben: Untätigkeit ist sein größter Feind. Das Substantiv *strike* kann auch eine militärische Aktion

1 Hito Steyerl, „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“, in: dies.: *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, S. 12–30, hier: S. 18.

2 Hito Steyerl, „Medya: die Autonomie der Bilder“, in: dies.: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*, Zürich: Diaphanes, 2018, S. 71–82, hier: S. 77.

3 Steyerl, „A Thing Like You and Me“, in: dies.: *The Wretched of the Screen*, S. 46–59, hier: S. 55.

149

VERSUCH ÜBER DEN GLITCH

kennzeichnen, einen militärischen Schlag, einen schnell und präzise durchgeführten Angriff, der sein Ziel vernichtend treffen soll. Aber nicht nur menschliche Tätigkeiten lassen sich mit dem Verb *strike* benennen, sondern auch der Einschlag von Naturkatastrophen wie Blitzen, Wirbelstürmen, Erdbeben und Plagen. Egal, ob als Substantiv oder Nomen, das Wort *strike* signalisiert Handlungsbedarf. Steyerls Arbeit entstand zwei Jahre nach der Finanzkrise von 2008, die auch eine vertane Chance darstellte, das System zu verändern. Ein Dutzend Jahre später, 2020, schlägt eine globale Pandemie zu, dieser *strike* bremst den Strom des Kapitals und führt zu einer Wirtschaftskrise, die abermals das Potenzial eines radikalen System-Resets in sich birgt. Hammer und Meißel sind die Werkzeuge des Arbeiters, aber auch des Bildhauers. Die Vieldeutigkeit des Titels STRIKE wird dadurch noch verstärkt: Werk und Kunst oder Kunstwerk. Mit einem einzigen Schlag rekonfiguriert Steyerl den Bildschirm, sodass er seine Aufgabe, Bilder zu verbreiten, nicht mehr erfüllen kann, sondern selbst zum Bild wird. Diese Umfunktionalierung ist eine Wendung, die in vielen ihrer Arbeiten geschieht. Das neue Bild ist eine lineare Komposition, eine unheimliche Rückkehr zu einer hegemonialen Perspektive, die über Jahrhunderte die Konstruktion von Bildern bestimmt hat und auch die Grundlage des traditionellen Kinos darstellt. Steyerl erläutert, dass, wie Panofsky angemerkt hat, die Konstruktion der Zentralperspektive die Sichtweise eines einäugigen und unbeweglichen Betrachters zur Norm erklärt – und diese Sichtweise wiederum als natürlich, wissenschaftlich und objektiv gelten soll. Die Zentralperspektive ist das Ergebnis einer Abstraktion, sie entspricht keiner subjektiven Wahrnehmung. Sie errechnet einen mathematischen, abgeflachten, unendlichen, durchgängigen und homogenen Raum, den sie zur Realität erklärt.<sup>1</sup> Indem sie einen Schlag gegen einen Bildschirm führt, auf dem üblicherweise Filme gezeigt werden, legt Steyerl die Struktur des digitalen Bildschirms offen, der seiner programmierten Natur gemäß immer dieselbe Art von Bildern, Perspektiven, Standpunkten und Ideologien hervorbringt. An anderer Stelle schreibt sie: „Das für Mondrian typische farbige Raster ist vielleicht eine unbewusste Übung für Menschen, wie eine Maschine zu sehen, um jenes posthumane Sehen zu erlernen, das heute allgegenwärtig ist. Dies ist eine posthumane Dokumentation: Licht und Radiowellen, die jeden Raum ungesehen durchdringen, ganze Lebensläufe, umgewandelt in Muster, die übersetzt werden müssen, um für irgendeinen Menschen wahrnehmbar zu sein. Bilder, die wieder zu Modellen werden, um gesellschaftliche Realität zu erzeugen.“<sup>2</sup> Der Bildschirm verfügt über einen quasi angeborenen Code, einen Aufbau, der bestimmt, was übertragen wird. In diesem Sinne ist *Strike* ein Dokumentarfilm über Vorprogramme – rnung, Systeme und Algorithmen, die bestimmen, was und wie wir sehen. Steyerl nähert sich dem Samsung-Bildschirm mit einem Meißel, der Bildschirm wird zum Material, das geformt werden muss. Er ist ein Ding, ein Objekt, und als solches ist ihm eine ganze Geschichte eingeschrieben und mitgegeben. In ihrem Essay „A Thing Like You and Me“ wendet sich Steyerl Walter Benjamin zu, um ihr Interesse an Objekten zu erläutern. Sie schreibt: „Im Warenfötsch kreuzen sich materielle Triebe mit Affekt und Begehren, und Benjamin geht sich in der Fantasie, diese verdichteten Mächte zu entfachen, das schlummernde Kollektiv aus dem traum erfüllten Schlaf der kapitalistischen Produktion zu wecken, um diese Mächte nutzbar zu machen. [...] Für ihn sind beschiedene, selbst armseilige Objekte Hieroglyphen, in deren dunklem Prisma soziale Verhältnisse in geronnenen, fragmentierter Form abgelagert sind. Sie werden als Knotenpunkte begriffen, an denen sich die Spannungen eines historischen Augenblicks in einem Aufschneinen von Erkenntnis materialisieren oder sich auf groteske Weise mit dem Warenfötsch verflechten. In dieser Sichtweise ist ein Ding niemals



Ein-Kanal-HD-Digitalvideo / Single-channel HD digital video, Flachbildschirm auf zwei freistehenden Stangen / flat screen mounted on two freestanding poles, Farbe / color, Ton / sound, 28 sec., 2010

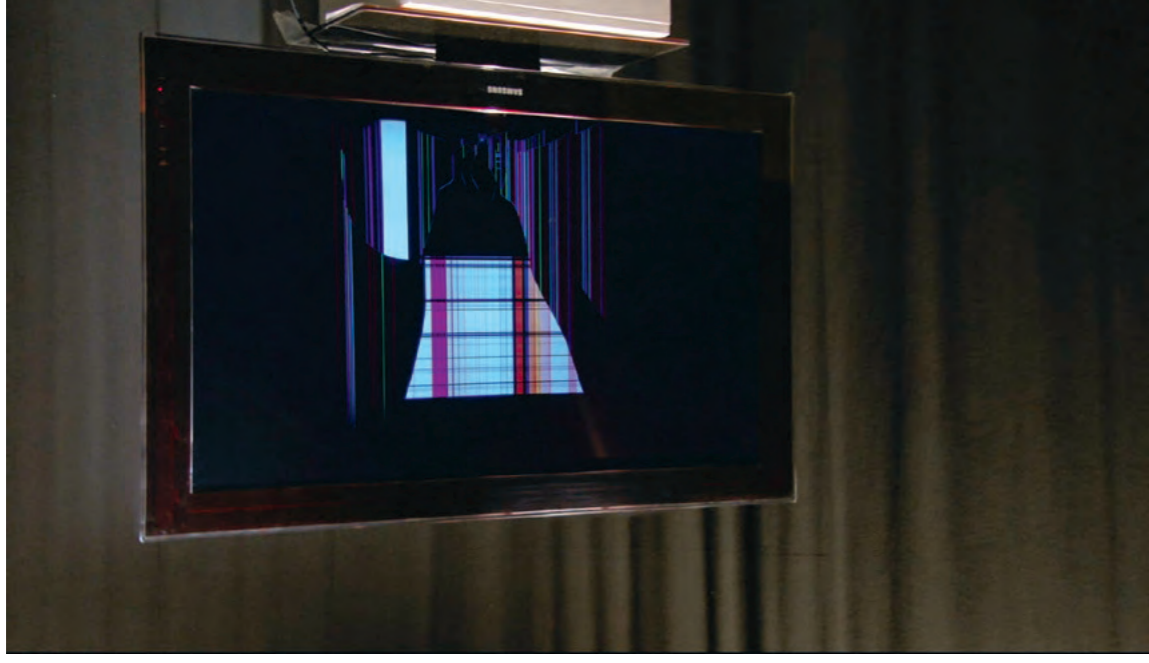
Team / Crew:  
Christoph Manz

**STRIKE, 2010**

**146**



**STRIKE, 2010**



**147**



# 142

Sometimes a glitch manifests in missing information or the

reluctance and/or refusal of technology to recognize or imagine a thing or person for which it is not programmed. Such is the case of *The Kiss* (2012). For this project, Steyerl engages in forensic architects' methods

to investigate the abduction of passengers from a train en route to

Belgrade. On February 23, 1993, twenty men were forcibly removed by

Bosnian rebels and executed. A dossier created out of witness accounts

and trial material provides a historical record of the atrocity in which

nineteen victims are identified. However, according to three witnesses,

there were twenty casualties. In *The Kiss*, Steyerl uses 3D-scanner

technology to reconstruct the bodies out of images. An intertitle tells

us that "a 3D printer lends a body to an image of missing bodies, turning

history into a thing." She elucidates, "3D scanning and printing tech-

niques are able to create material replicas of objects and situations:

remote-sensing casts of reality. Images are thus potentially replaced

by objects that stand in for other objects. In these technologies, rep-

resentation is replaced by replication. [...] How would one create an

indexical material replica of a situation? How does an image turn into

dead stone?"<sup>31</sup> The unidentified twentieth victim is the "glitch" that

sparks Steyerl's attention; he is referred to only as a "black man." His

removal from the train is recorded in passing, but any effort to de-

termine his identity and list him in the final tally of victims has been

abandoned. He is erased and rendered invisible, as if he never existed.

Whereas the 3D printer technology creates white figures out of the

other nineteen individuals, in his case, no image is generated. The split-

screen contains two words: "White Shadows: Blind Spot." In response

to questions about the kidnapped black man, no one remembers him

or asked who he was or what happened to him. The technology of the

laser 3D printer fails to recombine and replicate him. As Ruha Benjamin

has argued, technology is often programmed with an inherent racial

bias that does not recognize people of color.<sup>32</sup> Technology thus partners

in producing invisibility or lack of recognition of certain groups. Be-

cause of the inherent popular belief that technology is "objective" and

"infallible," this is all the more dangerous. As Steyerl asks, "How are

notions of documentary truth updated or displaced by 3D technologies?

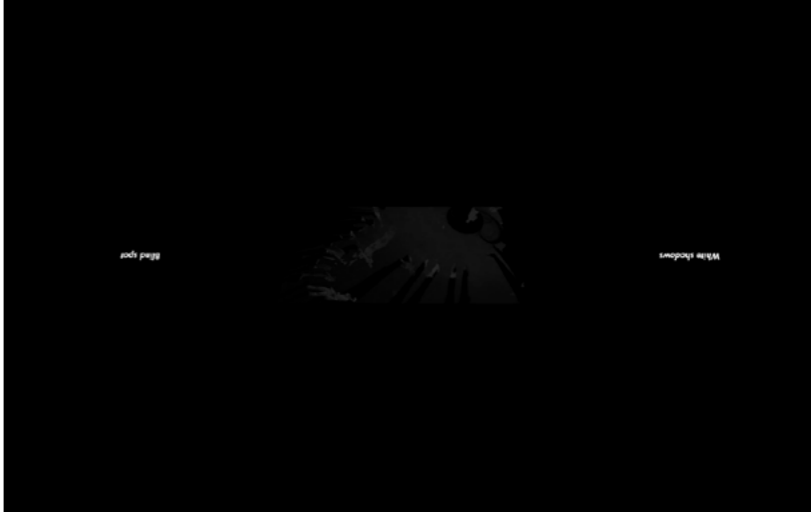
How does the ability to create 3D reproductions affect ideas about

documentary truth? What does it mean to replace representation with

replication?"<sup>33</sup> In this instance, it fails; there is a glitch in the system, a

blindness, and it is through the hole created by this glitch that Steyerl's

critique enters.



Still from *The Kiss*, 2012

The title, *The Kiss*, refers to one of the witnesses who recalls that "the leader of the paramilitary gang that led him away tapped him on the shoulder and said, 'Here is my brother.' Then he kissed him."

# 143

The 3D printer renders the kiss as "a waveform partly shadowed and

spread out in time."<sup>34</sup> One has to learn how to read the glitch, to be able to detect it and to follow it to an opening. Steyerl writes, "If we

come back to the fractional space described by Jalal Toufic, this fictional

backdoor of the image can provide an exit from the image, but it can

also open the door into the space of the missing."<sup>35</sup> For although tech-

nology and networked space appear to be infallible, disruptions occur.

And it is precisely for those system errors, those breaches, that one

must be ever vigilant and ready to grasp a fingerhold and dive through.

As Steyerl remarks about a recent example in which BBC *Breaking*

*News* inexplicably glitched momentarily, paralyzing the system:

"'Breaking News,' 'More Breaking News,' it's 'Breaking!' 'Breaking!'

'Breaking!' What happens is that the news is broken at the end of the

day. Breaking news turned into broken news. [...] This kind of disruption

is being talked about in technology as something creative, which inter-

rupts existing processes in order to introduce rapid transformation,

but disruption is something which is also intrinsically destructive. And

it links very well to the term 'creative destruction.'"<sup>36</sup> In other words,

such disruptions need to be found—not to continue the capitalist cycle

of "creative destruction" but rather to produce a space for the artic-

ulation of critique. The blow to the monitor in *Strike* is a call to action—

however, it is not enough to smash the machines, one has to change the

entire system.

34

Steyerl, 196.

35

Steyerl, 202.

36

"The Autonomy of Images,"

Hito Steyerl and Trevor

Paglen in conversation,

Centre Pompidou, November 10,

2018.

26  
Hito Steyerl, "The Institu-  
tion of Critique," in *Art and  
Contemporary Critical  
Practice: Reinventing  
Institutional Critique*, ed.  
Gerald Raunig and Gene Ray.  
(London: MayflyBooks, 2009),  
13

In addition to Hicks and Whitfield, Steyerl features herself (as she does in most of her works) filmed from behind as she sits on a bench in front of a series of photographs by Rineke Dijkstra of men and women in service uniforms. During the credit sequence, she appears again, yet this time, the figures in Dijkstra's work have been exchanged with those of Hicks and Whitfield. Steyerl highlights her role in modifying the environment by swapping out the images: modern art for everyday violence. Using advanced digital editing systems, Steyerl replaces the museum's permanent collection with her own selection. The possibilities of modifying a set design using green-screen soft-ware are infinite, as Steyerl alters the museum's content by dropping in new data.



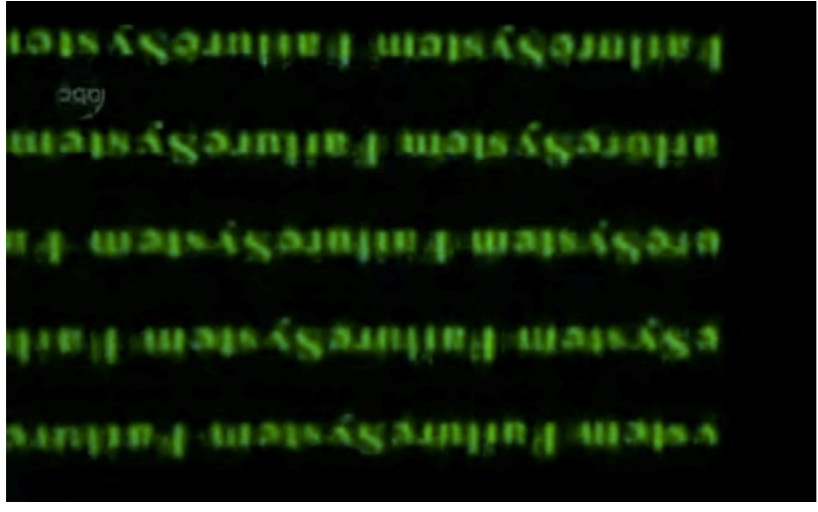
Stills from *Guards*, 2012

She employs digital montage to juxtapose the frames of art and those of politics. As such, *Guards* may be viewed as a form of institu-tional critique. However, again we must be attentive to Steyerl's writings. She articulates her suspicions about this phrase: "In speaking about the critique of the institution, the problem we ought to consider is the opposite one: the institution of critique. [...] What sort of relationship exists between the institution and its critique or, on the other hand, the institutionalization of critique?"<sup>26</sup> A notion underscoring in the final credits, where the location of the filming (the Art Institute) is pre-sented as a framed work of art. If an institution is appropriated, its history must also be accounted for. But that history rarely includes that of its workers. The background that the guards narrate provides a context to understand who they are and how they became cultural security officers. Their militarization derives from a paranoid, narcissis-tic society where even cultural institutions such as museums are thought of as "soft targets." Their choice to pursue careers in which they are legally sanctioned to bear arms to serve and defend the public is a direct result of deep economic and social structural inequalities. Joining the military is one of the few options available. As they tell their stories, they break out of the designated roles they have been as-signed as mute attendants. Glimpses of the world outside the museum frame, the *hors champ*, emerge. Steyerl provides a platform for these

27  
Hito Steyerl, "Freedom from  
Mercenaries," in *The Wretched  
of the Screen* (see n. 1),  
121–37, here: 133.  
28  
Steyerl, "The Articulation of  
Protest" (see n. 10), 79.  
29  
Steyerl, "A Thing Like You  
and Me" (see n. 3), 53.  
30  
On this topic, see *How Not to  
Be Seen: A Fucking Didactic  
Educational .MOV File* (2013),  
*He'll Yeah We Fuck Die* (2016),  
and *This Is the Future*  
(2019).

In the film, *The Matrix* (1999), a black cat crosses Neo's field of vision twice. He remarks on this experience of *déjà vu* (literally, "already seen"), which indicates a glitch in the system that operates the matrix. A security breach has occurred that reconfigures the space and traps the protagonist unless they can find a new exit, one that is not prepro-grammed but is constructed in "real time," as it were. A new portal is created through which they evade capture and escape to continue their attacks and infiltration of the Matrix. A *glitch*, either real and/or meta-phorical, that can potentially disrupt a system or network, is of primary concern for Steyerl. The "glitch" not only effects a disruption but signals a history—it draws attention to how images travel across space and time. Steyerl writes, "The bruises of images are its glitches and artifacts, the traces of its rips and transfers."<sup>29</sup> Earlier, Steyerl turned to Siegfried Kracauer for insight on how surfaces and images may be critiqued. In *The Empty Center* (1998), a citation from Kracauer provides the final words: "There are always holes in the wall through which we can slip and the unexpected sneak in." Fourteen years later, in *Abstract* (2012), her theorization of critique moves beyond single-channel representation and includes the possibilities of montage across multiple screens. The final words in *Abstract* are juxtaposed on two screens: "Shot Counter-shot: One opens the door to the other." Openings in walls and doors, function similarly to holes, rips, and tears in a network that may bring down a system. In *In Free Fall*, the impending crash is signaled by a "system failure" screen, one whose code—though not translatable to non-expert audiences—is, however, understandable as an indicator of emergency. The glitch speaks in Steyerl's confusion of "live" and "love," indicating the erasure of boundaries between subjects and objects—world.<sup>30</sup>

former police officers to articulate a subject identity beyond their uniforms. In "Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries"—her discussion of the appropriation of the Guy Fawkes mask by the hacker group Anonymous—Steyerl recalls how the original figure of Guy Fawkes was a "mercenary." She then stresses the importance of "how to flip the figure of the mercenary into the figure of the guerilla."<sup>27</sup> By extension, one might ask how a cadre of militarized citizens can be flipped to take on a different charge that doesn't serve the interests of power but destabilizes it? As she hypothesizes in "The Articulation of Protest," "What happens, though, if we conversely relate a form of artistic production, namely the theory of montage, to the field of poli-tics? In other words, how is the political field edited, and what kinds of political significance could be derived from this form of articulation?"<sup>28</sup> Steyerl literally edits into the museum the lives of those from whom silence is expected.



Still from *After the Crash*, 2009

Topics to which Steyerl continues to return in works such as *Is the Museum a Battlefield?* (2012), *Drill Submarine* (2019).

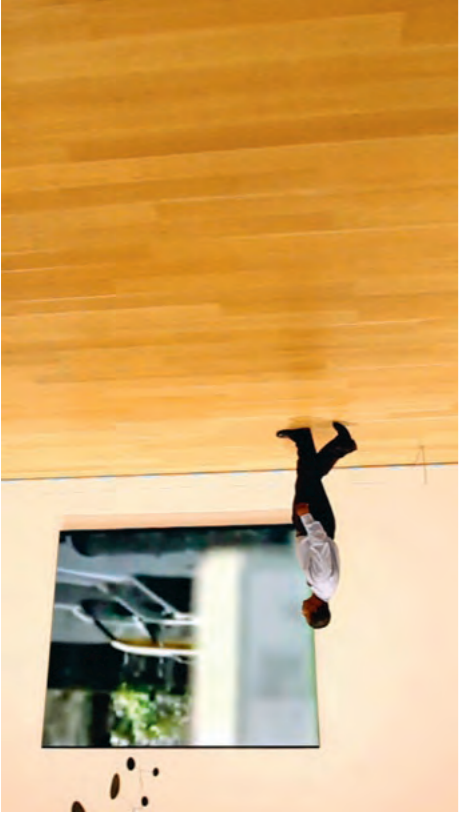
*In Free Fall* touches on the imbrication of several spheres, from the entertainment industry to the travel industry, as traced through the figure of Hughes to the military-industrial complex and back to the culture industry. All the iterations and stages are interconnected. In particular, the link between military and culture becomes paramount for Steyerl. Following *In Free Fall*, Steyerl made *Guards* (2012), a work that takes a closer look at the relationship between art and various systems of policing, including the military and surveillance.<sup>24</sup> Here, Steyerl examines the role of the contemporary art museum. *Guards* appears to be set in the Art Institute of Chicago. It focuses on two museum guards, Ron Hicks and Martin Whitfield, who, in a series of interviews, explain the nature of their job, the performance of their duties, and their biological background. When they are not moving through the museum space, both men are filmed in medium-close-up shots in front of a specific work of art. In the case of Hicks, it is a painting from Tony Conrad's series *Yellow Movies* (1973). This image will be a touchstone that will frame him at different points throughout the film. As such, he becomes doubly encoded in filmic terms, embedded as a subject of both Conrad's and Steyerl's work. Hicks demonstrates a series of police positions from high alert and ready to fire to the grounding and centering stance of "Sul." He repeats: "Sul. Engage. Scan. Sul. Home." Whitfield is framed by Eva Hesse's *Hang Up* (1966). The steel cord uneasily loops behind him. As the guards walk through the gallery, we recognize works by Cy Twombly, Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock, and others. Hicks discusses his background growing up amidst gang violence, entering the military, and then training in several police academies. He maneuvers through the exhibition halls, always alert and cognizant of "lines of sight" and "points of view," phrases that are interchangeable for military use or curatorial speak. For his part, Whitfield too, began his career in the military, joined the police force, and later retired to a security post. Steyerl explains the impetus behind her focus on guards in the museum: "The professional and militarized meaning of occupation unexpectedly intersect here—in the role of the guard or attendant—to create a contradictory space. [...]

[...] Intensified security mutates the sites of art and inscribes the



Stills from *Guards*, 2012

25 museum or gallery into a sequence of stages of potential violence. As their accounts indicate, both guards have lived with varying degrees of violence most of their lives: it is what they know. As the guards narrate their individual stories and the background trauma that led to their retiring from active duty to become the guardians of art, the tableaux behind them shift. Steyerl replaces the staid and static cornerstones of contemporary art with moving videos and documentary images resembling those from live news feeds.



Stills from *Guards*, 2012

Steyerl thus recomposes the images in the museum to connect to the violence outside of the walls. The figure of the guard functions as a game player who moves around a set scene and space ready to defend it regardless of whether it is a military outpost on the other side of the world, or a museum in middle America. As Hicks pitifully explains, whether he is on a battlefield, in the streets, or in a museum, he remains the same. "The only thing that changes about me is my location." If the players remain constant as the location changes, what about the institutions within which they act—do they change with the site or stay static like the players? At the beginning of *Guards*, the "security officers" set their placement as being in the Indianapolis Museum of Art. This is shown to be clearly false within a few minutes, as works of art from the Art Institute of Chicago and its galleries are clearly identifiable. The falsity, or rather *misrepresentation*, recalls Steyerl's verbal stumble in *In Free Fall*: it functions as a *glitch* demanding that closer attention be paid, for not everything is as it appears. Recall the Yiddish origins of "glitch," referring to a slippery place. The opening shot of Hicks is not in front of *Yellow Movies* but in front of a window through which green foliage can be seen filling the background, which may or may not be the bucolic gardens of Newfield, where the Indianapolis Art Museum is hosted. The setting is quickly exchanged for Conrad's cinematic work in an editorial sleight of hand. The information glitch regarding the location draws attention to the importance of site specificity: are the museums interchangeable? And if so, Steyerl's critique extends to include myriad institutions of culture that are implicated in a history of violence, military rule, and policing.

20 Vertov's concept of the "visual bond," as a means by which viewers are brought together in a common understanding of an image is key for Steyerl as she explains, "The circulation of poor images thus creates 'visual bonds,' as Dziga Vertov once called them. This visual bond was, according to Vertov, supposed to link the workers of the world with each other." Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," in *The Wretched of the Screen* (see n. 1), 31-45, here: 43.

passengers, crew, and pilots in the final moments before they explode is montaged to pop-music songs such as the Fifth Dimension's "Up, Up and Away," Charlotte Gainsbourg's "AF607105," with its chorus "We hope you had a very happy pleasant flight, this is our final destination so good night," and Talking Heads' "Sax and Violins," with the lyrics "Falling, falling, gonna drop like a stone, I'm falling through the atmosphere on a warm afternoon." As it does in most of Steyerl's work, the music serves as commentary and as a sonic bond that connects audiences. As such, it performs an acoustic corollary to Dziga Vertov's concept of "visual bonds."<sup>20</sup>



Still from *In Free Fall*, 2010

After a series of spectacular airplane crashes, the scene shifts from its aerial perspective and comes down to earth to a "small airport in the desert," populated by the hulls and fuselages of aircraft in various states of destruction. In this junkyard, a portable entertainment console is propped up, playing images from a crash scene and of a child being rescued. Retired planes are sold as scrap metal, scavenged for parts, and sometimes used in films such as the one that began *In Free Fall*. This salvage space of permanently grounded flying machines becomes a site where new forms emerge phoenix-like from the ruins. We are told that "metallic aluminum is incredibly stable," and "can be melted down and reused again and again—it's so recyclable ... again and again ... forever." This aluminum makes DVDs and CDs, like those playing on the portable device staged amongst all the debris. The words "forever" and "recyclable" echo and reverberate. The sounds and images used to compose *In Free Fall* are taken from pre-existing materials: songs, films, and texts that are ripped from their original sources and recycled, regardless of copyright protections, to be recomposed into a new work. In *Free Fall*, Steyerl's voice-over introduces Sergei Tretyakov's theory of the object from 1929. Her commentary explains, "An object tells us about its producers and users. Its biography represents a profile of social relations. The biography of the object includes its destruction." On the mobile player, an image of an airplane engulfed in flames fills the miniature screen, across which the words "Biography of an Object: 4X-JVI" are displayed. The history of 4X-JVI is then narrated essayistically from its pre-origins with Howard Hughes who, in 1929 made the film *Hells Angels*, in which he performed the final aerial stunt, to his founding of TWA, the sale of TWA's Boeing 707-300 aircraft to the Israelis in 1970, their conversion of these domestic passenger planes to military service, and their final destination in the desert where they are used as cinematic props. In *In Free Fall*, Steyerl literalizes Marx's theory that for capital to grow, it must continuously renew and reinvent itself by feeding off of destruction and crisis. Steyerl

21 Hito Steyerl, "How to Kill People: A Problem of Design," in *Duty Free Art* (see n. 2), 9-19, here: 14.

22 Steyerl, "In Free Fall" (see n. 1), 28.

23 Steyerl, 26.

recalls, "The sociologist Werner Sombart coined the term "creative destruction" in his book *War and Capitalism*. During World War II, the Austrian economist Joseph Schumpeter labeled creative destruction "the essential fact about capitalism." Schumpeter drew on Karl Marx's description of capitalism's ability to dissolve all sorts of seemingly solid structures and force them to constantly upgrade and renew, both from within and without."<sup>21</sup> The 1970 Boeing aircraft never goes away; it is reconfigured and transformed into new forms, materials, and media. In its final stages, it metamorphoses from a filmic image into the material form (DVD) upon which that image is stored.

The title, *In Free Fall*, is used metaphorically to address the economic crash, and its first iteration, *After the Crash*, was made in 2009. "Freefall" refers to those moments when bodies—or, in this instance, planes—or economic systems are no longer in control and are rapidly descending to an unknown fate. In her eponymous essay, Steyerl explains, "A fall towards objects without reservation, embracing a world of forces and matter, which lacks any original stability and sparks the sudden shock of the open: a freedom that is terrifying, utterly deterritorializing, and always already unknown. Falling means ruin and demise as well as love and abandon, passion and surrender, decline and catastrophe. Falling is corruption as well as liberation, a condition that turns people into objects and vice versa."<sup>22</sup> Once again, as with the word "Strike," Steyerl draws on the autonymic or Janus-like meaning encoded in the concept, which conveys two opposite meanings. "Falling" is both destruction and liberation. It levels the difference between bodies and objects, the laws of physics applying equally to both. The act of free fall can change perspective as the stable horizon used to orient one's position is "shattered," and "time is out of joint and we no longer know whether we are objects or subjects as we spiral down in an imperceptible free fall."<sup>23</sup> A point underscored in the video in a sequence toward the end. In it, Steyerl delivers a lecture, "material lives on in a different form," on the player.



Still from *In Free Fall*, 2010

She reads the line "Material lebt weiter" (Material lives on), immediately correcting it to "Material lebt weiter" (Material lives on). This seeming error or slip of the tongue, this stumble, is a performed glitch in which the unconscious slips through. Steyerl, as she is imaged on the console, has become transformed, through the various media, into an object composed of data and pixels stored on material extracted from a former plane like "4X-JVI." As an object, produced through free fall, residual traces of human emotions—subjecthood—can be detected as "she" not only continues to "live" in this new form but to "love."

Berlin, 2010), her “way of working” could be called “theory-practice,” an attempt to leave behind the separation between theory and practice rooted in the autonomy of art to arrive, by way of image and language, at a complex view of the world.<sup>5</sup> Recall in *Strike* how Steyerl’s precise blow fractures the screen to reveal another image produced by codes and texts. One medium contains another. Steyerl’s audiovisual works are only one fractal of a much more complex conceptual whole composed of numerous texts that elucidate a problem set or produce a thought experiment. Since her first published writing in 1999, Steyerl has authored over sixty written essays and published several volumes, including *The Green Room* (2008), *The Wretched of the Screen* (2012), and *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (2017). Her artwork is but one possible outcome produced out of a kaleidoscope of thoughts created by deft intellectual twists and turns. Thus, any exploration of Steyerl’s theory/practice must necessarily crosscut between these modalities.

As an essayist, Steyerl practices that genre in multiple media and forms. She has made single-channel film and video essays, as in *The Empty Center* (1998) and *November* (2004), has pushed the essay into another dimension with installations such as *Factory of the Sun* (2015), and further translated it through live performances like *Belanciege* (2019). I use the term “essay” to bring together the different threads of her theory/practice following an understanding of the essay, as put forth by Theodor W. Adorno, that posits it as an open-ended mode of inquiry and non-instrumentalized thought.<sup>6</sup> For Adorno, the essay was the form of political critique par excellence.<sup>7</sup> Adorno’s thought has had a considerable impact on Steyerl as is evidenced not only thematically in installations such as *Adorno’s Grey* (2012), focused on the university classroom where Adorno gave his last lecture, but in her formal constructions as well.



Still from Adorno’s Grey, 2012

In particular, she takes up Adorno’s theory of the artwork as a “windowless monad,” derived from Leibniz. Steyerl writes, “According to Leibniz, the world is made of monads, each of which encloses the whole structure of the universe. He calls them “perpetual mirrors of the universe”: [...] Each body not only is affected by those which are in contact with it and in some way feels the effect of everything that happens to them, but also is affected by bodies adjoining itself. This inter-communication of things extends to any distance, however great.”<sup>8</sup> As explained by philosopher, Owen Hualat, “It is this acausal, noninteractive reflection that Adorno is claiming stands as the grounds of the artwork’s capacity to remain autonomously exclusive of, and yet critically reflective of, its heteronomous context.”<sup>9</sup> The artwork is thus never a reflection but a resemblance. Rhetorically, Steyerl picks up on Adorno’s

<sup>5</sup> Martinus Babias, preface to *Hito Steyerl*, ed. Martinus Babias, exh. cat., n.b.k., Berlin (Cologne: Walther König, 2010), 12–14, here: 12.

<sup>6</sup> Steyerl has carefully studied Adorno’s text and has been critical of the way in which the essay film has been popularized in the twenty-first century. See Hito Steyerl “The Essay as Conformism,” in Essays on *the Essay Film*, ed. Nora M. Alter and Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017).

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, “The Essay as Form” (1954–58), in *Alter and Corrigan*, 60–62.

<sup>8</sup> Hito Steyerl, “Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy,” in *The Wretched of the Screen* (see n. 1), 138–59, here: 145

<sup>9</sup> Owen Hualat, *Adorno’s Theory of Philosophical and Aesthetic Truth* (New York: Columbia University Press, 2016), 147.

use of chiasmus, and her writings abound with conceptual constructions of reversals and crossing such as, “In relation to protest, the question of articulation concerns the organization of its expression—but also the expression of its organization.”<sup>10</sup> Finally, in editing, we detect traces of Adorno’s meditations on moving images and his stress on montage as a means by which to produce a critical cinematic practice. He stresses a theory of montage, “which does not interfere with things but rather arranges them in a constellation akin to writing.”<sup>11</sup> Steyerl, for her part, advances a “kind of montage of two images/elements [that] would produce something beyond and outside these two images/elements, something that would not represent a compromise, but would instead belong to a different order—roughly the way someone might tenaciously pound two dull stones together to create a spark in the darkness? Whether this spark, which one could also call the spark of the political, can be created at all is a question of this articulation.”<sup>12</sup>

In *Strike*, three shot sequences are montaged together: the animated title sequence, the act of striking, and the lingering shot on the results. On their own, without Steyerl’s spatiotemporal editing, the meaning would be lost, and the imperative dictum, the spark, would not be ignited. For Steyerl, “every articulation is a montage of various elements—voices, images, colors, passions, or dogmas—in time and space.”<sup>13</sup> But to return to *Strike* and the mise en abyme generated by the word: in another essay, “Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy,” penned that same year, Steyerl excavates a lesser-known meaning of the term, which relies on its use as an adjective: a “strike worker.” The concept of the strike worker harkens back to the early years of the Soviet Union and refers to the highly productive worker, who was in overdrive. Steyerl explains: “The term is derived from the expression *udarny trud* for ‘superproductive, enthusiastic labor’ (‘udar’ for ‘shock, strike, blow’).”<sup>14</sup> She relates it to the contemporary situation of cultural workers, “Because art also means work—more precisely, strike work. It is produced as spectacle, on post-Fordist all-you-can-work conveyor belts. Strike or shock work is affected labor at insane speeds—enthusiastic, hyperactive, and deeply committed.”<sup>15</sup> Strike work affects the medium in which artists work as they no longer pursue traditional forms but instead turn to the internet and social media: “rather than painting, welding, and molding, artistic strike work consists of ripping, chatting, posing. This accelerated form of artistic production creates punch and glitz, sensation and impact.”<sup>16</sup> In a self-reflexive performance, Steyerl has recourse to traditional tools and breaks the black box, the frame that produces artistic strike work. She levels a strike against a cultural system of overproduction, proclaiming, “Strike work feeds on exhaustion and tempo, on deadliness and curatorial bullshit, on small talk and fine print. It also thrives on accelerated exploitation. [...] Free labor and rampant exploitation are the invisible dark matter that keeps the cultural sector going.”<sup>17</sup>

In 1928, Eisenstein drafted plans to make a film based on Karl Marx’s *Capital*.<sup>18</sup> The never-realized project was to take the form of an essay composed of multiple shards and fragments, a work of montage. Since then, various filmmakers, including Harun Farocki, Isaac Julien, Alexander Kluge, and Steyerl, have sought to take up Eisenstein’s challenge.<sup>19</sup> Whereas Farocki and Kluge sought to elucidate the various forms and stages of Capital as detailed by Marx in films ranging from 64 (Farocki) to 570 (Kluge) minutes, Steyerl’s thirty-second *Strike* is remarkably pithy: word, action, image. *Strike* is a condensation of Steyerl’s more extended critique of the inextricably intertwined relationship between capital and artistic production from her tripartite work: *In Free Fall* (2010). Directly related to the economic crash of 2008, *In Free Fall* begins with found footage from a feature film of a commercial airliner shortly before it crashes. The imaginary fictional scenario of hysterical

<sup>10</sup> Hito Steyerl, “The Articulation of Protest,” in *The Wretched of the Screen* (see n. 1), 77–91, here: 78.

<sup>11</sup> Theodor Adorno, “Transparenzen on Film” (1966), trans. Thomas Y. Levin, *New German Critique* 24/25 (Fall 1981–Winter 1982): 199–205, here: 203.

<sup>12</sup> Steyerl, “The Articulation of Protest” (see n. 10), 91.

<sup>13</sup> Steyerl, 78.

<sup>14</sup> Hito Steyerl, “Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy,” in *The Wretched of the Screen* (see n. 1), 92–101, here: 95.

<sup>15</sup> See Harun Farocki, *The Division of All Days* (1970), and *Something Self-Explained and Something Self-Explained* (1971); Alexander Kluge, *News from Ideological Antiquity: Marx / Eisenstein / Capital* (2008); Isaac Julien, *Capital* (2013).

<sup>16</sup> Steyerl, *Ibid.*

<sup>17</sup> Steyerl, 96.

<sup>18</sup> See Eisenstein, “Notes for a Film of Capital,” trans. Sergei Slivowski, Jay Leyda, and Annette Michelson, *October* 2 (Summer 1976): 3–26.

<sup>19</sup> See Harun Farocki, *The Division of All Days* (1970), and *Something Self-Explained and Something Self-Explained* (1971); Alexander Kluge, *News from Ideological Antiquity: Marx / Eisenstein / Capital* (2008); Isaac Julien, *Capital* (2013).

# THINKING THROUGH

NORA M. ALTER

# THE GLITCH

132

The word STRIKE fills the screen, white letters against a black background. The image of the oversized characters is held in silence for about ten seconds, longer than is the norm for comprehension, long enough to generate meanings and associations. “Strike”; both a verb (to hit something forcibly) and a noun (a refusal to work). The use of an archaic font evokes Sergei Eisenstein’s film of the same name—his first feature-length work, made in 1924 and designed to teach workers to organize and mobilize their labor power. An abrupt cut, and a color image of Hitō Steyerl facing the camera replaces the animated title sequence. Moving on a slight diagonal, she approaches a large Samsung television monitor. In a careful and precise action, she strikes a hammer to a chisel at the edge of the screen.



STILL from *Strike*, 2010

The rapid, measured, blow is registered acoustically with a piercing clang and visually as the black monochrome screen of the Samsung is shattered, producing, in its stead, an architectural diagrammatic three-dimensional image consisting of multicolored lines and white shafts of light. The final third of *Strike* (2010) holds the shot of the splintered monitor for approximately ten seconds, temporarily mirroring the opening shot of the piece. The short, lasting just under thirty seconds, constitutes a compact narrative: an opening, a transformative action that is not logically presupposed, and a conclusion. To strike, as it is commonly understood, is a cessation of work that halts the flow of production—it is an act of refusal—as with Melville’s Bartleby, who stops performing his duties, infamously declaring: “I would prefer not to.” For Capital to thrive, it must move constantly: inaction is its worst enemy. A “strike” as a noun is also used to characterize a military action, an attack performed with speed and precision meant to obliterate its target. It is not just humans that strike but also forces of nature like lightning, hurricanes, earthquakes, and plagues. “Strike” as a noun or verb is a call for action. Steyerl’s work was made two years after the 2008 financial crisis when an opportunity was missed to change the system. A dozen years later, in 2020, a global pandemic *strikes*, halting the flow of Capital and bringing an unprecedented economic depression that once again has the potential to radically reset the system.

# THINKING THROUGH THE GLITCH

133

The hammer and chisel are both the tools of a laborer as well as those of a sculptor. The ambiguity of the title, STRIKE, is further amplified: work and art or work of art. With a single blow, Steyerl reconfigures the monitor such that it no longer serves its purpose as a disseminator of images but becomes an image itself. Such a refunctioning is a repeatable trope that occurs in much of her work. The new picture is a linear composition, an uncanny return to a hegemonic visual perspective that dominated the construction of images for centuries and is the basis of traditional cinema. Steyerl explains that, “as Panofsky argued, the construction of linear perspective declares the view of a one-eyed and immobile spectator as a norm—and this view is itself assumed to be natural, scientific, and objective. Thus, linear perspective is based on abstraction, and does not correspond to any subjective perception. Instead it computes a mathematical, flattened, infinite, continuous, and homogeneous space, and declares it to be reality.”<sup>1</sup> By striking a blow to a monitor upon which films are usually screened, Steyerl exposes the inherent structure of the digital monitor that will, by its very programmed nature, always generate the same type of images, perspectives, points of view, and ideologies. Elsewhere, she writes, “The colored grid typical for Mondrian is perhaps an unconscious exercise for humans trying to learn how to see like a machine, for acquiring the post-human vision that abounds today. This is a posthuman documentary: light and radio waves permeating every space unseen, whole lives transformed into patterns that must be translated to be perceptible to any human. Images that, again, become models to create social reality.”<sup>2</sup> Even when it is not activated, the monitor has an innate composition or code that determines what will be transmitted. *Strike*, as such, is a documentary about preprogramming, systems, and algorithms that determine what and how we see.

Steyerl approaches the Samsung screen with a chisel, the monitor serves as raw material meant to be shaped. It is a thing, an object, and as such, it encodes and contains an entire history. In her 2010 essay, “A Thing Like You and Me,” Steyerl turns to Walter Benjamin to explain her interest in objects. She writes, “In the commodity fetish, material drives intersect with affect and desire, and Benjamin fantasizes about igniting these compressed forces, to awaken ‘the slumbering collective from the dream-filled sleep of capitalist production’ to tap into these forces. [...] For him, modest and even abject objects are hieroglyphs in whose dark prism social relations lay congealed and in fragments. They are understood as nodes, in which the tensions of a historical moment materialize in a flash of awareness or twist grotesquely into the commodity fetish. In this perspective, a thing is never just an object, but a fossil in which a constellation of forces is petrified.”<sup>3</sup> The Samsung monitor is a technological artifact of the late twentieth and early twenty-first century. As an object, it contains several micro-histories that include the transition from analogue to digital image-making, new platforms for the production, distribution, and dissemination of moving images, and the emergence of multinational conglomerations (Samsung) in late-capitalism. Even when it is “off,” the monitor speaks volumes, and when it is activated, the flow of images and sounds that are emitted are objects that correspond to “fragment[s] of the real world. It [the image] is a thing just like any other—a thing like you and me.”<sup>4</sup>

That the essays “A Thing Like You and Me,” and “In Free Fall,” were written the same year that *Strike* was made is not coincidental. And indeed, a detour is necessary to explore another aspect of Steyerl’s production: her written texts. Although she is primarily regarded as an artist, her practice extends beyond the making of audiovisual works and installations into writing and performance. As noted by Marius Babias in the context of Steyerl’s first solo exhibition in Germany (n.b.k.,

1 Hito Steyerl, “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective,” *In The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 12–30, here: 18.

2 Hito Steyerl, “Media: Autonomy of Images,” in *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (London: Verso, 2017), 63–73, here: 69.

3 Hito Steyerl, “A Thing Like You and Me,” in *The Wretched of the Screen* (see n. 1), 46–59, here: 55.

4 Steyerl, 52.

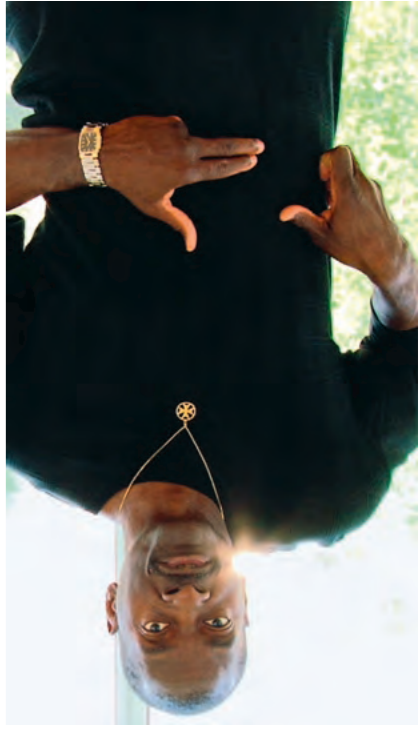




*GUARDS*, 2012



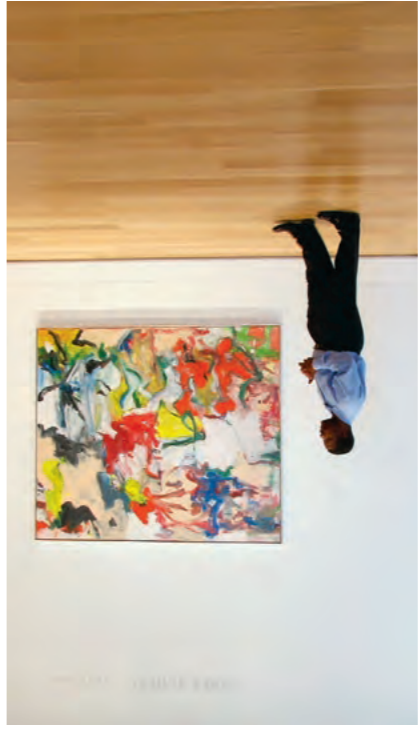
*GUARDS*, 2012  
ARTISTS SPACE, NEW YORK, 2015



[Hicks] Sul. Engage. Back at sul. Scan. All safe.



[Hicks] And a bullet don't have any names on 'em is what I tell them. And a bullet, once fired, you can never get it back.



[Whitfield] So as I walk through this space and try and deter- mine and con- sider security aspects of it, something I keep in mind is the actual setup of the room, points of view, lines of sight, what are the ad- vantages that we can take in terms of the space, the use of the space.



[Hicks] And now I perceive that in this gallery to my right. So, as I enter this room, I'm still in sul, but I'm en- gaging. But I'm not out here engag- ing. I'm here. I can fight from here. I can defend from here. So I move. I move.



[Hicks] I was a DoD, which is a Department of Defense, and my job was to en- force the laws within the installation. A lot of times, we had to just stand post, and if you see how I stand today, it's be- cause I've had to stand post for twelve hours, so this is my position.



[Whitfield] You know museums can be considered soft targets, and not only because of the priceless art that they have in it.



[Hicks] I take the same ap- proach in all the jobs that I've done, whether I am a Deputy Sheriff, whether I was a member of this SRT team work- ing for the Marines, or the job that I do now. My approach is still the same, my character. Nothing, not- ing changes about me. The only thing changes about me is my location.

[Hicks] Get on your knees! I need you to get down!

[Hicks] If you have a lovely museum like this place here ... why not walk into a place, send an inno- cent person in there, a bomb vest strapped with on, and deto- nate it.

Ein-Kanal-HD-Digitalvideo / Single-channel HD video, Farbe / color, Ton / sound, 19:30 min., 2012

Protagonisten / Protagonists: Ron Hicks, Martin Whitfield, Corey Borage, Modesto Correa, Darrell Evans

Kameramann / Director of photography: Kevan Jenson

Dolly grip: Jordan Campagna

Produziert von / Produced by: Lisa Dorin, Ben Thorp Brown, Tracy Parker

Produktionsleiterin / Production manager: Tracy Parker

Regieassistentz / Assistant directors: Ben Thorp Brown, Alwin Franke (Berlin)

Filmschnitt / Editing: Cristóvão dos Reis (assistiert von / assisted by Maria Frycz)

Postproduktion und Zusammenstellung / Postproduction and compilation: Christoph Manz

Original-Installation entwickelt von / Original installation developed by: Diogo Passarinho und / and Yulia Startsev für / for Studio Miessen

Produziert von / Produced by: Art Institute of Chicago

DE Das Ein-Kanal-Video entstand 2012 im Auftrag des Art Institute of Chicago

und wurde in den Ausstellungsräumen des Museums gedreht. Zwei Männer, die als Auf-sichten tätig sind, agieren als Interviewpartner der Künstlerin vor der Kamera. Der jüngere, Ron Hicks, landete nach einer Ausbildung bei der Bundespolizei im Sicherheitsdienst des Museums. Hochkonzentriert und mit federn-dem Schritt demonstriert er, wie man mit dem Rücken zur Wand Räume sichert. Martin Whitfield, der Ältere, absolvierte eine Militär-ausbildung, bevor er Sicherheitschef im Museum wurde. Gravitätisch schreibt er die Wände mit den hochkarätigen Werken der Nachkriegsmoderne ab, beschreibt Sicher-heitsaspekte wie Sichtachsen, Fluchtlinien und Raumsammenhänge. Hicks und Whitfield sind abwechselnd im Film zu sehen, die Kamera folgt ihnen durch die Säle, manchmal werden sie, wie von einer Überwachungskamera, aus der Vogelperspektive gefilmt. Ab und zu geraten ihre Kollegen ins Bild, die aber nicht zu Wort kommen. Nur Hicks und Whitfield äußern sich ausführlich, berichten von er-schütternden Vorkommnissen während ihrer Zeit bei der Polizei und beim Militär, als sie mit Schießereien, Drogendelikten und häus-lichem Totschlag zu tun hatten. Im Vergleich dazu erscheint das Museum als sicherer Ort. Neben den beiden Protagonisten hat Hito Steyerl in *Guards* die Museumsammlung sorgfältig in Szene gesetzt. Wenn die Männer frontal in die Kamera sprechen, erscheint hinter ihnen jeweils ein Kunstwerk. Hicks ist vor dem leeren Rahmen von Tony Conrads *Yellow Movie* (1973) platziert, und hinter Whit-field erscheint das quadratische Objekt *Hang Up* (1966) von Eva Hesse. Mit diesen post-minimalistischen Arbeiten greift Hito Steyerl auf Positionen zurück, die unter dem Schlag-wort „Ausstieg aus dem Bild“ die performative, intermediale und filmische Erweiterung der bildenden Kunst um 1970 markieren. Das Medium Film und seine Relation zur bildenden Kunst – der Antagonismus von White Cube und Black Box – ist ein zentraler Aspekt in *Guards*. Hicks führt vor, dass eine Videoinstal-lation im Museum eine besondere, weil schwierig zu bewachende Situation darstellt. Während der Erzählungen der beiden Sicher-heitsleute erscheinen in den Rahmen an den Museumswänden zunehmend flimmernde Bilder. In einer Szene, in der Steyerl als Mu-seumsbesucherin auf einer Bank sitzt, ist die *Beach Series* von Rineke Dijkstra aus den 1990er Jahren zu sehen. Die Jugendlichen, die die niederländische Fotokünstlerin nach dem Bürgerkrieg am Strand von Kroatien in Badekleidung porträtiert hat, sind hier durch

uniformierte Sicherheitsleute ersetzt. Auch auf den anderen Bildern des Museums erschei-nen zunehmend Personen in Uniform oder Videoaufnahmen von Polizeieinsatzern, als illustrierten diese Hicks' und Whitfields Erzäh-lungen. Die Gedanken, Gefühle und Erinnerun-gen der ansonsten zum Schweigen angehal-tenen Wachmänner überlagern die Bilder der Kunstgeschichte, die Realität der Angestellten übernimmt das Kommando im Museum. *Guards* wird auf einem Screen im Hoch-format gezeigt, womit die Präsentation der Sicherheitskräfte auf die kunsthistorisch tradierte Form des herrschaftlichen Porträts zurückgreift. Die Darstellung der Arbeits-bedingungen in einem Museum, die Verschrän-kung von nationaler Sicherheit und Schutz von Kulturgut machen deutlich, dass das Museum kein neutraler Ort ist. Es ist vielmehr ein komplexes Gebilde aus widersprüchlichen Interessen, wie Steyerl ein Jahr nach der Fertigstellung von *Guards* in ihrer Istanbuler *Lecture Performance Is the Museum a Battle-field?* (2013) ausführt. Dass Film im Museum eine vielversprechende Option darstellt, hat sie in dem Aufsatz „Is a Museum a Factory?“ (2009) erklärt. Ein hybrider Mix der Genres Film und Museum, Kunst und Kino weist auch der mit Hitchcock- und Brian-de-Palma Referenzen gespickte Abspann von *Guards* auf. Die Kritik an institutioneller Hierarchie durch Rollentausch bezieht schließlich die Künstlerin selbst mit ein, wenn als letzter Eintrag zu lesen ist: „Security: Hito Steyerl“; Doris Krystof

**EN** The single-channel video, which was

commissioned by the Art Institute of Chicago, was shot in 2012 in the museum's exhibition rooms. Two men, responsible for monitoring the gallery, are filmed being interviewed by the artist. The younger man, Ron Hicks, ended up in the museum's security

service after attending the federal law enforcement academy. Moving lightly on his feet and with complete focus, he demonstrates how

he secures the space with his back to the wall. Martin Whitfield, the older of the two, completed a military training before becoming

head of museum security. Solemnly, he walks the length of the walls hung with high-quality works of postwar modernism, describing the

various security aspects like points of view, lines of sight, and spatial relationships. In the film, Hicks and Whitfield appear in turn, one after the other, as the camera follows them

through the galleries. Sometimes they are filmed from a bird's-eye perspective, as if being viewed by a surveillance camera. Now and

then, their colleagues come into frame, but they are not given an opportunity to speak. The only people we hear from are Hicks and Whitfield,

who express themselves at length, recounting shocking events during their time with the police and in the military, when they had to

deal with shootings, drug crimes, and domestic homicide. In comparison to this, the museum seems like a safe place.

In *Guards*, besides the two protagonists, Hito Steyerl also carefully stages the museum's collection. Whenever the men are speaking

front-on to the camera, an artwork can be seen behind them. Hicks is positioned in front of the empty frame of Tony Conrad's *Yellow Movie*

(1973), while behind Whitfield we see the square object *Hang Up* (1966) by Eva Hesse. Steyerl uses these post-minimalist works

to refer to positions that draw on the idea of "stepping out of the image" and denote the performative, cross-media, filmic expansion of

visual art around 1970. The medium of film and its relationship to visual art—the antagonism between white cube and black box—is a key

aspect of *Guards*. Hicks shows that a video installation in the museum is a special case because it is difficult to guard. As the two security men tell their stories, flickering images appear more and more in the frames on the

museum walls. In one scene, in which Steyerl sits on a bench as a visitor to the museum, we can recognize Rinke's *Beach Series* from the 1990s. The young people portrayed by the Dutch photo artist wearing bathing costumes on the beach in Croatia after the civil war are here replaced by uniformed security staff. More and more people in uniform can be

# 124

seen in other pictures in the museum or in video footage of police operations, as if to illustrate the stories told by Hicks and Whitfield. The thoughts, feelings, and memories of the security guards, who must otherwise remain silent, are laid over the images drawn from art history, as the reality of the museum staff takes command of the space.

*Guards* is screened in portrait format, such that the presentation of the security

officers harks back to the traditional art historical form of grand portraits. The depiction of the working conditions in a museum, the intertwining of national security and the protection of cultural assets makes it clear that

the museum is not a neutral space. Rather, it is a complex entity comprising contradictory interests, as Steyerl explained in *Is the Museum a Battlefield?*, the lecture performance she

gave in Istanbul in 2013, a year after completing *Guards*. In her 2009 essay "Is a Museum a Factory?" she explained that film in the

museum is a promising option. A hybrid mix of the film and museum genres, the closing credits of *Guards*, larded with references to Hitchcock and Brian de Palma, also feature

both art and cinema. The critique of the institutional hierarchy conveyed by the switching of roles ultimately includes the artist herself:

the final entry in the credits reads, "Security: Hito Steyerl."

Doris Krystof

# GUARDS, 2012



*IN FREE FALL, 2010*  
ARTISTS SPACE, NEW YORK, 2015

**122**

*IN FREE FALL, 2010*

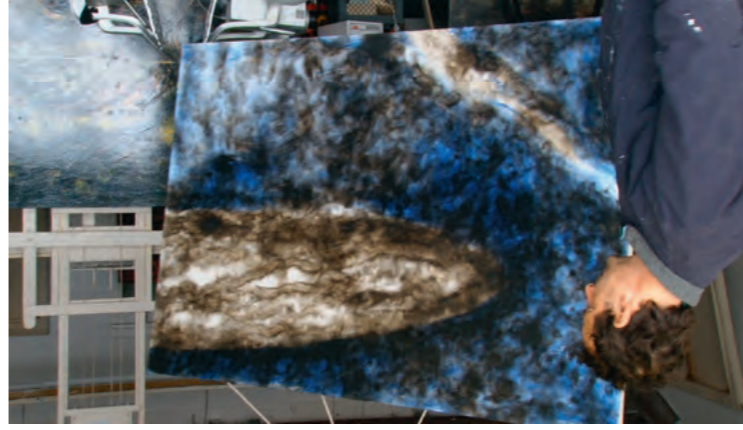
**123**



[Kevan Jenson]  
And then the corporations have to squeeze somebody, so they squeeze labor.

[Hito Steyerl]  
But this time the DVD was caught up in a crash.

[Kevan Jenson]  
Yeah, and the DVD market is in a crash.



[Imri Kahn]  
And what happens to the passengers?



[Mike Potter] There was this huge flame, and it was a perfect day for it, I mean, the sky was even bluer than today. And the smoke just went straight up, I mean, it was just unbelievably good.



[Imri Kahn] Can I say "our original plane"?

[Anonymous interview] Everyone knows that refuelers would play a central role in a confrontation with Iran.



Everyone knows that refuelers would play a central role in a confrontation with Iran.



[Hito Steyerl] 1929 behauptet Tretjakov, dass das Leben des Individuums weniger wichtig ist als das Leben des Objekts. Die Materie lebt in verschiedenen Formen weiter.



Matter loves...

[Song] This is where old planes come to die ...

[Mike Potter] These are all ghosts

[Song] ... but it's also where they get resurrected into something new.



[Kevan Jenson] That's a good shot, right there.



[Song]  
Metallic alu-  
minum is  
incredibly  
stable. It's so  
recyclable.



[Mike Potter]  
The price  
drops be-  
cause there  
are no  
survivors.



[Song]  
Would you  
like to ride in  
my beauti-  
ful balloon?  
We could float  
among the  
stars together,  
you and I ...



before the crash



In 1929 Soviet writer Sergey Tretyakov  
drafts a "biography of the object"

[Hito Steyerl]

für zu gefährlich  
halten. Hughes  
fliegt sie selbst  
und stürzt ab.  
Er liegt vier Tage  
im Koma, danach  
Flieger im Ersten  
Weltkrieg geht.  
Hughes heuert  
diesem Film  
wurde Howard  
Hughes als Regis-  
sieur bekannt.  
10 Jahre später  
kaufte er die Flug-  
gesellschaft TWA.  
gen, weil sie sie



Hughes does it on his own and crashes.

[Historian]

This plane took part  
in the famous  
rescue operation at  
Entebbe airport  
in 1976, when an Air  
France plane was  
hijacked by German  
and Palestinian  
militants affiliated to  
the PFLP.



This plane took part in the famous rescue operation  
at Entebbe airport in 1976,

[Movie soundtrack]  
- Wie kann eine  
deutsche Frau in  
so einem Unter-  
nehmen verwickelt  
sein?  
- Wir sind Freiheits-  
kämpfer!



How could a German woman participate in this?





at a small airport in the desert



[Song]  
Falling, falling,  
Gonna drop  
like a stone ...  
'I'm fallin'  
through the  
atmosphere  
On a warm  
afternoon



[Song]  
We hope you  
had a very  
happy pleas-  
ant flight ...



[Mike Potter]  
That was  
when the  
Chinese  
were buying  
scrap.



[Mike Potter]  
The way it  
turns out,  
these are all  
ghosts.



Ein-Kanal-HD-Digitalvideo / Single-Arts Council England, Scottish Arts Council, Henie Onstad Art Center, Oslo, n.b.k. color, Ton / sound, 34 min., 2010

Regie / Director: Hito Steyerl

Kameramann / Director of photography: Kevan Jenson, Christoph Manz

Filmschnitt / Editing: Cristóvão dos Reis

Sounddesign / Sound design: Cristóvão dos Reis

Dramaturgische Beratung / Dramatic input: Boris Buden, Imri Kahn

Malerei / Painting: Kevan Jenson

Postproduktion / Postproduction: Christoph Manz

Protagonist\*innen / Protagonists: Mike Potter, Imri Kahn, Hito Steyerl, Kevan Jenson

Choreografie / Choreography: Arthur Städel

Im Auftrag von / Commissioned by: Chisenhale Gallery, Collective Gallery, Visualize This, Inc., Assistenten / Assistants: Yeliz Palak, Ariel Reichmann

Unterstützt von / Supported by:

**DE** *In Free Fall* besteht aus drei zwischen

2009 und 2010 produzierten Kapiteln. Auf die Bankenkrise von 2008 antwortet das Werk mit der vorderhand metaphorisch wirkenden Thematik des Flugzeugabsturzes. Den Auftakt macht eine adrenalindurchströmte Montage, die mit einer wiegenden Melodie von den Talking Heads kontrastiert. Beruhigende Bilder von Flugsicherheitsinstruktionen kippen um in einen Wirbel sensationeller Abstürze aus Hollywoodfilmen, gemischt mit Aufnahmen von realen Unfällen. Kapitelweise stellen sich drei Gesprächspartner der Befragung durch die Künstlerin. Im ersten Teil, *After the Crash*, ist ein ehemaliger Angestellter der Fluggesellschaft TWA (Trans World Airlines) am Flughafen in der Mojave-Wüste zu sehen, auf dem stillgelegte Flugzeuge gelagert und aufbereitet werden. „Der Schrottwert eines Flugzeugs beträgt vielleicht 3000 Dollar, aber mit einem kleinen Dreh bringe ich es für 8000 Dollar in einem Film unter – und habe immer noch den Schrott“, erklärt er. In *Before the Crash*, dem zweiten Teil, übergibt die Künstlerin ihr Skript dem Schauspieler Imri Kahn, der vor einem Bluescreen gefilmt wird. Die Erzählung konzentriert sich auf ein bestimmtes Flugzeug: die 4X-JV1, eine Boeing 707-385C, die, 1965 für TWA gebaut, in den 1970er Jahren von der israelischen Armee erworben und dann von den Vereinigten Staaten zurückgekauft wurde, um schließlich 1994 in dem Blockbuster *Speed* zu explodieren.

Anhand von Sergej Treťakovs Essay *Die Biographie des Dings* geht Hito Steyerl gleitend dazu über, diese Maschinen und deren mehrfaches Leben zu personifizieren. Als 1929 Treťakovs Schrift erschien, kam es nicht nur zum ersten Bösenrash des 20. Jahrhunderts. Für dieses Jahr prägend war auch eine Rekordzahl an Flugzeugunfällen und der Dreh des flugakrobatischen Films *Hell's Angels* von Howard Hughes, der später TWA erwerben sollte. Weitere Boeing-707-Exemplare der TWA hatten ein noch seltsameres Schicksal.

Die 4X-JVD spielte als Kommandozentrale eine entscheidende Rolle, als die Israelis auf dem Flughafen Entebbe 1976 Geiseln aus der Gewalt der Volksfront zur Befreiung Palästinas befreiten, und setzte anschließend ihre Existenz als Kino im israelischen Museum der Luftwaffe in Chazerim fort. Die Überbleibsel der 4X-JV1 wiederum wurden an chinesische Recyclingfirmen verkauft. Der dritte Teil von *In Free Fall* wendet sich den letzten Daseinsphasen des verchromten Aluminiums zu: In den 1990er Jahren wird dieser Abfallstoff der Luftfahrt unter anderem zur Herstellung von DVDs verwertet. Das Wort bekommt nun

Kevan Jenson, Steyerls Chefkameramann, der erklärt, wie er im Zuge einer durch die Verbreitung digitaler Medien beschleunigten Krise der Filmindustrie seine Anstellung verloren hat. „Es herrschte ein starkes Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit im Film“, sagt er. „Und am besten erreicht man das, wenn man bei allem, was man tut, einen Fernseher einschaltet. So wirken die Dinge real.“

Der schleichende Übergang vom kinematografischen Schreiben zur Allgegenwart medialer Monitore, bei denen man nicht weiß, auf welche „Realität“ sie sich berufen, bildet in *In Free Fall* einen permanenten Subtext. Da erscheint ein Laptop-Bildschirm, der Col-lage-Effekte und endlose Rückverweise produziert und auf dem sich dokumentarische Aufnahmen mit Spielfilmszenen, TV-Musiksendungen und Clips zur Sicherheit in der Luftfahrt verwirbeln, das Ganze gekrönt von einer billigen Digitalanimation, die eine DVD mit Ying-Yang-Etikett in den kosmischen Raum schleudert. „Verchromtes Aluminium ist so recyclingfähig, dass es immer wieder als etwas Neues auferstehen kann“, heißt es daraufhin in der musikalischen Montage. In *In Free Fall* äußert Hito Steyerl die Hypothese einer allgemeinen Dingwerdung der Personen als Folge einer Verkettung von Krisen, die für einen permanenten Zustand *freien Falls* sorgt. Die Autorin wird zur Flugbegleiterin, die, leeren Blicks, synchron mit Imri Kahn die Sicherheidsinstruktionen vorführt. Zwischen Flugzeugen schwebenden Steadycam und den zeitvertuschten Remixes von Bildern und Tönen, die das Erzählkontinuum in einen Drahtseilakt verwandeln, hat sich die visuelle Sprache auf einen Totalverlust stabiler Grundlagen eingestellt. Ein Jahr darauf wird der Gedanke in einem gleichnamigen theoretischen Essay expliziert: „die Zeit ist aus den Augen, und wir wissen nicht mehr, ob wir Objekte oder Subjekte sind, während wir unmerklich im freien Fall hi nabkreiseln.“<sup>1</sup>

Marcella Lista

<sup>1</sup> Hito Steyerl, „In Free Fall. A Thought Experiment on Vertical Perspective“, e-Flux Journal 24, April 2011, wteder abgedruckt in: Hito Steyerl, *The Wretched of the Scenes*, Berlin, e-Flux Journal und Sternberg Press, 2012, S. 26.

**EN** *In Free Fall* is made up of three sections,

produced between 2009 and 2010.

Hito Steyerl's work responds to the banking crisis of 2008 with what seems at first to

be a metaphor: the air crash. The montage that

begins it is an adrenaline rush of images set

against a jaunty tune by Talking Heads. We

shift from soothing shots of air safety demon-

strations to a dizzying array of sensational

crashes taken from Hollywood movies, mixed

in with shots of real accidents. The artist talks

to three different people as she examines

her theme, moving from one section to the next.

In the first part, *After the Crash*, a former em-

ployee of Trans World Airlines (TWA) is filmed

at the airport in the Mojave Desert where

decommissioned planes are stored and recy-

clad. "The scrap value of an airplane might

be 3,000 dollars, but I can turn around and use

it in a movie for 8,000 dollars and not lose the

scrap," he explains. In the second part, *Be-*

*fore the Crash*, Steyerl gives a prepared script

to actor Imri Kahn, whom she films in front

of an embedded blue-screen background. The

story he tells focuses on one specific airplane,

the 4X-JY1, a Boeing 707-385C built for

TWA in 1965 that was subsequently acquired

by the Israeli army in the 1970s, before being

bought back by the USA and ultimately blown

up in the making of the movie *Speed* in 1994.

Steyerl uses Sergei Tretyakov's essay,

"Biography of the Object" to segue into a

personalization of these machines with multi-

ple lives. The year 1929, when Tretyakov's

essay appeared, not only witnessed the twen-

tieth century's first stock market crash, it also

registered a record number of plane crashes

and saw the release of the aerobic film

*Hell's Angels* directed by Howard Hughes,

who would later acquire TWA. Another of the

TWA Boeing 707s met with an even more

unusual fate. The 4X-JYD played a leading role

in the Israeli intervention to rescue the hos-

tages being held captive by the Popular Front

for the Liberation of Palestine at Entebbe air-

port in 1976 before continuing its life as a

cinema at the Air Force Museum in Hatzertim.

Meanwhile, the remains of the 4X-JYI were

sold to Chinese recycling companies.

The third part of *In Free Fall—The Crash*

—looks at the last surviving traces of aluminum.

In the 1990s, this aeronautical waste material

was recycled to make various products, in-

cluding DVDs. Kevan Jensen, a director of pho-

tography employed by Steyerl, explains how

the crisis in the movie industry, accelerated by

the system of digital distribution, caused him

to lose his job. "There was a lot of need for

veracity in film," he says. "And one of the best

ways to do it would be to put a television

in what you're doing. That makes things

seem real."

The shift from the stylistic mode of

the movie to the omnipresence of screens me-

diating what we see, where the nature of the

manent subtext in *In Free Fall*. A laptop screen

creates collage and mise en abyme effects,

a mash-up of documentary scenes, fiction films,

TV music programs, and air-safety clips,

captioned with a piece of cheap digital animation

that sends a DVD marked with the yin/yang

sign into cosmic space. "Metallic aluminum is

incredibly stable. It's so recyclable. That means

it can be melted down and reused again and

again ... forever ... resurrected into something

new," runs the musical montage. In *In Free*

*Fall*, Steyerl puts forward the idea that people

have been exposed to widespread objectifi-

cation, the result of a series of crises that keep

us in a permanent state of free fall. She be-

comes an air hostess with a vacant stare

performing a synchronized safety demonstra-

tion together with Imri Kahn. Between the

Steadicam shots, floating with zero gravity

over the gutted planes, and the inoppor-

tune remixes of images and sound that trans-

form the follow-up story into a high-wire

act, the work's visual language integrates the

loss of any steady base. The idea would be

explained the following year in a theoretical

essay with the same title: "Time is out of

joint and we no longer know whether we are

objects or subjects as we spiral down in an

imperceptible free fall."<sup>1</sup>

Marcella Lista

<sup>1</sup> Hito Steyerl, "In Free Fall. A Thought Experiment on Vertical Perspective," *e-flux Journal* 24 (April 2011), reproduced in Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 26.

Still from *Lovely Andrea*, 2007

108

ordinary: "solo performances that draw on bondage modelling but emphasize acrobatic elements; in an inverted projection, [Ageha] looks as though she is propelled upwards, floating weightless." (*Frieze*) As a woman, Ageha candidly talks about the pleasures of being bound: "In the air I'm really free, and on the other hand I am bound with the rope to the center of something," even conceding that "maybe I cannot live without this feeling anymore." She echoes a German bondage specialist and rope master who early on talks about some of the quote-unquote victims liking that floating sensation as well as the sight and the feel of the welts and bruises that the ropes leave on their skin, while another avers that *nur an Selten fühle ich mich frei* (only tied to a rope do I feel free). It is up to us to "suspend" judgment and "balance" the views of these women with what we see of the men who "assist" them or with the macho swagger of the Tokyo rope masters and porn photographers. But what about the title *Lovely Andrea*, and the missing photo? At first, it would appear to be the jokey *nom de cul* that Hito gave herself, when she was a film and art student in Tokyo, submitting to the titillating photo shoot back in 1987, for which the rope master wanted a taste of the exotic West to go with her bound body. Those who know Hito's work, however, know about the emblematic significance of the name Andrea, the central figure of *November* (2004) and the unquiet ghost in almost all her work. From *November*, we learn that Andrea Wolf was Hito's best friend when she was growing up, whose fiercely independent and combative spirit the young filmmaker used to good effect in her first student film, and who later, under the nom de guerre Sehiti Ronahi, joined the PKK, the Kurdish liberation movement in northern Iraq, where she was killed in 1998. Hito has been doing mourning work for her lost friend ever since, especially since Andrea's body was never recovered, and all that survives is a poster photo, at one time paraded in protest marches, where she was held up as a martyr.

Still from *Lovely Andrea*, 2007

109

A missing body, substituted by a photo in *November*, a missing photo substituting for a fetishized (and "tortured") body in *Lovely Andrea*: Godard's trope of the crosswise exchange applies here as well, since the relationship between body and image cuts both ways, as Andrea's image is also fetishized on the poster, while only God knows what happened to her body. Even though it seems the crew finally track down Hito's photo in one of the hundreds of glossy albums in the "sex archive," one gets the sense that an important ellipsis in *Lovely Andrea* is (the word) "missing," making the video a kind of rebus picture of all that has to remain an absent presence both in Hito's work and in her biography. But lest we miss the wider (filmic) political significance, one of Hito's constant themes in her film work and her writings has been the way that documentary images can be used and abused for political ends and propaganda purposes, and how the circulation of media images can change one's perception of reality in ways that are often decisive, so that the uncanny power of such images, prised from their context, but still trading on their "authenticity," is also an issue in *Lovely Andrea*. It makes the quest for the *cul perdu* also the quest for the documentary image's lost cult (French slang for daring or nerve), which came into filmmaking as a weapon in the struggle for truth and justice but may now find itself both taken hostage and put in bondage—in the art world perhaps no less than in politics.

Amsterdam, December 1, 2013

First published in: Hito Steyerl, *too much world*, Van Abbe-museum, Eindhoven / Institute of Modern Art, Brisbane, 2014



106

Still from *Lovely Andrea*, 2007

In the art space of documenta 12 the video ran as a loop, so it really did not have a beginning, middle, and end: another slightly counter-productive effect of showing it as “open plan” rather than in its separate “black box” (which Buerger and Noack explicitly banned from their show). And although commissioned by and for documenta, *Lovely Andrea* is very carefully constructed in a linear fashion, despite the meta-filmic brackets. After all, it is conceived as a quest, a search, and a piece of research, which is why many commentators compared it to a “detective story,” and even mentioned *Citizen Kane*. Its cinematic ancestors would also be ethnographic films, so that the missing photo of the young Hito as a bondage girl (as opposed to a Bond girl) becomes something of a pretext: to explore the seedy and frankly quite repugnant *nawa shibori* (rope tying/binding) soft-porn industry that services Japanese men’s obsession with pubescent girls, some trussed like turkeys, others bound, gagged, and wrapped like peddled bundles of used rags ready for scrap or recycling.

As an exercise in erotic ethnography it has its didactic touches. We learn that Japanese bondage developed from the martial arts, when rope was used to capture, torture, and transport prisoners of war. An aesthetic skill as well as a military drill, the rope’s associations with eroticism is a twentieth-century phenomenon. We also get a bearded, chain-smoking “expert” leering into the camera, as he explains that “Japanese SM is submissive, it is based on the feeling of shame.” Evidently pleased with his own cleverness, he adds, without being prompted, “And what is shame? Libido of the brain.” But when an elderly gentleman in a natty suit, by the name of Tanaka Kinichi and deferentially referred to as “the Master,” chuckles at the memory of how they used to trick or lure young girls off the streets into his studio and threaten them until they let themselves be bound and photographed, just in exchange for being set free again, the detective story has turned into



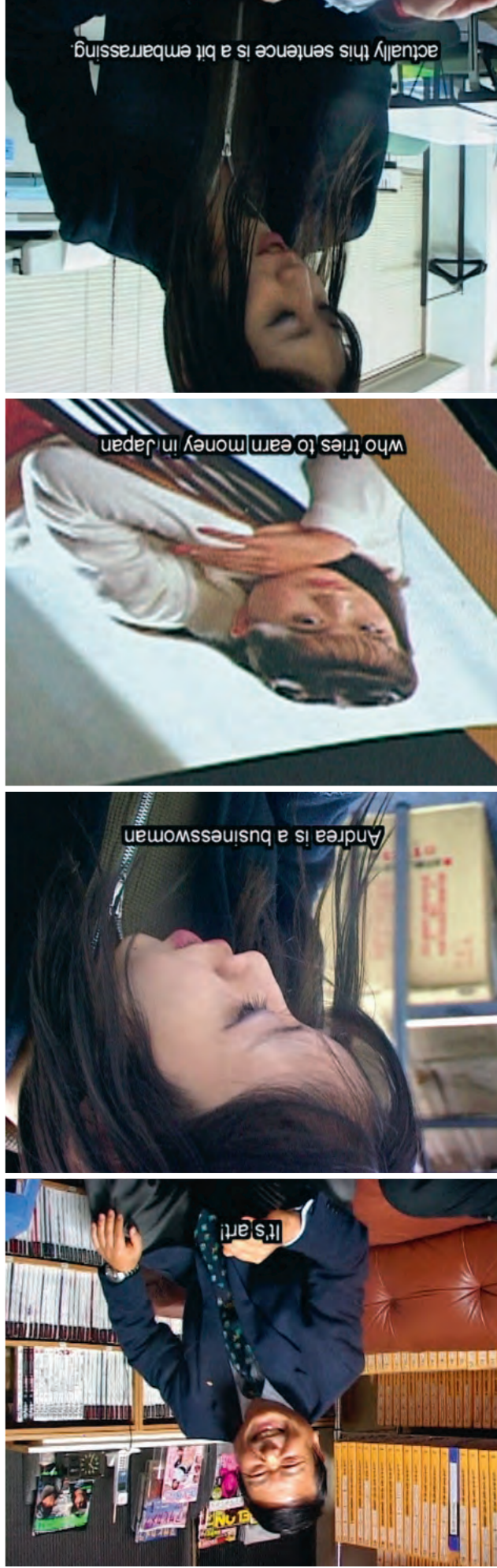
107

Still from *Lovely Andrea*, 2007

a horror film, especially since it appears that this was the very man who photographed Hito twenty years earlier, and who even now proudly shows off his website with hundreds of such photos, insisting that they are “art.”

It’s more subtle, though, in the video than in my description, but it does give substance to what is the final exchange in the film: “Do you consider yourself a feminist?” Hito is asked. “Definitely,” she replies, and as a feminist her politics are both fiercely analytical and radically egalitarian. So, for instance, over shots of girls being prepared for a photographic shoot, she points out that “bondage is work,” followed by “work is bondage”: a nod to Jean-Luc Godard’s favorite rhetorical trope (“not just an image, but a just image”), illustrated with a video clip of rows of women in a factory, bent over their sewing machines as if they were shackled to them. The intertitles also draw an intriguing parallel between sexual and political taboos, with the Japanese pornographers waxing nostalgic for the good old days of censorship and police raids (when the business was more lucrative but also more edgy), and the teaser for the first *Spider-Man* film, which was withdrawn (censored) after 9/11 because it showed Spiderman trapping a police helicopter in a giant web spun between the Twin Towers.

But *Lovely Andrea*’s politics extends beyond such equivalences. An important protagonist in the video is Asagi Ageha, a Japanese performance artist, former bondage model, and now her own boss, who acts as translator to the crew and as go-between for the film-maker. Ageha provides an alternative perspective—in fact, a dual perspective: as an artist and as a woman. As an artist, she uses her own body as expressive material, in the tradition of Joan Jonas, Yvonne Rainer, and Carolee Schneemann in the 1960s and 70s, and Marina Abramovic in the 1980s. She calls her work “self-suspension,” explaining what inspires and guides her in her performances, which are indeed extra-



Lovely Andrea was the first work by Hito Steyerl I ever encountered. I saw it on the second floor of the atrium in the Fridericianum on July 31, 2007, during documenta 12, which was curated by Roger Buergele and Ruth Novack. Despite the slightly awkward placing of the video—trapped in what is basically a stairwell—I was immediately hooked: a fitting metaphor, since it caught my eye during one of Asagi Ageha's entrancing turns on the rope—suspended, falling, rising, floating. At first, I did not quite know why the video held me spellbound, except that its cheerful insouciance lightened up the rather serious and somewhat solemn atmosphere that seemed to hang over the documenta exhibition. *Lovely Andrea* is an extraordinarily inventive piece, full of sharp wit. Its many unexpected but apt juxtapositions are alluring: between “Spiderman” and “web-design,” rope tricks and sweatshop garment factories, punk rock from X-Ray Spex and techno-pop from Depeche Mode, modulating into more somber associations with Guantanamo Bay’s handcuffed prisoners, Abu Ghraib’s notorious “hooded man with electric wires,” and Japanese soldiers during World War II, tying up their Chinese prisoners before shooting or beheading them. But there is also dry and deadpan humor, often of the self-deprecating kind, such as the “tongue-in-cheek” name for this very personal quest, “à la recherche du cul perdu,” or the fluffed takes and retakes that bookend the video. Not coincidentally these are (almost) the only scenes where the filmmaker herself is in the picture, deftly avoiding giving a straight answer to her German producer’s question of what the film is ultimately about. These meta-cinematic moments alert one to the fact that here is a documentary filmmaker very much aware of the increasingly difficult status of the documentary as genre and practice, especially in the digital age, especially when poised between cinema and television on one side and art space, museum, or gallery on the other.



Are you rolling already?

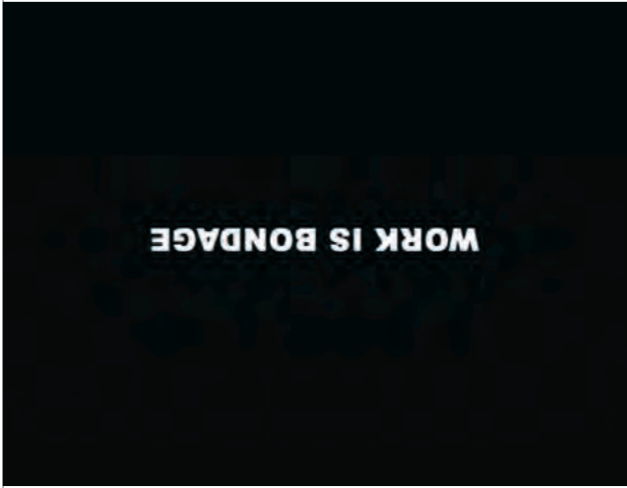
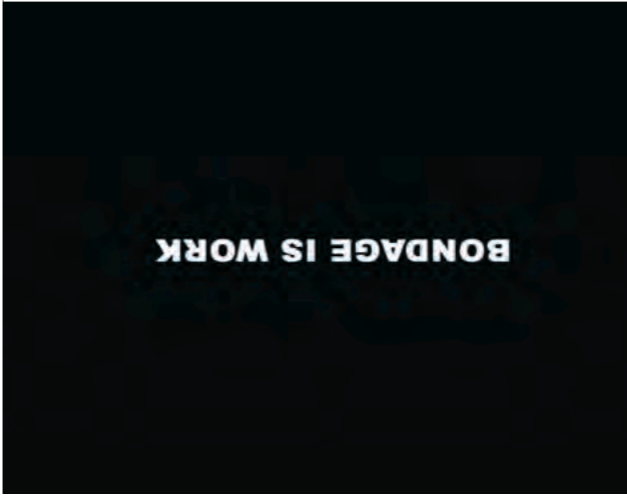


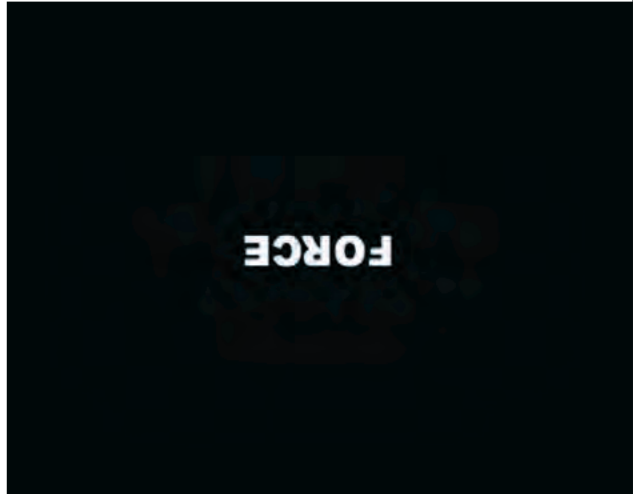
Well, I do self-suspension...  
Selfbondage? Yes.



BONDAGE IS WORK

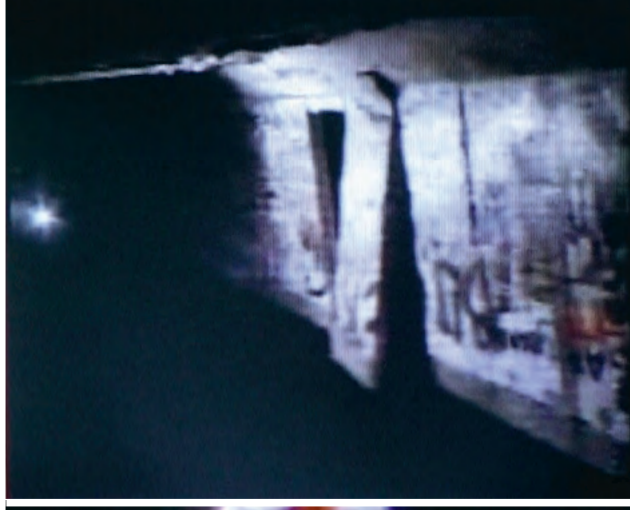
WORK IS BONDAGE





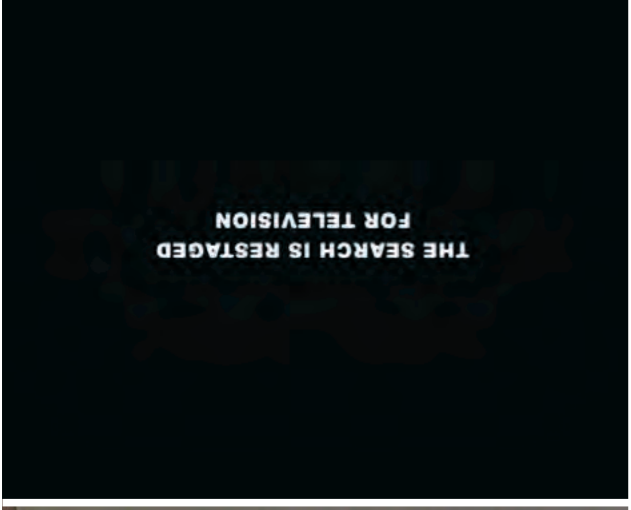
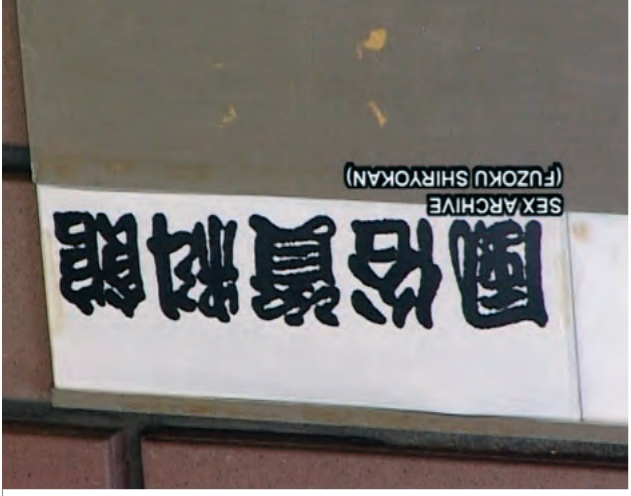
A LA RECHERCHE DU CUL PERDU

1987



PICTURES RESTRICTED AROUND 1987:

SHAME







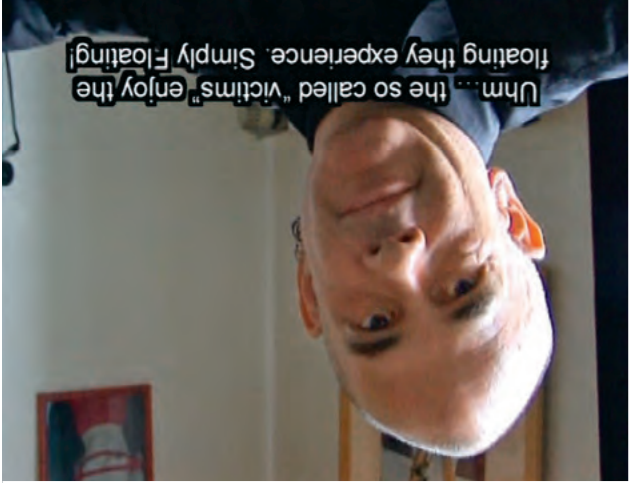
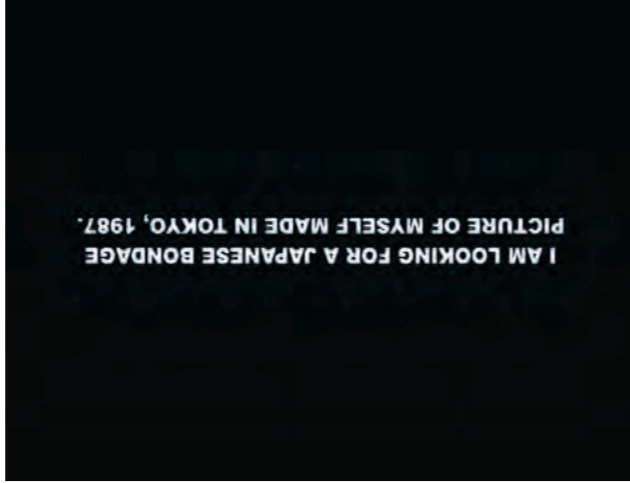
Still aus *Lovely Andrea*, 2007

passiert ist. Auch wenn es dem Team zuletzt offenbar doch gelingt, Hitos Foto in einem von Hunderten Hochglanzalben des „Sexarchivs“ aufzuspüren, vermittelt sich der Eindruck, dass eine wichtige Auslassung in *Lovely Andrea* (das Wort „verschollen“ ist, wodurch das Video zu einer Art von Bilderrätsel all dessen wird, was sowohl in Hitos Steyeris Werk wie in ihrer Biografie eine abwesende Anwesenheit bleiben muss.

Doch um die umfassendere (film)politische Bedeutung nicht zu verfehlen: Eines der konstanten Themen in Hitos filmischer Arbeit und in ihren Schriften ist die Art und Weise, wie dokumentarische Bilder zu politischen Zwecken genutzt und missbraucht werden können und wie die Zirkulation medialer Bilder die Wahrnehmung der Realität oftmals entscheidend verändern kann, so dass die unheimliche Macht solcher – ihrem Kontext entrisener, aber immer noch von ihrer „Authentizität“ profitierender – Bilder auch in *Lovely Andrea* zum Thema wird. Dies macht die Suche nach dem *cul perdu* auch zur Suche nach dem verlorenen *culot* (Wagemut oder Kühnheit in der französischen Umgangssprache) des dokumentarischen Bildes, das dem Filmemachen anfangs als Waffe im Kampf um Wahrheit und Gerechtigkeit diente, sich heute aber womöglich in der Situation wiederfindet, sowohl in Geiselnhaft genommen wie gefesselt zu sein – in der Kunstwelt vielleicht nicht weniger als in der Politik.

Amsterdam, 1. Dezember 2013

Erstveröffentlichung in: Hito Steyerl, *too much world*, Van Abbemuseum, Eindhoven / Institute of Modern Art, Brisbane, 2014





Stilll aus *Lovely Andrea*, 2007

der guten alten Zeit der Zensur und der Polizeirazzien schwärmen (als das Geschäft lukrativer, aber auch rauer war), andererseits der Teaser des ersten *Spider-Man*-Films nach dem 11. September zurückgezogen (zensiert) wurde, weil er Spider-Man zeigte, wie er einen Polizeihubschrauber in einem riesigen, zwischen den Zwillingstürmen gespannten Netz einfängt.

Doch die Politik von *Lovely Andrea* geht über solche Korrespondenzen hinaus. Eine wichtige Figur im Video ist die bereits erwähnte Asagi Ageha, eine japanische Performance-Künstlerin, ehemalige Bondage-Modell und heute ihre eigene Chefin, die als Übersetzerin für die Crew und für die Filmemacherin als Vermittlerin arbeitete. Ageha bietet eine alternative Perspektive oder vielmehr eine zweifache Perspektive: als Künstlerin und als Frau. Als Künstlerin nutzt sie ihren eigenen Körper als Ausdrucksmaterial, womit sie in der Tradition von Joan Jonas, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann in den 1960er und 1970er Jahren und Marina Abramović in den 1980er Jahren steht. Sie bezeichnet ihre Arbeit als „Selbstaufhängung“ und erläutert die Inspirationen und Orientierungslinien für ihre Performances, die in der Tat außergewöhnlich sind: „Soloperformances, die sich auf die Arbeit des Bondage-Modells beziehen, dabei aber die akrobatischen Momente hervorheben; in einer invertierten Projektion erscheint [Ageha], als würde sie nach oben getrieben, schwerelos schwebend.“ (*Frieze*)

Als Frau spricht Ageha offen von ihrer Lust, gefesselt zu werden: „In der Luft fühle ich mich wirklich frei; andererseits bin ich mit dem Seil an das Zentrum von etwas gebunden“, und sie gesteht sogar ein, dass sie „ohne dieses Gefühl vielleicht nicht mehr leben kann“. Darin klingt der deutsche Bondage-Experte und Seilmeister nach, der die Empfindung des Schwabens gefalle, ebenso wie der Anblick und das Gefühl der Wüste und Quetschungen, die die Seile auf ihrer Haut



Stilll aus *Lovely Andrea*, 2007

hinterlassen, während eine andere behauptet: „Nur an Seilen fühle ich mich frei.“ Es liegt an uns, die Bewertung in der Schwabe zu lassen und die Betrachtungsweise dieser Frauen mit dem ins Gleichgewicht zu bringen, was wir von den ihnen „assistierenden“ Männern sehen, oder dem Gehabe der Macho-Typen unter den Tokioter Seilmeistern und Pornofotografen.

Doch was ist mit dem Titel *Lovely Andrea*, was mit dem verschollenen Foto? Zunächst scheint es der scherzhafte *nom de cul* zu sein, den Hitō sich damals selbst gegeben hat, als sie Film- und Kunststudentin in Tokio war und sich 1987 dem pikanten Fotohooting fügte, für das der Seilmeister ihren gefesselten Körper mit einem Anflug von westlicher Exotik verküpfen wollte. Wer Hitō Steyerls Arbeit kennt, weiß jedoch auch um die emblematische Bedeutung des Namens Andrea: So heißt die zentrale Figur in *November* (2004) und der unruhige Geist in fast all ihren Werken. In *November* erfahren wir, dass Andrea Wolf Hitōs beste Kindheitsfreundin war, deren Leidenschaftlich unabhängig und kämpferischen Geist die junge Filmemacherin wirksam in ihrem ersten Studententfilm einsetzte und die sich später, unter dem *nom de guerre* Sehīt Ronahī, der PKK anschloss, der kurdischen Befreiungsbewegung im Nordirak, wo sie 1998 getötet wurde. Seitdem hat Hitō Trauerarbeit für ihre verlorene Freundin geleistet, vor allem da Andreas Leiche nie gefunden wurde und alles, was von ihr überlebt, ein Posterfoto ist, das einst im Andenken der als Märtyrerin Verehrten auf Protestmärschen mitgeführt wurde.

Ein verschollener Körper, ersetzt durch ein Foto in *November*, ein verschollenes Foto, das einen fetischisierten (und „gefolgerten“) Körper in *Lovely Andrea* ersetzt: Godards Figur des überkreuzten Austausch gilt auch hier, da die Beziehung zwischen Körper und Bild in zwei Richtungen wirkt, insofern Andreas Bild auf dem Poster ebenfalls fetischisiert wird, während nur der Himmel weiß, was mit ihrer Leiche

Still aus *Lovely Andrea*, 2007

Diese meta-kinematografischen Momente verdeutlichen, dass hier eine Dokumentarfilmerin sich des zunehmend schwierigen Status des Dokumentarischen als Genre und Praxis sehr bewusst ist, insbesondere im digitalen Zeitalter, insbesondere wenn es sich „zwischen den Stühlen“ von Kino und Fernsehen einerseits, dem Kunstraum, Museum oder der Galerie andererseits befindet.

Im Kunstraum der documenta 12 lief das Video in einem Loop, hatte also keinen wirklichen Anfang, Mittelteil oder Ende: auch dies eine eher konträrktive Wirkung der Präsentation im offenen Raum statt in einer separaten „Black Box“ (die Buerge und Noack ausdrücklich aus ihrer Ausstellung verbannten). Und auch wenn die Arbeit von der und für die documenta in Auftrag gegeben wurde, folgt *Lovely Andrea* sehr sorgfältig einer filmisch-linearen Konstruktionsweise – trotz der metafilmischen Klammer. Schließlich ist die Handlung als eine Suche konzipiert, als Nachforschung und Recherche, weshalb viele Kritiker sie mit einer „Detektivgeschichte“ vergleichen haben und dabei sogar *Citizen Kane* erwähnten. Zu ihren kinematografischen Vorgängern würden auch ethnografische Filme zählen, so dass das verschollene Foto der jungen Hitto als Bondage-Girl (im Gegensatz zum Bond-Girl) gewissermaßen zum Vorwand wird: um die zweifelhafte und, offen gesagt, ziemlich widerwärtige Softporno-Industrie des „nawa-shibarai“ (Fesseln und Hängen) zu erkunden, die die Obsessionen japanischer Männer für pubertierende Mädchen bedient, manche von ihnen wie Truthähne zusammengeschnürt, andere gefesselt, geknebelt und eingewickelt wie Bündel alter Lumpen, bereit für den Müll oder das Recycling.

Als eine Übung in erotischer Ethnografie hat das Video seine didaktischen Qualitäten. Wir erfahren, dass das japanische Bondage sich aus der Kampfkunst entwickelt hat, als Kriegsgefangene mit Seilen gefesselt, gefoltert und transportiert wurden. War es ursprünglich durch ästhetische Kunstfertigkeit und militärischen Drill geprägt,

Still aus *Lovely Andrea*, 2007

ist die Assoziation des Seils mit Erotik ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Des Weiteren wird uns ein bärtiger, kettenrauchender „Experte“ vorgeführt, der anzüglich in die Kamera grinst, während er erklärt, dass „japanischer SM unterwürdig ist, er basiert auf dem Gefühl der Scham“, Offensichtlich von seiner eigenen Schamlosigkeit begeistert, fügt er, ohne dazu aufgefordert worden zu sein, hinzu: „Und was ist Scham? – Die Libido des Hirns.“ Doch als ein älterer Herr namens Tanaka Kinichi in einem schicken Anzug, der ehrerbietig als „der Meister“ angesprochen wird, in sich hineingluckst, während er sich daran erinnert, wie er und seine Kumpane junge Mädchen von der Straße mit Tricks und Ködern in sein Atelier lockten, ihnen drohten, bis die Mädchen sich fesseln und fotografieren ließen, nur um im Austausch dafür wieder freigelassen zu werden, verwandelt sich die Detektivgeschichte in einen Horrorfilm, zumal dies anscheinend derselbe Mann ist, der Hitto 20 Jahre zuvor fotografiert hat und der auch heute noch stolz seine Webseite mit Hunderten solcher Fotos präsentiert und darauf beharrt, dass es sich um Kunst handele.

Das Video ist zwar subtiler als meine Beschreibung, doch es substanziert den Schlussdilog des Filmes: „Verstehen Sie sich als Feministin?“, wird Hitto gefragt. „Auf jeden Fall“, antwortet sie, und als Feministin ist ihre Politik sowohl leidenschaftlich analytisch wie radikal egalitär. So bemerkt sie zum Beispiel, während man Mädchen sieht, die für ein Fotoshooting vorbereitet werden, dass „Bondage Arbeit ist“, worauf der Satz folgt, dass „Arbeit Bondage ist“; ein Verweis auf Jean-Luc Godards rhetorische Lieblingfigur („pas une image juste, juste une image“), der mit Aufnahmen von Reihen von Frauen in einer Fabrik illustriert wird, die sich über ihre Nähmaschinen beugen, als ob sie an sie gekettet wären. In den Zwischenteilen wird darüber hinaus eine faszinierende Parallele zwischen sexuellen und politischen Tabus gezogen, wenn einerseits die japanischen Pornografen nostalgisch von

Ein-Kanal-Digital-  
video / Single-channel  
digital video, Farbe /  
color, Ton / sound,  
29:43 min., 2007

Regie / Director:  
Hito Steyerl

Performerin und  
Regieassistentin /  
Performer and  
assistant director:  
Asagi Ageha

Produzent / Producer:  
Osada Steve

Filmschnitt / Editing:  
Stefan Landorf

In Auftrag gegeben  
von / Commissioned by:  
documenta 12

Unterstützt durch /

Supported by:  
Matthias T. J. Grimme,  
Sylvia Schedelbauer  
und viele mehr /  
and many others



THOMAS ELSASSER

## LOVELY ANDREA, 2007

*Lovely Andrea* war die Arbeit, bei der ich dem Namen Hito Steyerl zum ersten Mal begegnet bin. Ich sah das Video am 31. Juli 2007 im zweiten Stock der Rotunde im Fridericianum auf der von Roger Buerge und Ruth Noack kuratierten documenta 12. Trotz der etwas ungünstigen Platzierung – gefangen an einem Ort, der eigentlich ein Treppenhäuser ist –, hat der Film mich sofort gefesselt: eine angemessene Metapher, da die Arbeit mir in dem Moment ins Auge fiel, als Asagi Ageha gerade eine ihrer beeindruckenden Pirouetten am Seil drehte – aufgehängt, fallend, steigend, schwebend. Zuerst verstand ich nicht genau, warum mich das Video so sehr in seinen Bann zog, außer dass seine fröhliche Sorglosigkeit die eher ernsthafte und leicht pathetische Atmosphäre aufhellte, die über der documenta zu hängen schien.

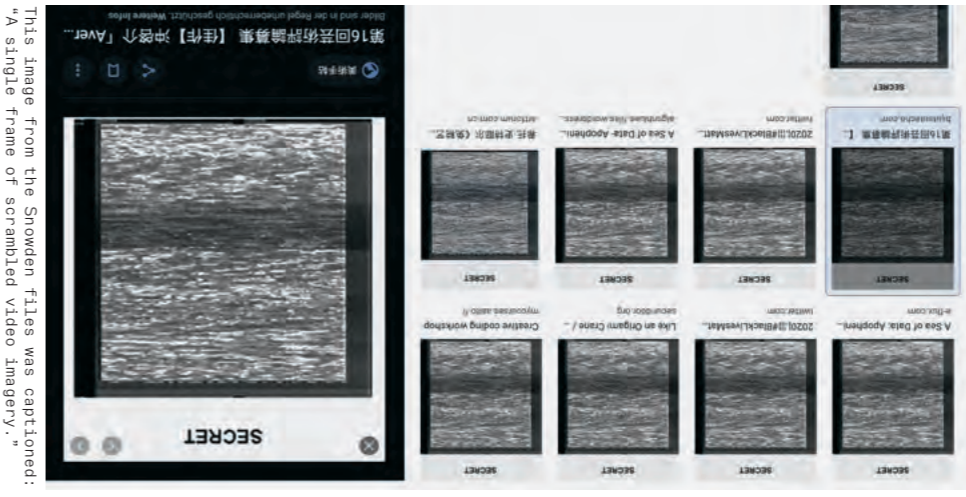
*Lovely Andrea* ist eine außergewöhnlich originelle Arbeit voll pointiertem Witz. Sie vertührt vor allem mit ihren zahlreichen unerwarteten, aber passenden Gegenüberstellungen: von Spider-Man und Webdesign, Seittricks und ausbeuterischen Textilfabriken, Punk-Rock von X-Ray Spex und Techno-Pop von Depeche Mode, um dann in düstere Assoziationen überzugehen: die in Handfesseln gelegten Gefangenen von Guantánamo Bay, der berühmte Kapuzenmann mit Elektrokabeln in Abu Ghraib und japanische Soldaten im Zweiten Weltkrieg, die chinesische Gefangene fesseln, bevor sie sie erschließen oder enthaupten.

Es gibt aber auch trockenen Humor, oftmals von der selbst-ironischen Sorte, angefangen mit dem augenzwinkernden Titel dieser sehr persönlichen Suche: „à la recherche du cul perdu“, bis zu den verpatzten wiederholten Einstellungen, die das Video beschließen. Nicht zufällig sind dies die (beinahe) einzigen Szenen, in denen die Filmemacherin selbst im Bild zu sehen ist, wie sie es geschickt vermeidet, auf die Frage ihres deutschen Produzenten, worum es in ihrem Film letztendlich gehe, eine klare Antwort zu geben.

20 See also Trevor Paglen's homage to Harun Farocki: "Operational Images," *e-Flux Journal* 59 (November 2014), accessed August 20, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>.

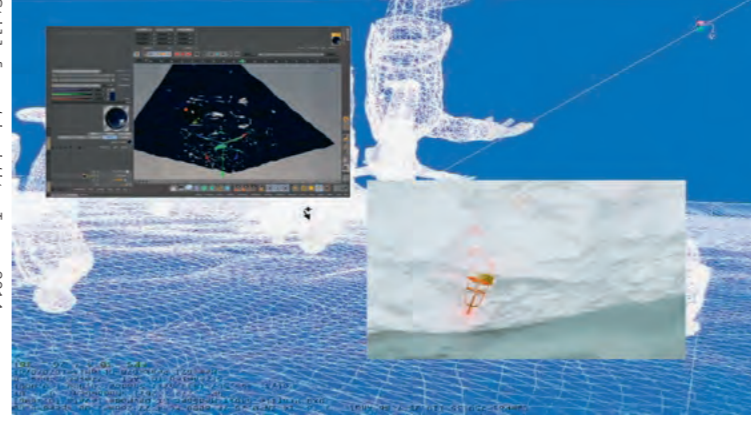
Drawing on Jacques Rancière's observations about ancient society, Steyerl asks who it is that makes these calls. Who in the networked world of the digital has a voice (signal), and who is classed as noise? How use-ful is the evaluation of the data of this or that person? Why can some-one in Pakistan be classed as a terrorist, or not, on the basis of these algorithms? Could the noisy video frame, as postulated in Steyerl's thought experiment, come from the hacked recordings of drones that led to the Israeli air strikes on Gaza in 2013? In this respect, as the author caustically concludes, the completely out-of-focus image is a document of the only things that Amani al-Nasasra can still see after being blinded in the air strike: shadows. From now on, these documents are part of what Steyerl describes as forms of the "new optical un-conscious," be it the recordings of drone warfare or the technologies of the major digital corporations and their systems of pattern recognition: "Walter Benjamin's 'optical unconscious' has been upgraded to the unconscious of computational image divination."<sup>19</sup>

Benjamin's concept of the "optical unconscious" from his "art-work" essay brings us back to a way of thinking about technical images that was still influenced by the idea of their productive power and, in a certain sense, their capacity to heal. In light of today's total dystopia of images, which Steyerl's writings and works are directed against, we might ask what is left today of the redemption afforded by images as contemplated by Walter Benjamin and Siegfried Kracauer. Steyerl would probably not consider the term "redemption" applicable to her—after all, in 2003 she marked the word out as compromised through its overuse in a multitude of humanitarian campaigns. Nevertheless, in *November and Lovely Andrea*—her earlier works on the "traveling images" from whose labyrinth no way out could be found, as she puts it—there is a moment of liberation, which involves, if nothing else, tracing their trajectories, analyzing them, and, if not reappropriating them, then somehow dealing with their altered meaning. The only way to redeem documentary images is to accept their actual impossibility and to rigorously support them in their failure. Steyerl's works and texts show no signs of any defeatist whining but rather the militant desire not only to think the dialectic of images through to some form of conclusion—navigating between their political and economic usurpation, on the one hand, and their rebellious potential on the other—but also to put this into practice. This is not to re-deem reality through images—or if it is, it is at best a negative redemption. We need to process, as Steyerl would say, the paradoxical nature of images and practice a different kind of image processing before the operational images process us themselves.<sup>20</sup>



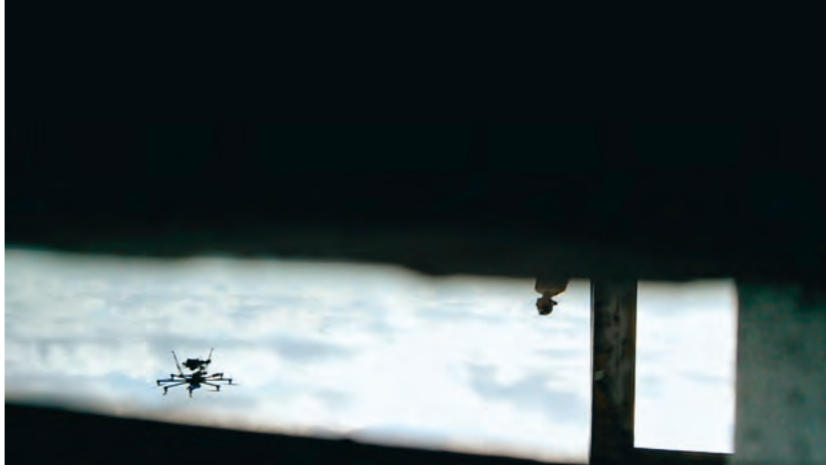
This image from the Snowden files was captioned: "A single frame of scrambled video imagery."

talks about his maxims for fighting in the ring and dealing with the world of finance: "You don't want to be frozen, that's the kiss of death. So, you're always being liquid, moving, whether you're striking, whether you're faking, feinting ...," while in the previous shot a CNN presenter shows off Google's latest invention on the TV running in the background: glasses that can record photos and videos and also send text messages. Steyerl's handling of the images is equally fluid. Right at the start, she inserts the template of her CGI software as well as texts, graphics, animations, and, equally unsparringly, a chat exchange with the person who commissioned the work (David Riff) and the co-author of the "weather report" (Brian Kuan Wood).



Still from *Liquidity Inc.*, 2014

The severe forms of cinematic montage give way to a soft, gentle assemblage of images, of the kind indicated by Harun Farocki.<sup>14</sup> Nor does the flowing together of camera image, text, and graphics stop at the representation of material objects such as a glass. "Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. Now, you put water into a cup, it becomes the cup ...," breathes Bruce Lee's voice at the beginning of *Liquidity Inc.* In Steyerl's images, objects now become fluid themselves. In Steyerl's perception, the paradoxical inversion of the image also includes the idea that pictures increasingly trigger incidents and political events rather than simply representing them. A key work for her was Harun Farocki's *Videograms of a Revolution* (1992), shot together with Andrei Ujica, which addresses the toppling of the Ceausescu regime in Romania at the end of 1989, an event that she has written several pieces about.<sup>15</sup> But in Steyerl's further reflections on this subject, the images are concerned with the material. In *Factory of the Sun* (2015), she accelerates the circulation of images once again by increasing the speed of light—a century after the Russian Futurists' victory over the sun. In no less visionary style, light now no longer depicts but projects into the future; the shadow of events is no longer cast back onto the film but falls in the space ahead of it.



Still from *Factory of the Sun*, 2015

**"THESE ARE DOCUMENTARY IMAGES OF THE FUTURE"**  
 The German version of Steyerl's text on documentary uncertainty ends with the following sentence: "In this sense, critical documentarism cannot show what is there—what is embedded in conditions that we call reality. For, from this perspective, the only true documentary image is one that shows what does not yet exist and may one day come."<sup>16</sup> What may at the time have sounded like an elegant rhetorical flourish, an ultimately abstract and paradoxical play of ideas, becomes, ten years on, the starting point for her artistic research into the anticipatory nature of technical images, quasi-paradoxical recordings that quantify the future "in advance:" *This is the Future* (2019) is the first video installation to be made in this way, and it begins with the sentences "These are documentary images of the future. Not about what it will bring, but about what it is made of." The completely blurred shot of Hija's—the narrator's—garden and shots of Venice show not what has been recorded by a camera but what it could have recorded some fractions of a second later. This amorphous world, created by the neuronal networks of computer specialists Jules LaPlace and Damien Henry, is only fantastical at first glance. It is underpinned by a realistic analysis of the extent to which our virtual images have long since been photographed—or rather, written—"out."

In December 2014, the artist published the text "Proxy Politics: Signal and Noise," which initially examined how radically the algorithms trained by software developers interfere in the recording processes of smartphone cameras. The relatively small amounts of data actually contained in a photograph are bolstered by comparing them with other images that appear on the user's device or have been uploaded to social media: "Computational photography is therefore inherently political—not in content but in form," writes Steyerl. "It is not only relational but also truly social, with countless systems and people potentially interfering with pictures before they even emerge as visible. And of course, this network is not neutral. It has rules and norms hardwired into its logical, commercial, and bluntly hidden parameters and effects. You could end up airbrushed, wanted, redirected, taxed, deleted, remodeled, or replaced in your own picture. The camera turns into a social projector rather than a recorder."<sup>17</sup>

**THE NEW OPTICAL UNCONSCIOUS OF IMAGES AND A FORM OF (NEGATIVE) REDEMPTION?**

The total inversion of photography is not enough, however. All images are now data and what is important is not so much what they visually represent but more the metadata that is attached to the images. They are all floating in a sea of data that can only be decoded by programs. In the spring of 2016, Steyerl would devote another essay to this question: "A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis)Recognition." She begins her text with a video image consisting entirely of noise that is labeled "Secret." It is taken from the NSA files published by Edward Snowden: "Yet one cannot see anything on it. This is exactly why it is symptomatic. Not seeing anything intelligible is the new normal."<sup>18</sup> The fact that she once again prefaces her argument with an example of image interference is not a carelessly lifted from her early text on "documentary uncertainty" with the pixelated images captured by the CNN reporter during the US invasion of Iraq. Indeed, if the blurred recording could be used to convey a sense of reality in the media report—ing at the time, ten years down the line the noisy video frame seems to have slid outright into the functionality of AI machine communication. If the human eye finds these recordings elusive, and any evaluation of them must be left to the neural networks that can decipher them, we must ask what criteria are used to code these algorithms.

16. Hito Steyerl, "Die dokumentarische Unsicherfärelation: Was ist Dokumentarismus?", in *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismus im Kunstfeld* (Wien: Turia+Kant, 2008), 16.  
 17. Hito Steyerl, "Proxy Politics: Signal and Noise," in *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (London: Verso, 2017), 31–40. here: 32–33.  
 18. Hito Steyerl, "A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis)Recognition," in *Duty Free Art*, 47–61, here: 47.

14. See Doreen Mende, "Entries towards a Society of Ramifications," in *Proxy Politics: Power and Subversion in a Networked Age*, ed. Vera Tollmann and Boaz Levin (Berlin: Archive Books, 2017), 73–83.  
 15. See, for example, Steyerl, "Beginnings" (see n. 11).

entirely based on the cinematic logic of "shot" and "countershot," it is told exclusively from the perspective of the smartphone, be it as a recording device positioned in front of the artist's eyes—as if this were now the only way of viewing the world—or as a screen showing the material that has been recorded. By the same token, Steyerl's films always include camera operators, such as Kevan Jenson, who specializes in feeding video sequences into TV sets in Hollywood films (*In Free Fall*), or the Kurdish shepherd and drone pilot in *ExtraspaceCraft* (2016), who is not identified by name. In Steyerl's films, media mechanisms appear in extremely diverse forms, but they are always present.

Steyerl has many models to draw on in this act of exposure, dating back to the 1920s and Dviga Vertov's factography, for example. When out of the blue, in *Man with a Movie Camera* (1929), "on the actual cinema screen the setting of a cinema auditorium with a screen is projected, on which a film of a man riding a motorbike is being shown, onto which a camera has been mounted that is shooting the subsequence sequence,"<sup>10</sup> we are inside the formal logic that *Abstract Elevates* to make it its sole structural principle.

Other references include the films made in West Germany by Alexander Kluge and Rainer Werner Fassbinder—for example, *Germany in Autumn* from 1978—Harun Farocki's films, such as *An Image* (1983) and *Interface* (1995), and the work of Jean-Luc Godard, Chris Marker, and many others. Steyerl has always acknowledged the importance of these filmmakers for her and made explicit reference to them.<sup>11</sup> She responds to documentary uncertainty by stripping bare the medium of film and its narrative structures. In real time, we watch her factography-ically creating the narrative, which she doses with irony and Dadaist humor. "Resurrected again and again ... again and again and again and again and again, and forever, resurrected into something new," trills the voice in the aluminum commercial in *In Free Fall*, sampled by Steyerl and fashioned into a hip-hop refrain, which doubles as the DVD's swan song as a data medium that is already becoming obsolete, flying around the globe as recycled airplane scrap. It is no longer just images that travel in this film: the material itself is subject to metamorphosis, which, as heralded in Sergei Tretyakov's "Biography of an Object" (1929), will take on ever-new forms—a development that will soon infect the substance of the images too.

**INSERT 2:  
"POOR IMAGES" AND "IN FREE FALL"—  
COMPRESSION AND PERSPECTIVE**

In her text "In Free Fall: A Thought Experiment as Vertical Perspective," written in 2011, one year after her film of the same name, she recounts a short, vertiginous story of linear perspective and depictions of the horizon in Western art. The success of this construct thus coincides with the development of Western dominance in the Renaissance. With the arrival of modernity and the acceleration of perception—from J.M.W. Turner, who stuck his head out of a moving train, to the CNN correspondent who, more than 150 years later, merely sticks his phone out from a speeding military vehicle—this concept collapses in on itself, coming under pressure from cinema, montage, and aviation. The dizzying revolutions in our modes of seeing have also had a liberating effect on Steyerl's own way of working, mediated by new "scopic" regimes (Jonathan Crary), by Google Maps, satellite images, and drones, by different forms of 3D animation: "The tyranny of the photographic lens, cursed by the promise of its indexical relation to reality, has given way to hyperreal representations—not of space as it is, but of space as we can make it—for better or worse. There is no need for expensive renderings; a simple green screen collage yields impossible cubist perspectives and implausible concatenations of times and

<sup>10</sup> Alexander Schwarz, "Photo-geneity, Cinematic Montage, Fake, Progress?," in *Montage oder Fake News?*, virtual program accompanying the exhibition *John Heartfield - Photography plus Dynamite, Akademie der Künste, Berlin*, June 2 - August 23, 2020, accessed August 20, 2020, [https://www.adk.de/de/projekte/2020/heartfield/PDFs/HFD-Symposium-Schwarz-E\\_20\\_08\\_05.pdf?m=15967047668](https://www.adk.de/de/projekte/2020/heartfield/PDFs/HFD-Symposium-Schwarz-E_20_08_05.pdf?m=15967047668).

<sup>11</sup> Besides Steyerl's analysis of their films in her texts and quotations from them in her own films, see her homage to Farocki in "Beginnings," *e-flux Journal* 24 (April 2011), accessed August 20, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings/>.

spaces alike."<sup>12</sup> The camera image is no longer simply constrained by the registering and receptive surface of the picture (which must all too often resign itself to immutable reality)—it has become possible to intervene in this reality.

Two years earlier, Hito Steyerl had published "In Defense of the Poor Image" (2009), a text that has had a similarly intensive reception, in which she reflects on the resolution and compression of digital images. "Poor images" are more mobile and can move more nimbly, making film works accessible in ways that analogue archives did not allow. Yet this destruction of the aura, in the Benjaminian sense, is inherent in its own dialectic. "On the one hand, it operates against the fetish value of high resolution. On the other hand, this is precisely why it also ends up being perfectly integrated into an information capitalism thriving on compressed attention spans, on impression rather than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings."<sup>13</sup>

These two texts and concepts—resolution and perspective, visibility and plasticity—are the intellectual starting point for Steyerl's work in the following years.

**LIQUID IMAGES—DEEPER AND DEEPER INTO  
THE PARADOXES OF IMAGES**

(2013) takes the form of an Internet manual, demonstrating how to escape the Internet regime of total visibility. Beyond the subversive strategies of camouflage—these sequences are among the most popular, most reproduced, and most commented on in her work—the flip side of an invisibility that one chooses for oneself manifests in the disappeared people of the digital age, those who have been "annihilated, eliminated, eradicated, deleted, dispensed with, filtered, processed, selected, separated, wiped out"—as enumerated in Steyerl's voiceover, which is laid over shots of an architectural simulation rendered with an awful beauty. In the end, the white shadows of the rendered world and the green camouflaged figures will meet in the Californian desert where they dance and promenade, embodying with the greatest of ease Steyerl's ambivalence toward the digital world.



Still from *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013

But if the digital shadow figures poke fun at the weight of the camera crane, and in the credits the camera crew are erased from the picture by energy rays emanating from an iPhone, the new images take relish in indicating a way to escape the ponderousness of existing conditions. What is more, when the pictures are given the task of camouflaging rather than rendering visible, we can finally consider images in all their paradoxes and turn the question of their representation of reality on its head.

In *Liquidity Inc.* (2014), the film's protagonist Jacob Wood, a former investment banker and now a martial arts fighter and promoter,

4 Hito Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth" (2003), in *Hito Steyerl: Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009*, ed. Marius Babias (Cologne: Walter König, 2016), 181-87.

5 Steyerl, 183.

6 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All, trans. Shane B. Lillis* (Chicago: Univ.-sity of Chicago Press, 2007). Originally published as *Images malgré tout* (Paris: Editions de Minuit, 2003).

7 Quoted in Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth" (see n. 4), 184.

8 Hito Steyerl, "Documentary Uncertainty," *A Prior 15* (2007), accessed August 20, 2020, <http://web.archive.org/web/20101219084555/http://www.aprior.org:80/ap15-2020>, accessed August 20, 2020. The extended German version of this text differs in its content from the published English version. The German variant is referenced below (see n. 16).

9 On the political dimension of the material, see Steyerl's essay "Politics of the Archive: Translations in Film" (2008), in *Hito Steyerl* (see n. 4), 160-66.

**INSERT 1:  
FROM SCRATCHED 35 MM FILM FRAMES TO  
BLURRY IMAGES SHOT ON THE PHONE**

How can the idea of truth be upheld in relation to the documentary—a constellation of categories that for many people was made obsolete by postmodernism? Steyerl asked this question in two early essays. In "Documentarism as Politics of Truth" (2003), her argument develops from Michel Foucault's concept of a "politics of truth," which she exemplifies by looking at the manipulative use of visual records in the US submissions to the Security Council (which would lead to the invasion of Iraq).<sup>4</sup> On the other hand, beyond the power relations, the "unimaginable, unspeakable, unknown, redeeming or even monstrous" can, in her view, still be found in the document.<sup>5</sup> Benjamin's notion of the dialectical image in his theses on the "concept of history" brings her to the figure of redemption—a term that is otherwise problematic for her, one that is in many cases compromised by voyeurism of the wretched. She is particularly drawn to the four photographs that have survived from the Auschwitz extermination camp, focused on by Georges Didi-Huberman in his book *Images in Spite of All*.<sup>6</sup> Although there is nothing to be seen in them, they bespeak the life-threatening situation in which they were taken. These few photographic remnants, in which truth and darkness reside, represent a form of redemption for reality; they accord with Jean-Luc Godard's words, quoted by Steyerl on several occasions: "Even terminally scratched, a small rectangle of 35 mm is capable of redeeming the honor of the whole of reality."<sup>7</sup>

But can this kind of emphatic concept of the "redemption of (physical) reality"—the subtitle that Siegfried Kracauer gave to his theory of film—be transposed onto the digital twenty-first century? Four years on, she goes back to the figure of the terminally scratched image, of pictorial disturbance, now transformed, using it at the beginning of "Documentary Uncertainty" (2007). She tells the story of a strange document, the images recorded from a moving military vehicle during the first days of the Iraq invasion, captured by a CNN correspondent on his phone and transmitted live around the world. Although they are extremely pixilated, this does not seem to make them any less authentic: "Actually, the picture looked like the camouflage of combat fatigues; a military version of abstract expressionism. What does this type of abstract documentarism tell us about documentarism as such? It points at a deeper characteristic of many contemporary documentary pictures: the more immediate they become, the less there is to see. The closer to reality we get, the less intelligible it becomes. Let us call this 'the uncertainty principle of modern documentarism.'" This text is one of Steyerl's programmatic statements defining her position. She goes on: "But let us reverse the perspective: what if the contrary is the case and it [is] precisely those blurred and unfocused pictures do not really represent anything. They are just too unfocused. They are as post-representational as the majority of contemporary politics. But amazingly, we can still speak of truth with regard to them."<sup>8</sup>

If images are to travel, they must first become media. Steyerl clearly describes this process in *November*: "Technically reproduced pictures travel around the world." She lists the technologies and the means of transmission: Super 8, videos, tapes, satellite channels.<sup>9</sup> As she calmly relates, the apparent marginality of the channel takes on an almost auratic quality: "First, we picked up and processed traveling

**SELF-REPRODUCTION, NOT OF REALITY  
BUT OF THE MEDIUM**

Steyerl seeks at every turn to subvert her own narrative authority, revealing and deconstructing the mechanisms of cinema, a strategy that would play an increasingly important role in the works she produced in the following years, which invariably picked up on current technological developments: the structure of *Abstract* (2012) is not only



but weapons have a very precise purpose.

Still from November, 2004

images, global icons of resistance. Then Andrea became herself a traveling image, wandering over the globe, an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.<sup>10</sup> In the same laconic manner, the shots in the film show the different media that are mentioned: the pile of VHS cassettes, the television set on which they play, the light of the Super 8 projector, and the posters and banners with which the images are carried through the physical space of the city.

Steyerl has always had an interest in "poor images," in the "lumpenproletariat," in what is popular and the new forms that it takes. In *Free Fall* (2010), the VHS cassette is neatly inserted into the back of the television, by the open laptop, which is neatly inserted into the back of plane wrecks and binds the narrative threads together.



Still from The Man with the Camera by Dziga Vertov, 1929

Steyerl seeks at every turn to subvert her own narrative authority, revealing and deconstructing the mechanisms of cinema, a strategy that would play an increasingly important role in the works she produced in the following years, which invariably picked up on current technological developments: the structure of *Abstract* (2012) is not only



pages of a tatty porn magazine from the 1980s start dialoguing with the computer's open windows, with the screenshots and research for this text, creating a kind of unexpected collage composed of different images and materials, which will also be a starting point for this text.

Asagi's utterances are laid as voice-over on top of Steyerl's montage of her archive material, which reconstructs why, as a 21-year-old film student in Japan, she went by the name of "Lovely Andrea," a reference to her close friend Andrea Wolf, who later went underground and was killed in Turkey in 1998 as a member of the People's Liberation Army of Kurdistan. In quick succession, the montage intercuts the bondage pictures of the young Steyerl with other sequences: an interview scene with Wolf, the placard depicting her as a martyr, shot on the streets of Berlin and somewhere in a German cinema right by a poster for a soft-porn movie. The images of the two women merge with one another, the icon of the German martyr for the Kurdish cause and the stereotypical Japanese pinup picture bearing the name of her friend. What is remarkable, however, is not only the interweaving of the images but also the diversity of the media transmitting them, all different forms of popular culture, merrily intercut with one another: TV videos with picture noise, banners and posters, photos on the computer screen, the same photos on the greasy pages of the bondage magazine, and in between, montaged sequences from the American cartoon film of Spider Woman, in which Steyerl inserts the bondage photo of herself she unearthed in Japan into the frame of a "10 m dollar masterpiece."<sup>2</sup>



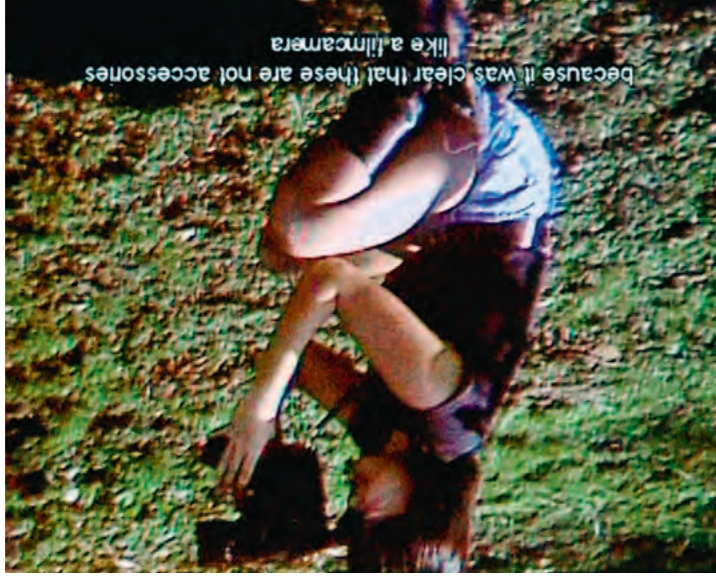
Still from November, 2004

As Steyerl herself puts it, this process involves "travelling images"—the focus of her own film *November* (2004), made three years before *Lovely Andrea*. A film about her childhood friend, about film fantasies of rebellion, and about the belated arrival on the scene of a critical, left-wing generation in post-Baader-Meinhof Germany. While in Steyerl's Super 8 footage, which they shot together as teenagers, Andrea features as a rebel, her subsequent death is as real as the instrumentalization of her image as an icon. The images of Wolf's real and imaginary personas (and of Steyerl's) are intercut in the two films with iconographic political motifs from film history. Here too, as is so often the case with Steyerl, it is a dialectical process: the film sources help to elabo-

<sup>2</sup> On the role of screens and frames in Steyerl's work, see the text by Doris Krystof.

rate the fatalistically shifting semantics of images and reveal Wolf's and Steyerl's models and references, while at the same time influencing the reading of the individual representations of the protagonists. *November* features not only Bruce Lee and the martial arts culture that is so important to Steyerl but also the revolutionary cinema of Greek director Costa-Gavras, while in *Lovely Andrea*, the degradation of the roped bodies in the practice of bondage is echoed in the sickening photos of American soldiers in Abu Ghraib, taken during the same period, and of the execution practices of Japanese soldiers in World War II. The individual image is always tainted, in one way or another, by images that are political, historical, and public. "But none of us found a way out of the labyrinth of travelling images," says Steyerl toward the end of *November*. "In *November*, we are all part of the story. And not I am telling the story, but the story tells me." American art historian T. J. Demos has pointed out how Steyerl's reservations about the documentary are expressed in the "travelling images" and charts how she reinvents the documentary video essay by incorporating her cinematic sources as a parallel strand in the work.<sup>3</sup>

When the producer asks the filmmaker in the interview shoot at the end of *Lovely Andrea* what the actual purpose of her film is, the lights suddenly go out. This technical failure seems to be an essential ingredient in Steyerl's ironic handling of her own position. But there is more to it than meets the eye. In terms of its perspective, this essay should be read as an attempt to discover one of the sources of power in Steyerl's work rooted in the disruption of images, in their failure, in the paradox, indeed, of their progressive inversion. If the problem of "travelling images" lies in their semantic recoding and in their politically instrumentalized use, in what follows we are increasingly concerned with the substance of the images themselves. The camera and recording medium, the documentary tools of the filmmaker, have been subject to a fundamental shift over the past twenty-five years.



Still from November, 2004

These elements are protagonists, however, in all of Steyerl's videos and films, appearing in each case in their latest technological configuration. They are also the subject of her numerous theoretical essays. Her explorations of them are not just intellectual, they are also physical, and might be described, in a reworking of Roland Barthes's *plaisir du texte*, as taking pleasure in the material. Excerpts from the artist's films and texts are examined here in parallel as a way to track her vision of mutating images, considered throughout in terms of a critical documentary art responding to an age of new German nationalism, digital capitalism, and artificial intelligence.

<sup>3</sup> T. J. Demos, "Reisende Bilder," in *Hito Steyerl*, ed. Marius Babbas, exh. cat. n.b.k., Berlin (Cologne: Walther König, 2010), 16-29.

schließlich hat sie ihn schon 2003 als in zu vielen humanitären Kampagnen kompromittiert gebrandmarkt. Trotzdem gibt es in *November* und *Lovely Andrea*, den früheren Arbeiten über die „traveling images“, aus denen sich kein Weg herausfinden ließe, wie sie selbst beschreibt, ein Moment der Befreiung, der zumindest schon darin besteht, ihre Kanäle zu verfolgen, sie zu analysieren und, wenn schon nicht sie sich wieder anzueignen, dann doch mit ihrer veränderten Bedeutung irgend- wie umzugehen.

Der einzige Weg, die dokumentarischen Bilder zu retten, liegt darin, ihre eigentliche Unmöglichkeit zu akzeptieren, sie konsequent in ihrem Scheitern zu begleiten. Weit entfernt von jeglichem defätisti- schen Gejammer spürt man in Steyerls Arbeiten und Texten die kämp- ferische Lust, die Dialektik der Bilder – ihre politische und ökonomische Vereinnahmung einerseits, ihr rebellisches Potenzial andererseits – nicht nur zu Ende zu denken, sondern auch zu praktizieren. Keine Errettung der Wirklichkeit durch die Bilder, allenfalls eine negative. Es gilt, die Paradoxien der Bilder, wie sie es sagen würde, zu *prozessieren*, eine andere Art der *Bildbearbeitung* zu betreiben, bevor die *operationalen Bilder* uns selbst verarbeiten.<sup>20</sup>



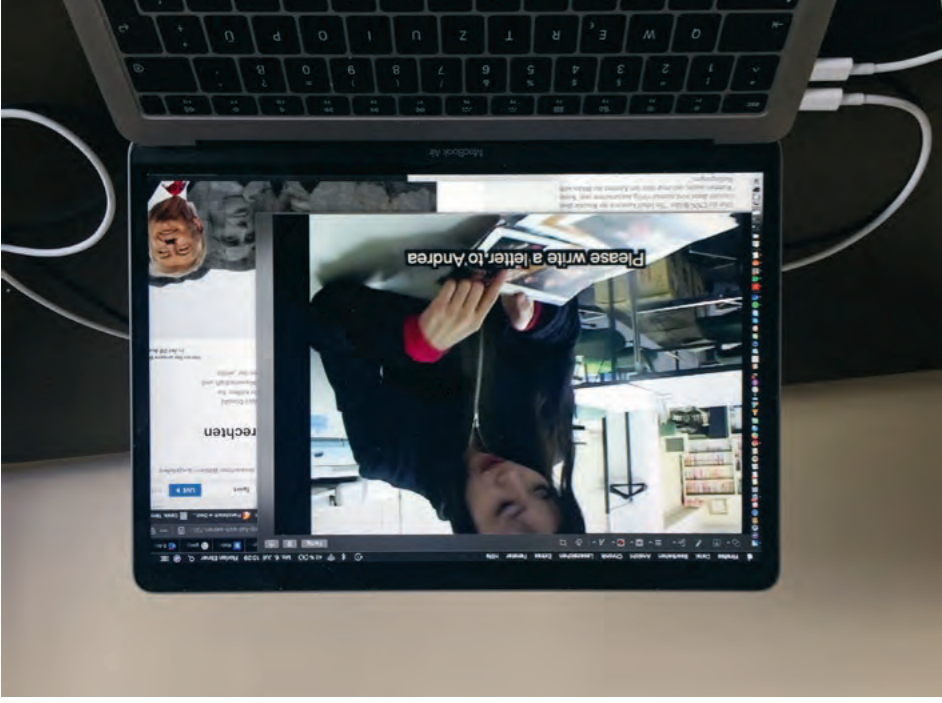
Dieses Bild aus den Snowden-Akten trägt die Bildunterschrift: „Einzelbild aus einem verschlüsselten Video“

Stehle hierzu auch Trevor Paglen's Hommage an Harun Farocki: „Operational Images“, in: *e-flux Journal* 59, November 2014, <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/> (zuletzt abgerufen am 8. August 2020).

# RESURRECTED AGAIN, AND AGAIN, FOREVER, RESURRECTED INTO SOMETHING NEW HITO STEYERL AND THE (NEGATIVE) REDEMPTION OF IMAGES

FLORIAN EBNER

1  
For more on this, see Thomas Elsaesser's text on *Lovely Andrea*.

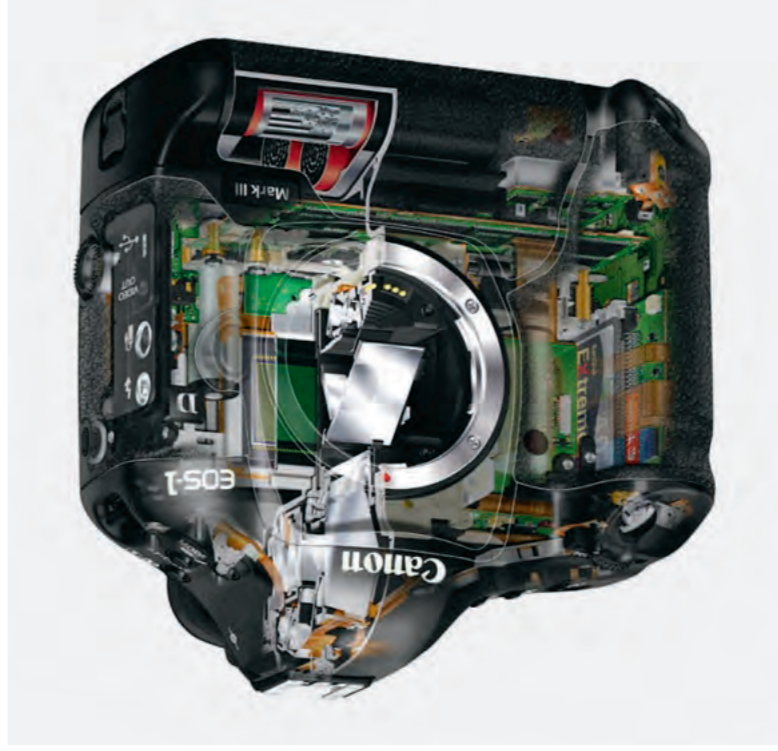


## TRAVELING IMAGES

“Please write a letter to Andrea... actually, this sentence is a bit embarrassing,” says Asagi Ageha, Hito Steyerl's interpreter, toward the end of the film *Lovely Andrea*, as she selectively and somewhat bash- fully translates the pornographic captions that appear in a Japanese magazine next to photos showing Steyerl as a bondage model posed naked and roped. Prior to this, she gives a concise summary of Steyerl's story, how she has gone on a search for a lost picture taken of her as a nude model in rope bondage: *à la recherche du cul perdu*, as the film puts it, a particularly jaw-dropping tale for a feminist artist like Steyerl. But the very next shot shows Asagi herself hanging on the rope, in a bondage performance practiced as a form of body art that is erotic and, above all, acrobatic—at which point our apparent certainties begin to swim out of focus.<sup>1</sup>

As I sit at my computer, I am obliged to somehow process the simultaneous appearance of a huge range of information on the screen. This is part and parcel of our everyday experience, yet because of the absurdity of the times we now find ourselves in—or perhaps because of Steyerl's particular way of working—the mishmash of images on my computer suddenly jumps out at me: arrests on the streets of Hong Kong and newsflashes about nosediving German exports. Suddenly, the loose

**„THESE ARE DOCUMENTARY IMAGES OF THE FUTURE“**  
 Steyerls bereits zitierteter Text „Die dokumentarische Unschärfe-Relation“ endet mit folgendem Satz: „In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist – die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt, was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann.“<sup>16</sup> Was sich in jenen Jahren ein wenig wie eine elegante rhetorische Wendung anhören mochte, wie ein abstraktes und paradoxes Gedankenenspiel zum Schluss, wird zehn Jahre später Ausgangspunkt für ihre künstlerischen Recherchen zu einer antizipierenden Natur technischer Bilder, quasi-paradoxe Aufzeichnungen, die die Zukunft „vorweg berechnen“, *This is the Future* (2019) heißt die erste auf diese Weise realisierte Videoinstallation und sie beginnt mit den Sätzen „These are documentary images of the future. Not about what it will bring, but about what it is made of“ Die völlig verschwommene Aufnahme aus Héjas Garten – so der Name der Erzählerin – und Aufnahmen aus Venedig zeigen nicht das, was eine Kamera aufgezeichnet hat, sondern das, was sie einige Sekundenbruchteile später hätte aufzeichnen können. Diese amorphe Welt, erschaffen durch die neuronalen Netzwerke der Informatiker Jules LaPlace und Damien Henry, ist nur auf den ersten Blick eine fantas-tische. Hinter ihr steht die realistische Analyse, wie sehr unsere virtuellen Bilder längst von anderen „zu Ende fotografiert“ oder besser: zu Ende geschrieben werden.



Canon EOS-1Ds Mark II, Abbildung aus Hito Steyerl, „Proxy Politics: Signal and Noise“, e-Flux Journal 60, Dezember 2014

Bereits im Dezember 2014 veröffentlichte die Künstlerin den Text „Proxy Politics: Signal and Noise“, der sich zunächst damit auseinandersetzt, wie grundlegend die von Softwareentwicklern trainierten Algorithmen in den Aufnahmeprozess von Smartphone-Kameras eingreifen. Die relativ kleinen Datenmengen der eigentlichen fotografischen Aufzeichnung werden ergänzt durch den Abgleich mit den restlichen Bildern, die sich von dem User auf seinem Gerät oder in den sozialen Netzwerken finden lassen: „Computational photography ist daher wesentlich politisch – nicht dem Inhalt, sondern der Form nach. Sie ist nicht nur relational, sondern auch wahrhaft sozial, indem unzählige Systeme und Menschen potenziell mit Bildern interferieren, bevor diese überhaupt als sichtbar erscheinen. Und natürlich ist dieses

<sup>16</sup> Steyerl, Die dokumentarische Unschärfe-Relation, S. 16.

Netzwerk nicht neutral. Es hat Regeln und Normen, die mit seinen Plattformen fest verdrahtet sind und eine Mischung aus juristischen, moralischen, ästhetischen, technischen, kommerziellen und offenen verborgenen Parametern und Effekten repräsentieren. Es kann ihnen durchaus geschehen, dass Sie plötzlich aus Ihren eigenen Bildern herausretuschiert sind oder darin als gesuchte Personen erscheinen, dass Sie automatisch weitergeleitet, besteuert, gelöscht, umgeformt oder ersetzt werden. Die Kamera ist ein sozialer Projektor, kein Aufzeichnungsgesamt.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Hito Steyerl, „Proxy-Politik: Signal und Rauschen“, In: dies., Duty Free Art, Zürich: Diaphanes 2018, S. 39-54, hier: S. 40-41.  
<sup>18</sup> Hito Steyerl, „Ein Meer von Daten: Apophanie und Muster-(Fehl)erkennung“, In: dies., Duty Free Art, S. 55-69, hier: S. 55.  
<sup>19</sup> Ebd., S. 65.

**DAS NEUE OPTISCH-UNBEWUSSTE DER BILDER UND EINE FORM DER (NEGATIVEN) ERRETTUNG?**  
 Doch mit der totalen Umkehrung der Fotografie ist es nicht genug. Alle Bilder sind nunmehr Daten, und mehr noch als das, was sie visuell repräsentieren, zählen die Metadaten, die den Bildern angehängt sind. Sie allesamt treiben in einem Meer aus Daten, das nur noch von Programmen dechiffriert werden kann. Im Frühjahr 2016 widmet Steyerl dieser Frage mit „A Sea of Data: Apophenia and Patterns (Mis-)Recognition“ einen weiteren Aufsatz, an dessen Anfang sie ein völlig verrauschtes Videobild mit dem Label „Secret“ aus den von Edward Snowden veröffentlichten NSA-Akten stellt: „Doch erkennen kann man nichts darauf. Aus eben diesem Grund ist es symptomatisch. Nichts Erkennbares zu sehen ist die neue Normalität.“<sup>18</sup> Erneut eine Bildstörung an den Anfang ihrer Argumentation zu setzen ist kein unbedachtes Zitat ihres frühen Textes zur „Dokumentarischen Unschärfe-Relation“ mit den verpixelten Bildern des CNN-Reporters von der Invasion in den Irak. Doch ließ sich die unscharfe Aufzeichnung damals als Realitäts-effekt für mediale Berichterstattung nutzen, so scheint der verrauschte Videoframe zehn Jahre später gänzlich in die Funktionale der Maschinelnenkommunikation Künstlicher Intelligenz zu rutschen. Wenn sich diese Aufzeichnungen der menschlichen Wahrnehmung entziehen und ihre Auswertung der Dechiffrierung neuronaler Netzwerke überlassen wird, dann stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien diese Algorithmen codiert werden. Wer untersucht so, fragt Steyerl in Rückgriff auf Jacques Rancières Beobachtung zur antiken Gesellschaft, wer in der digitalen vernetzten Welt eine Stimme hat (*signal*) und wer zum Rauschen (*noise*) gehört, wie sinnvoll die Auswertung der Daten des einen oder des anderen sind, weshalb in Pakistan jemand aufgrund dieser Algorithmen als Terrorist eingestuft wird oder eben nicht. Könnte der verrauschte Videoframe, so Steyerls Gedankenexperiment, aus gehackten Aufnahmen von Drohnen stammen, die zu den israelischen Luftangriffen auf Gaza von 2013 führten? In diesem Sinne, so die sarkastische Schlussfolgerung der Autorin, ist das völlig unscharfe Bild ein Dokument dessen, was Amani al-Nasara, eines der Opfer des Luftangriffs, nach ihrer Erblindung nur noch sehen kann: Schatten. Diese Dokumente gehören fortan zu dem, was Steyerl als Formen des „neuen Optisch-Unbewusstes“ beschreibt, seien es die Aufnahmen des Drohnenkriegs oder die Technologien der digitalen Großkonzerne mitsamt ihrer *pattern recognition*: „Walter Benjamins computerbasierter Bild-Wahrsagerlei aufgerüstet.“<sup>19</sup>

Mit der Erwähnung von Benjamins Begriff des „Optisch-Unbewusstes“ aus dem Kunstwerksaufsatz kehren wir zurück zu einem Denken über technische Bilder, das noch geprägt war von der Vorstellung ihrer produktiven und in gewisser Weise heilenden Kraft. Angesichts der heutigen totalen Dystopie der Bilder, gegen die Steyerl anschreibt und anarbeitet, ließe sich fragen, was von der Errettung durch die Bilder, über die Walter Benjamin und Siegfried Kracauer nachgedacht haben, heute noch geblieben ist. Wahrscheinlich würde Steyerl den Begriff der „Errettung“ nicht für sich gelten lassen,

können – auf Gedeih und Verderb. Es braucht dazu keine teuren Ren-derings, eine einfache Green-Screen-Collage ermöglicht unmögliche kubistische Perspektiven und unplausible Verknüpfungen von Zeiten wie Orten.<sup>12</sup> Das Kamerabild ist nicht mehr nur die registrierende und rezeptive (angesichts der unabänderlichen Wirklichkeit allzu oft resignierende) Bildfläche, es ist möglich geworden, in diese Wirklichkeit einzugreifen.

Zwei Jahre zuvor hat Hito Steyerl mit „In Defense of the Poor Image“ (2009) einen nicht weniger intensiv rezipierten Text veröffentlicht, in dem sie über Auflösung und Kompression digitaler Bilder nachdenkt. Die „Poor Images“ erlauben neue Formen von Geschwindigkeit und Beweglichkeit von Bildern, die Zugänglichkeit von filmischen Werken, welche die analogen Archive nicht ermöglichen haben. Doch dieser Zerstörung der Aura, ganz im benjaminischen Sinne, wohnt eine eigene Dialektik inne. „Auf der einen Seite funktioniert es als Gegenentwurf zum Fettschwert der hohen Auflösung. Auf der anderen Seite ist ebendies der Grund, weshalb es sich schließlich perfekt in einen Informationskapitalismus einfügt, der von kurzen Aufmerksamkeitsspannen, von Eindruck statt Vertiefung, von Intensität statt Versenkung, von Vorschauen statt Vorführungen lebt und gedeiht.“<sup>13</sup>

Beide Texte und beide Konzepte – Auflösung und Perspektive, Sichtbarkeit und Modellierbarkeit – bilden den intellektuellen Ausgangspunkt für Steyerls Arbeiten der folgenden Jahre.

### LIQUID IMAGES – IMMER TIEFER IN DIE PARADOXIEN DER BILDER

In der Form eines Internet-Manuals macht *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) vor, wie man sich dem Internet-Regime der totalen Sichtbarkeit entziehen kann. Jenseits der subversiven Strategien der Camouflage – diese Sequenzen gehören zu den populärsten, am meisten reproduzierten und kommentierten ihres Werkes – gibt es auch die Kehrseite der selbstgewählten Unsichtbarkeit, die Verschwundenen des digitalen Zeitalters, jene Personen, die *annihilated, eliminated, eradicated, deleted, dispensed with, filtered, processed, selected, separated, wiped out* worden sind, durchdekliniert von Steyerls Voiceover, das sich über die Einstellungen einer (furchtbar schönen) gerenderten Welt der Architektursimulation legt. Am Ende werden sich die weißen Schatten der gerenderten Welt und die grünen Figuren der Camouflage tanzend und flanierend in der kalifornischen Wüste begegnen und mit größter Leichtigkeit Steyerls Ambivalenz gegenüber der digitalen Welt verkörpern.



Stilll aus How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File, 2013

Doch wenn sich die digitalen Schatten über die Schwere des Kamerakrans lustig machen und im Abspann die Cameracrew durch die Energiestrahlen des iPhones aus dem Bild gelöscht sind, dann weisen die neuen Bilder lustvoll einen Weg auf, der Schwere der bestehenden Verhältnisse zu entkommen. Mehr noch, wenn es Aufgabe der Bilder wird, Camouflage zu betreiben, anstatt sichtbar zu machen, dann sind wir endgültig an dem Punkt, die Bilder in all ihren Paradoxien zu denken und die Frage nach ihrer Repräsentation von Wirklichkeit auf den Kopf zu stellen.

In *Liquidly Inc.* (2014) berichtet der Protagonist Jacob Wood, ehemaliger Investment-Banker und jetztiger Martial-Arts-Aktivist, über seine Maxime für die Auseinandersetzung im Kampfiring wie in der Finanzarena: „You don't want to be frozen, that's the kiss of death. So, you're always being liquid, moving, whether you're striking, whether taking, fainting ...“; während in der Einstellung zuvor auf dem laufenden Fernsehbildschirm eine CNN-Reporterin Googles neue Erfindung vorstellt, eine Brille, die Fotos und Videos aufzeichnen und zudem Textnachrichten versenden kann. Steyerls Umgang mit den Bildern ist in gleicher Weise flüssig. Von Beginn an blendet sie das Template ihrer Computer-Generated-Images-Software (CGI) ein, aber auch Texte, Grafiken, Animationen und, ebenso unberrt, den Chatverkehr mit dem Auftraggeber der Arbeit (David Riff) und dem Koautor des Weather Reports (Brian Kuan Wood). Die harten Formen der filmischen Montage lösen sich auf in eine weiche, sanfte Form der Montage, auf die bereits Harun Farocki hingewiesen hat.<sup>14</sup> Das Ineinanderfließen von Kamerabild, Text und Grafik macht auch nicht Halt vor der Darstellung der materiellen Dinge, wie einem Glas. „Empty your mind, be formless, shapless, like water. If you put water into a cup, it becomes the cup ...“; flüstert Bruce Lees Stimme zu Beginn von *Liquidly Inc.*, in Steyerls Bildern werden die Dinge nun selbst flüssig.

Zur paradoxen Umkehrung des Bildes gehört in Steyerls Vorstellung auch die Idee, dass Bilder zunehmend Ereignisse und politische Geschehen auslösen, statt sie nur abzubilden. Maßgeblich waren für sie Harun Farockis gemeinsam mit Andrei Ujica gedrehte *Videogramme einer Revolution* (1992) über den Sturz des Ceausescu-Regimes in Rumänien Ende 1989, über die sie mehrfach geschrieben hat.<sup>15</sup> Doch in den weiteren Überlegungen Steyerls hierzu geht es den Bildern an die Substanz. In *Factory of the Sun* (2015) beschleunigt sie nochmals die Zirkulation der Bilder, indem sie die Lichtgeschwindigkeit erhöht – 100 Jahre nach dem Sieg der russischen Futuristen über die Sonne. Nicht weniger visionär bildet Licht nun nicht mehr ab, sondern projiziert in die Zukunft, es wirft den Schatten des Geschehens nicht mehr zurück auf den Film, sondern voraus.



Stilll aus Factory of the Sun, 2015

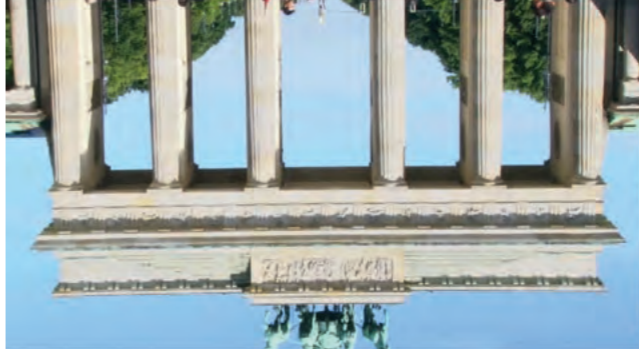
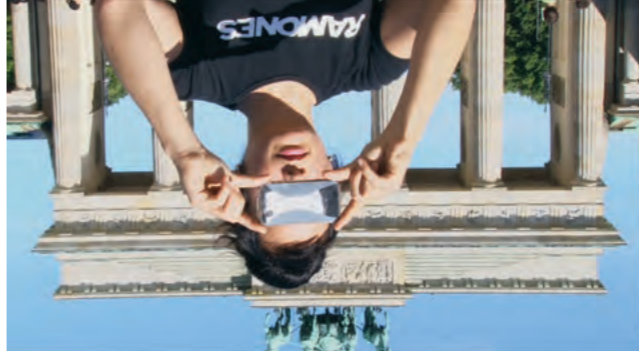
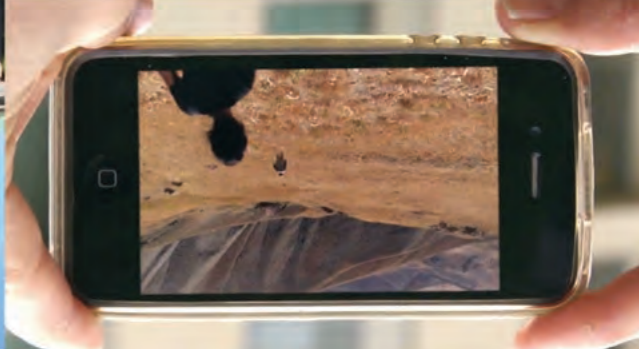
14 Siehe hierzu Doreen Mende, „Entries towards a Society of Ramification“, in: Vera Tollmann und Boaz Levin (Hg.), *Proxy Politics. Power and Subversion in a Networked Age*, Berlin: Archive Books, 2017, S. 73–83.

15 Steyerl, „Beginnings“, veröffentlicht online als *e-flux Journal* 24, April 2011, <https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings/> (zuletzt abgerufen am 8. August 2020).

12 Hito Steyerl, „In Free Fall: A Thought Experiment as Vertical Perspective“, in: *the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, S. 12–30, hier: S. 26–27. Erstveröffentlichung online als *e-flux Journal* 24, April 2011, <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-online-as-e-flux> (zuletzt abgerufen am 8. August 2020).

13 Hito Steyerl, „In Verteidigung des armen Bildes“, in: *Repetition*, S. 17–24, hier: S. 22. Erstveröffentlichung online als *e-flux Journal* 10, November 2009.

Licht des Super-8-Projektors, aber auch die Plakate und Banner, mit denen die Bilder durch den physischen Raum der Stadt getragen werden. Steyerl hatte immer ein Interesse an den „armen Bildern“, am „Lumpenproletariat“, am Populären und seinen neuen Formen. An die Stelle der VHS-Kassette tritt bei *In Free Fall* (2010) die DVD, und der Fernseher wird durch das aufgeschlagene Laptop ersetzt, das sich gut in die Kulisse der Flugzeugswracks einfügt und die erzählerischen Fäden zusammenhält.



Stills aus *Is the Museum a Battlefield?*, 2013

Mit der größtmöglichen subversiven Haltung gegenüber der eigenen erzählerischen Autorität wird Steyerls Offenlegung und Dekonstruktion des filmischen Dispositivs in den Arbeiten der folgenden Jahre immer größeren Raum einnehmen und dabei stets die aktuelle technologische Entwicklung aufgreifen: Die Struktur von *Abstract* (2012) basiert nicht nur komplett auf der filmischen Logik von „Schuss“ und „Gegenschuss“, sie wird ausschließlich aus der Perspektive des Smartphones erzählt, sei es als Aufnahmeggerät, das sich vor die Augen der Künstlerin legt, als gäbe es keinen anderen Blick mehr auf die Welt, oder als Bildschirm, auf dem das aufgezeichnete Material zu sehen ist. Unter den Protagonisten in Steyerls Filmen wiederum tauchen immer wieder Kameraleute auf, etwa Kevan Jenson, der Spezialist für die Einblendung von Videosequenzen auf Fernsehern in Hollywood-Filmen (*In Free Fall*, 2010), oder der kurdische Drohnenpilot in *ExtraSpaceCraft* (2016), dessen Name ungenannt bleibt. Die Präsenz des medialen Dispositivs in Steyerls Filmen ist äußerst vielfältig, aber sie ist stets gegenwärtig.

Für diese Offenlegung hat Steyerl zahlreiche Vorbilder, die bereits in den 1920er Jahren einsetzen, etwa mit Dziga Vertov faktografischem Ansatz. Wenn plötzlich in *Der Mann mit der Filmkamera* (1929) „ein Kino mit einer Leinwand zu sehen ist, auf die ein Film projiziert wird, der einen Motorradfahrer zeigt, der mit einer darauf montierten Kamera die nächstfolgende Einstellung aufnimmt“,<sup>10</sup> dann sind wir genau in der formalen Logik, die *Abstract* zum alleinigen Strukturprinzip erhebt. Weitere Referenzen sind die BRD-Filme von Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder wie etwa *Deutschland im Herbst* (1978), Harun Farockis Filme wie *Ein Bild* (1983) oder *Schnittstelle* (1995), aber auch das Schaffen von Jean-Luc Godard, Chris Marker und vieler anderer. Hito Steyerl hat die Bedeutung dieser

Filmemacher für sich stets explizit gemacht und sich auf sie bezogen.<sup>11</sup> Die völlige Bloßlegung der erzählerischen Struktur und der filmischen Mittel ist ihre Antwort auf die dokumentarische Ungewissheit. In Echtzeit sehen wir ihr, ganz im faktografischen Sinne, bei der Anfertigung der Erzählung zu, die sie mit Ironie und dadaistischem Witz füllt. „Resurrected again and again ... again and again and again and again and again, and forever, resurrected into something new“, trällert die Stimme des Aluminiumwerbespots aus *In Free Fall*, von Steyerl zu einem Hip-Hop-Retrain gesampelt, doch zugleich ist es der Abgesang auf die DVD als bereits obsolet werdenden Datenträger, der als recycelter Flugzeugschrott um den Globus fliegt. Nicht mehr nur die Bilder reisen in diesem Film, das Material selbst ist Gegenstand der Metamorphose, das wie in Sergej Treťjakovs „Biografie des Dings“ (1929) immer wieder neue Formen annehmen wird – eine Entwicklung, die bald auch die Substanz der Bilder infiziert.



Still aus *Der Mann mit der Kamera von Dziga Vertov, 1929*

**EINSCHUB 2:  
„POOR IMAGES“ UND „IN FREE FALL“,  
KOMPRESSION UND PERSPEKTIVE**

In ihrem Text „In Free Fall: A Thought Experiment as Vertical Perspective“, der 2011, ein Jahr nach dem gleichnamigen Film entstand, erzählt Steyerl eine kurze, atemberaubende Geschichte der Linearperspektive und des Horizonts in der abendländischen Kunst. Demnach fällt die Erfolgsgeschichte dieser Konstruktion mit der Ausbildung der westlichen Dominanz in der Renaissance zusammen. Mit der einsetzenden Moderne, mit der Beschleunigung der Wahrnehmung – von J. M. W. Turner, der das Gesicht aus einem fahrenden Zug hielt, bis hin zum CNN-Korrespondenten, der über 150 Jahre später nur noch sein Handy aus dem rasenden Militärfahrzeug streckt – bricht dieses Konzept in sich zusammen, unter Druck geraten durch das Kino, die Montage, die Luftfahrt. Mit neuen „skopischen“ Regimen (Jonathan Crary), mit Google Maps, Satellitenbildern und Drohnen, mit den Formen der 3D-Animationen erzeugen die schwindelerregenden Revolutionen des Sehens zugleich auch eine Befreiung ihrer eigenen Arbeitsweise: „Die Tyrannei des fotografischen Objekts, dem der Fluch seines Versprechens, ein indexikalisches Verhältnis zur Realität zu besitzen, nachging, ist hyperrealen Repräsentationen gewichen – nicht solchen des Raums, der existiert, sondern des Raums, den wir produzieren

<sup>11</sup> In Bezug auf Farocki äußerte sich Steyerl in diesem Sinne zuletzt anlässlich eines gemeinsamen Vortrags mit Trevor Paglen am 10. November 2018 im Centre Pompidou, siehe den Vortrag in diesem Band und zusätzlich die öffentlichen Fragen unter <https://www.centrepompidou.fr/id/cda85e/roebbxq/fr/> (zuletzt abgerufen am 18. Dezember 2018).

Als der Produzent am Ende von *Lovely Andrea* die Filmemacherin nach dem eigentlichen Sinn ihres Films befragt, fällt beim Interview-Dreh das Licht aus. Das Scheitern scheint konstitutiv für Hito Steyerls ironischen Umgang mit der eigenen Position. Doch dahinter steckt noch mehr. Fragt man nach der Perspektive des vorliegenden Textes, so versucht er, in der Störung der Bilder, in ihrem Scheitern, gar in ihrer fortschreitenden paradoxen Umkehrung eine der Kräftequellen von Steyerls Arbeit zu entdecken. Liegt die Problematik der „travelling images“ in der semantischen Umcodierung und in ihrer politisch instrumentalisierteren Verwendung, so betrifft es im Folgenden mehr und mehr die Substanz der Bilder selbst. Apparatur und Bildträger, die dokumentarischen Werkzeuge der Filmemacherin, waren in den vergangenen 25 Jahren einem fundamentalen medialen Wandel unterworfen.



Still aus November, 2004

Als Protagonisten tauchen sie jedoch in all ihren Videos und Filmen auf, in ihrer jeweils neuen technologischen Konfiguration. Zugleich sind sie aber auch Gegenstand ihrer zahlreichen theoretischen Essays. Ihre Auseinandersetzung mit ihnen ist nicht nur intellektuell, sie ist auch physisch, sie ließe sich, in Abwandlung von Roland Barthes' *plaisir du texte*, als eine Lust am Material bezeichnen. Auszugsweise werden hier Filme und Texte der Künstlerin parallel gelesen, um ihrer Vorstellung von den sich wandelnden Bildern zu folgen, immer in der Perspektive einer kritischen dokumentarischen Kunst im Zeitalter eines neuen deutschen Nationalismus, eines digitalen Kapitalismus und einer künstlerischen Intelligenz.

## EINSCHUB 1: VOM ZERKRATZTEN 35 MM-FILMKADER ZUM UNSCHARFEN HANDYSHOT

Wie lässt sich der Begriff der Wahrheit in Bezug auf das dokumentarische – eine für viele seit der Postmoderne obsoleete Konstellation von Kategorien – überhaupt aufrechterhalten? Diese Frage hat Hito Steyerl in zwei frühen Essays gestellt. In „Dokumentarismus als Politik der Wahrheit“ (2003) geht sie von Michel Foucaults Begriff einer „Politik der Wahrheit“ aus, den sie am manipulativen Einsatz von Bilddokumenten der USA vor dem Welticherheitsrat (der zur Invasion in den Irak führen sollte) exemplifiziert.<sup>4</sup> Auf der anderen Seite ist für sie, jenseits der Machtbeziehungen, das „Unvorstellbare, Verschwiegene, Unbekannte, Rettende und sogar Ungehenerliche“ im Dokument

<sup>4</sup> Hito Steyerl, „Dokumentarismus als Politik der Wahrheit“ (2003), in: dies., *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation. Essays 1999-2009*, hg. v. Marius Babbas, n. b. k., Diskurs, Band 4, Berlin: n. b. k., 2016, S. 57-63.

immer noch zu entdecken.<sup>5</sup> Über Benjamins Konzept des dialektischen Bildes in den Thesen zum „Begriff der Geschichte“ gelangt sie zur *trots allem* gewidmet hat.<sup>6</sup> Obschon nichts auf ihnen zu sehen ist, zeigen sie doch von den lebensgefährlichen Bedingungen ihrer Aufnahme. Diese kleinen fotografischen Überreste stehen, in ihrer Wahrheit und Dunkelheit, für eine Form der Errettung der Wirklichkeit, sie entscheiden sich für eine Form der Errettung der Wirklichkeit, sie entscheiden sich für eine Form der Errettung der Wirklichkeit zu retten.“<sup>7</sup> Doch lässt sich metern die Ehre der gesamten Wirklichkeit zu retten.“<sup>7</sup> Doch lässt sich ein derart emphatischer Begriff der „Errettung der (äußeren) Wirklichkeit“, den Siegfried Kracauer seiner *Theorie des Films* als Untertitel mitgegeben hat, ins digitale 21. Jahrhundert überführen?<sup>8</sup> Vier Jahre später greift sie, in verwandelter Form, die Figur des tödlich zerkratzten Bildes, der Bildstörung, wieder auf, um sie an den Anfang von „Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?“ (2007) zu setzen. Sie berichtet von einem merkwürdigen Dokument, der Übertragung von Bildern, die ein CNN-Korrespondent in den ersten Tagen der Irak-Invasion mit seinem Mobiltelefon aus einem fahrenden Militärfahrzeug aufzeichnete und live um die Welt sandte. Obwohl sie vollkommen verpixelt sind, erscheinen sie nicht weniger authentisch: „Diese Bilder repräsentieren nichts, zumindest nichts Erkennbares mehr, ihre Wahrheit liegt jedoch in ihrem Ausdruck. Sie sind lebhafter und akkurater Ausdruck jener Ungewissheit, die nicht nur die zeitgenössische dokumentarische Produktion beherrscht, sondern die Welt der Gegenwart schlechthin. Was sich im hysterischen Gewackel des CNN-Bildes ausdrückt, ist die generelle Intransparenz und Verunsicherung einer ganzen Epoche. Die abstrakten Pixel, die über den Fernsehschirm wabern, sind der kristallklare Ausdruck einer Zeit, in der der Zusammenhang der Bilder mit den Dingen fragwürdig geworden ist und unter Generalverdacht steht. Sie dokumentieren die Ungewissheit der Repräsentation ebenso sehr wie ein Stadium der Visualität, das durch mehr und mehr Bilder definiert wird, auf denen weniger und weniger zu sehen ist.“<sup>8</sup> Und weiter schreibt Steyerl in diesem Text, der zu ihren programmatischen Standortbestimmungen gehört: „Die Form ihrer Konstruktion stellt das reale Abbild ihrer Bedingungen dar. Ihr Inhalt kann mit der Realität übereinstimmen, oder auch nicht – der Zweifel daran wird niemals völlig auszuräumen sein. Seine Form aber wird und weigerlich die Wahrheit sagen, und zwar über den Kontext des Bildes selbst, seine Herstellung und deren Bedingungen.“

## SELBSTABDRUCK, NICHT DER WIRKLICHKEIT, ABER DES MEDIUMS

Damit Bilder reisen können, müssen sie medial werden. „Technically reproduced pictures are travelling around the world“, so beschreibt dies Hito Steyerl in *November* auf klare Weise. Sie benennt die Techniken und die Transportmittel: *Super-8, Videos, Tapes, Satellite Channels*.<sup>9</sup> Das vermeintlich Nebensächliche des Kanals bekommt in Steyerls ruhigen Worten fast etwas Auratisches: „first we picked up and processed travelling images, global icons of resistance, then Andrea herself became a travelling image, wandering around the globe, an image passed over from hand to hand, an image copied and reproduced by printing presses, video recorders and the internet.“ In der gleichen Laktion zeigen die Einstellungen des Films die erwähnten Bildträger: den Stapel VHS-Kassetten, den Fernseher, auf dem sie laufen, das

<sup>5</sup> Ebd., S. 59.

<sup>6</sup> Georges Didl-Hüberman, *Bilder trotz allem* (2003), übers. v. Peter Geimer, München: Fink, 2007.

<sup>7</sup> Zit. nach Hito Steyerl, „Dokumentarismus als Politik der Wahrheit“, S. 60.

<sup>8</sup> Hito Steyerl, „Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?“, in: dies., *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus im Kunstfeld*, Wien: Turaktant, 2008, S. 7-16, hier: S. 14-15.

<sup>9</sup> Siehe hinsichtlich der politischen Dimension des Materials den Essay: Hito Steyerl, „Politik des Archivs. Übersetzungen im Film“ (2008), in: dies., *Jenseits der Repräsentation*, S. 32-39.

# RESURRECTED AGAIN, AND AGAIN, FOREVER, RESURRECTED INTO SOMETHING NEW HITO STEYERL UND DIE (NEGATIVE) ERRETTUNG DER BILDER

FLORIAN EBNER

70

1  
Steh hierzu den Text  
zu Lovely Andrea von Thomas  
Elsaesser in diesem Band.



Paris, Juni 2020

„Please write a letter to Andrea...“, sagt Hito Steyerls Dolmetscherin Asagi Ageha gegen Ende des Films *Lovely Andrea*, „... actually, this sentence is a bit embarrasing“, als sie etwas verschämt und nur auszugswweise die pornografischen Bildlegenden übersetzt, die in dem japanischen Magazin neben den Fotos stehen, auf denen Steyerl als Bondage-Modell nackt und gefesselt zu sehen ist. Kurz und präzise resümiert sie zuvor Steyerls Geschichte, wie sich jene auf die Suche nach ihrem verlorenen Bild als gefesselttes Aktmodell begibt, *à la recherche du cul perdu*, wie es im Film heißt, eine für eine feministische Künstlerin wie Steyerl besonders unglaubliche Geschichte. Doch bereits die nächste Einstellung zeigt Asagi Ageha selbst, wie sie am Seil hängend, die Fesselung als erotische, vor allem aber akrobatische Körperkunst praktiziert; und die vermeintlichen Gewissheiten beginnen zu verschwimmen.<sup>1</sup>

*Sitze ich vor meinem Rechner, bin ich längst schon soweit konditioniert, um die Simultaneität der unterschiedlichsten Informationen irgendwie zu verarbeiten, aber vielleicht ist die momentane Zeit zu absurd, vielleicht liegt es auch an Steyerls Arbeitsweise, dass dieses Neben-einander auf meinem Rechner mir plötzlich in die Augen springt:*

## TRAVELLING IMAGES

## RESURRECTED AGAIN AND AGAIN, FOREVER, RESURRECTED INTO SOMETHING NEW

2  
Steh zur Rolle der Screens und Rahmen den Text von Doris Krystof in diesem Band.

3  
T.J. Demos, „Reisende Bilder“, in: *Hitto Steyerl*, hg. von Marius Babias, Ausstellungskatalog n.b.k., Berlin, Köln: Walther König, 2010, S.16–29.

*Festnahmen auf den Straßen Hongkongs, Filmbildungen über einbrechen-senen Pornomagazins aus den 1980er Jahren in Dialog mit den offenen Fenstern des Computers, mit den Screenshots und Recherchen zu diesem Text, eine Art unverhofferter Collage aus unterschiedlichen Bildern und Materialien, die auch ein Ausgangspunkt dieses Textes sein wird.*

Asagis Sätze legen sich als Voiceover über Steyerls Montage ihres Archivmaterial, das rekonstruiert, warum sie sich als 21-jährige Filmstudentin in Japan das Pseudonym „Lovely Andrea“ gegeben hat, ein Bezug auf ihre damalige enge Freundin Andrea Wolf, die später in den Untgrund ging und 1998 in der Türkei als Mitglied der Volksbefreiungsarmee Kurdistans getötet wurde. In schneller Folge schneidet die Montage die Bondage-Bilder der jungen Steyerl mit anderen Sequenzen gegen: einer Interviewszene Andrea Wolfs, ihrem Poster als Märtyrerin, in den Straßen Berlins, aber auch irgendwo in einem deutschen Kino, unweit eines Softpornofilmplakats. Die Bilder der beiden Frauen gehen ineinander über, die Ikone der deutschen Märtyrerin für die kurdische Sache und das japanisch-stereotype Pin-up-Bild, das den Namen der Freundin trägt.

Bemerkenswert sind jedoch nicht nur die Verswicklungen der Bilder, sondern auch die Unterschiedlichkeit ihrer Bildträger, allesamt Formen der Populärkultur, fröhlich gegeneinander geschnitten: Fernsehvideos mit Bildrauschen, Transparente und Plakate, Fotos auf dem PC-Bildschirm, dieselben Fotos auf den speckig-glänzenden Seiten des Bondage-Magazins, dazwischen montierte Sequenzen des amerikanischen Zeichentrickfilms *Spider-Woman*, in dem Steyerl das wieder-gefundene Bondage-Foto einblendet, in den Rahmen eines „10 m dollar masterpiece“;<sup>2</sup>

„Travelling images“ nennt Hito Steyerl selbst diesen Prozess und hat den reisenden Bildern drei Jahre vor *Lovely Andrea* mit *November* (2004) einen eigenen Film gewidmet. Einen Film über ihre Jugendfreundin, über filmische Fantasien der Revolte, aber auch über das Zuspätkommen einer kritischen, linken Generation im Deutschland der Post-RAF-Zeit. Erscheint Andrea in Steyerls Super 8-Footage, das sie noch als Teenager gemeinsam gedreht haben, als imaginierte Rebellin, so ist ihr späterer Tod ebenso real wie die Instrumentalisierung ihres Bildes als Ikone. Die fiktiven und existentiellen Bilder Wolfs (wie auch Steyerls) werden in der Montage beider Filme mit einer politisch-ikonografischen Motivwelt der Filmgeschichte gegengeschritten. Auch hier ist es, wie so oft bei Steyerl, ein dialektischer Prozess: Die Filmquellen helfen, die sich fatalistisch ändernde Semantik der Bilder herauszuarbeiten, und legen Wolfs und Steyerls Vorbilder und Referenzen frei, zugleich beeinflussen sie aber auch die Lesart der individuellen Bilder der Protagonistinnen. Da tauchen in *November* die für Steyerl so wichtige Martial-Arts-Kultur und Bruce Lee ebenso auf wie das Revolutionskino des griechischen Regisseurs Costa-Gavras, und in *Lovely Andrea* findet die Erniedrigung der gefesselten Körper in der Bondage-Praxis ihren Widerhall in den zeitgleich aufgenommenen widerlichen Fotos amerikanischer Soldaten aus Abu Ghraib und der Exekutionspraxis japanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg. Die Ebene der individuellen Bilder ist immer auch, auf die eine oder andere Weise, infiziert mit den politischen, historischen und öffentlichen

Bildern. „But none of us found a way out of the labyrinth of the travelling images“, sagt Hitto Steyerl in Minute 19. „In November we are all part of the story. And not I am telling the story, but the story tells me.“ Der amerikanische Kunsthistoriker T.J. Demos hat bereits früh darauf hingewiesen, wie Steyerls Zweifel am Dokumentarischen in den „reisenden Bildern“ ihren Ausdruck findet und wie sie mit den parallel eingearbeiteten filmischen Quellen den dokumentarischen Videossay neu erfindet.<sup>3</sup>

Die Geschich-  
te hat eine  
kleine Pointe:  
Als dann 20  
Jahre später  
Kontakte  
zu den Tupa-  
maros gab,  
gab es dann  
Kontakt zu  
Mauricio  
Rosencof, der  
hatte noch-  
mal untertri-  
chen, dass  
der ganze  
Film nach  
seinen Anga-  
ben, sehr re-  
alistisch, alles  
Tupamaro,  
echt gedreht  
worden ist,  
und als er  
dann hörte,  
dass das  
bei uns nicht  
geklappt  
hatte mit der  
U-Bahn, mit  
dem Bus, hat  
er sich schla-  
ppelacht und  
hat gesagt:  
Das war das  
einzigste, was  
Costa-Gavras  
frei erfunden  
hat.



and 3 or 4 stops later the next person gets on the bus and he is doing some kind of round trip.



Earlier the people were too late, one could see them running after the train or they got too late, or boarded the wrong carriage.

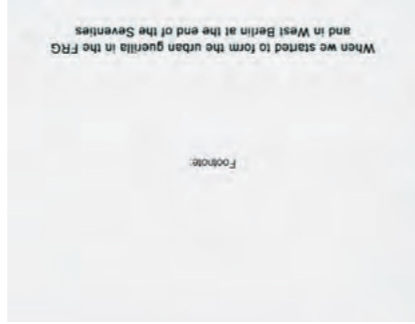


there were discrepancies to Maurizio Rosencof, who confirmed that the whole film was made according to his specifications.



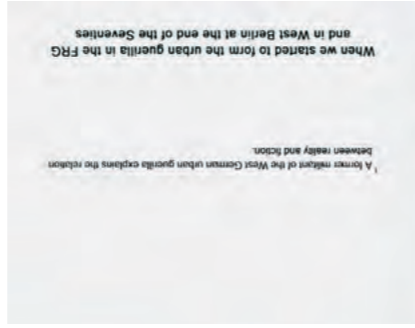
Als wir Mitte  
der 1970er  
Jahre ange-  
fangen haben,  
so Stadt-  
guerilla hier  
in der BRD  
oder in West  
Berlin zu  
praktizieren,  
haben wir  
natürlich  
Filmen wie  
Schlacht um  
Algier oder  
Der unsicht-  
bare Aufstand  
aufmerksam  
uns ange-  
sehen, erst  
als Filme oder  
als Zeitdoku-  
mente, und  
später natür-  
lich auch  
unter dem  
Aspekt, was  
man aus  
diesen Filmen  
lernen könnte.  
Das war so.  
Ein ganz  
wichtiger  
Film ist Costa-  
Gavras' Der  
unsichtbare  
Aufstand über  
eine Aktion  
der Tupa-  
maros in  
Montevideo  
in Uruguay  
gewesen.

Not even in  
fiction are the  
heroes inno-  
cent. And only  
in fiction do  
the good ulti-  
mately prevail.



Footnote:

When we started to form the urban guerilla in the FRG



A former resident of the West German urban guerilla explains the relations between reality and fiction.



and in this film there are several scenes that we wanted similarly, even as the kidnapping.



where Costa Gavras describes how the torture expert Milone comes out of the building, is cited by several cars and is then abducted.



This wrapping in a carpet was actually used in some real cases in the FRG.



Tago is another scene in this film which is based on the

The truth is  
that only in  
fiction Andrea  
disappeared  
into the sun-  
set.



The truth is  
that only in  
fiction I have  
died for my  
ideas.



Only in fiction  
have the wom-  
en become  
stronger than  
men.



Only in fiction  
were German  
weapons not  
used against  
the Kurdish  
population.



In 1983, we  
made a femi-  
nist martial  
arts film,  
and Andrea  
Wolf was  
its glamorous  
star. Then,  
this amateur  
fiction film  
suddenly  
turned into  
a document.  
Now, some  
of these docu-  
ments have  
turned back  
into fiction,  
and this  
fiction tells us  
only one truth.

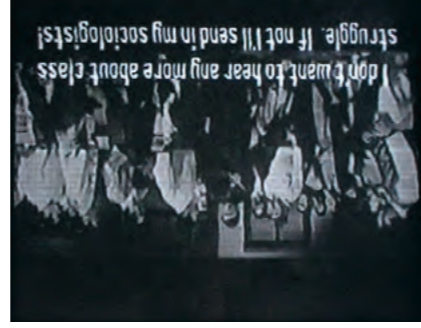




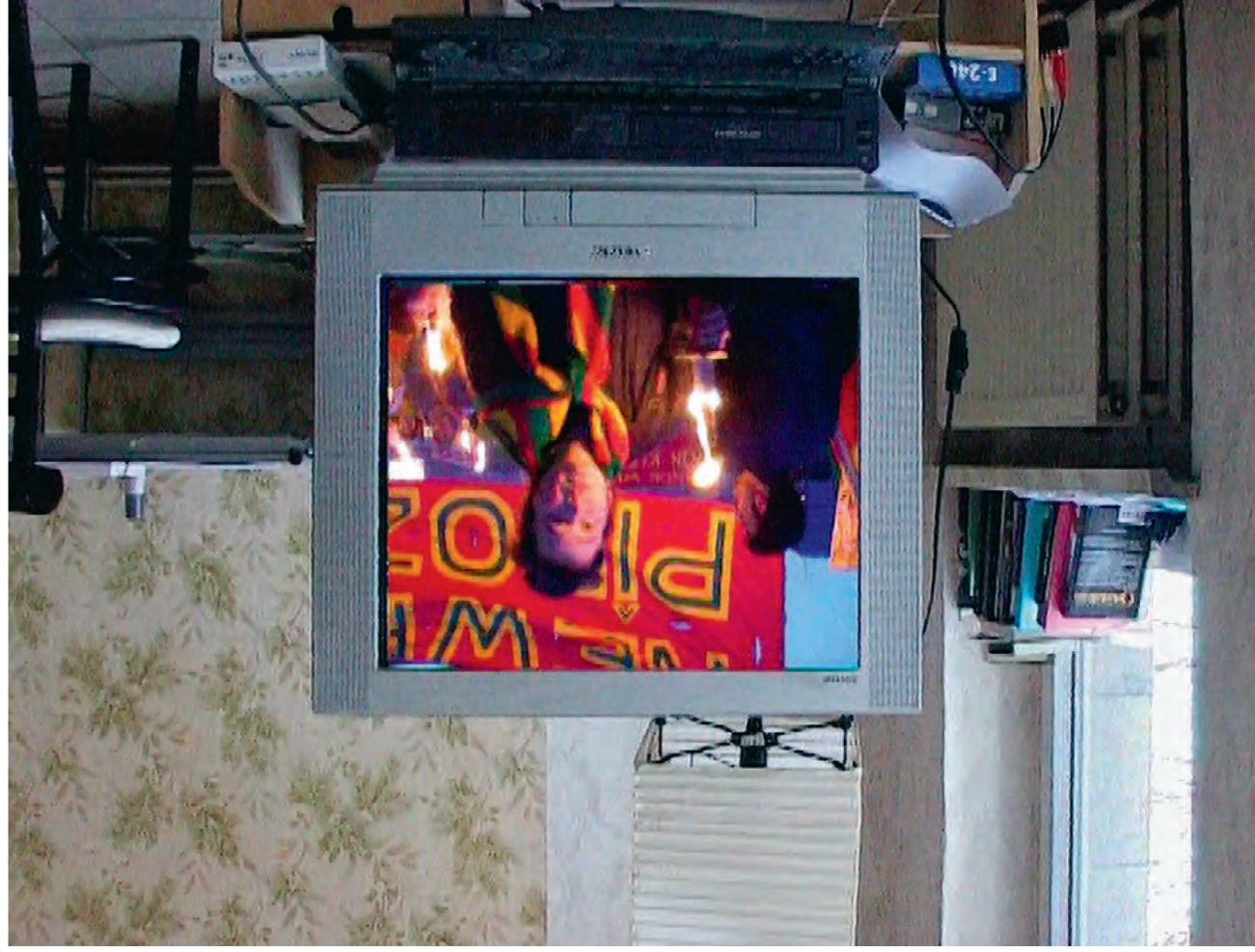
Andrea herself became an unfamiliar kind of icon, a traveling image, when she was proclaimed a martyr for the Kurdish cause. This is a demonstration in Germany, shortly after Abdullah Öcalan, leader of the PKK, was taken prisoner. First, we picked up and processed traveling images, global icons of resistance. Then Andrea became herself a traveling image, wandering over the globe, an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.



*Le prolétariat est international ou il n'est pas. Ce dont je ne veux plus parler, c'est la lutte des classes.*

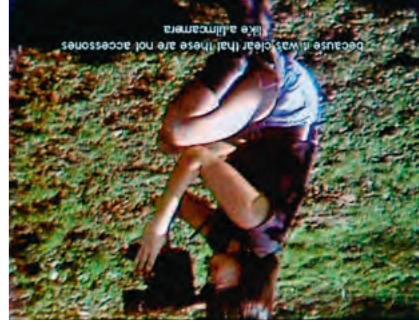


[a West German militant] Not only the pictures of fighting heroes travel, but also the practice of martial arts itself. Andrea continued to practice the martial arts during her time in Kurdistan, where she taught them to the women fighters. The martial arts are carried around the world by wandering fighters, by occupation as well as liberation armies, military instructors, members of obscure secret societies, freedom fighters, and even filmmakers.





but weapons have a very precise purpose



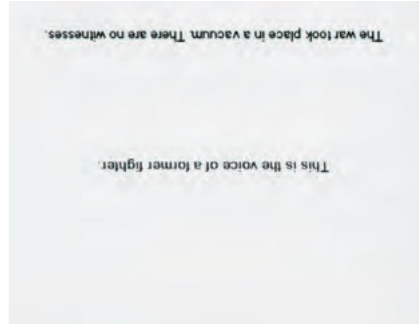
because it was clear that these are not accessories like a still camera



it was emotionally repulsive for you to carry weapons



This voice remembers a war somewhere else.



The war took place in a vacuum. There are no witnesses.



This voice was recorded in Berlin.

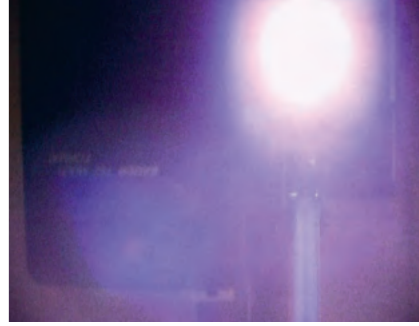
[Anonym] Das gesamte Kriegsgebiet Nordkurdis-tan ist ein weißer Fleck auf der Landkarte. Der Krieg hat in einem Vakuum stattgefunden. Es gibt keine Zeugen. Und in dieser Situation ist alles möglich. Alles, was in deiner Seele weh tut, alles ist möglich. Alles schlecht-te, was du dir da vorstellen kannst, ist möglich. Und alles das ist auch passiert. [...] Gefühlsmäßig war mir das Tragen von Waffen widerwärtig. Und man hat natürlich immer im Hinterkopf präsent, dass es keine Accessoires sind wie eine Filmkamera, oder was weiß ich, sondern Waffen mit einem ganz bestimmten Zweck.



On the back of a tiger, the Bodhidharma rode from India to China. At the end of his trip, he reached the Shaolin monastery, where he is said to have laid the foundations of the martial arts. The lonely wanderer became an icon for the struggle of the oppressed against the privileged. Later on, films take over the duties of the wanderer and spread the pictures of the fight without weapons throughout the world.

originating from the GDR. The village protectors were all equipped with German Kalaschnikoffs





A reconstructed witness account by a female guerrilla fighter.

[a witness account] They took her prisoner; one could hear her voice. The voice of comrade Ronahi was full of fear. She screamed. First her voice fell silent, then the one of comrade Diyar. Then comrade Ronahi was killed.



Only in this film, it is me who gets shot, and Andrea survives. She picks up the weapon, executes the villain, and rides off into the sunset on a motorbike.



There are strange coincences with the material we shot almost fifteen years earlier, back in Bavaria, where we grew up.



Her body never came back. What came back instead was this poster. It says, "Martyr Ronahi, taken prisoner by Turkish security forces as a fighter in the Free Women's Army Kurds-tan and murdered. The fallen revolutionaries are immortal."



I found this poster in a cinema hanging next to the posters of sex films just like another pinup. As a revolutionary means, pinups are nothing new. Technically reproduced pictures travel around the world and spread heroic postures.

When we were shooting this film, women had to look good and keep quiet. Female role models were rare. We picked them up at the movies—for example, in this incredibly tacky film. It deals with a bunch of large-breasted women terrorizing males. We copied those postures, creating pinups which hovered between pornography and severe dilettantism.



The picture of the woman at first referred to a game which also contained elements of seduction and submission. But as time passed, it also acquired another aspect.



This is Andrea in Kurdistan. These pictures are no longer in Super 8 but in video, images of armed struggle, spread around the globe by satellite. This is a picture of Andrea in a camp in Northern Iraq.

[Andrea Wolf] Ich habe in Deutschland in der revolutionären Linken teilgenommen und wir haben uns gemeinsam mit Genossen um- in geschaut, in welchem Prozess auf der Welt wir teilnehmen können, um etwas zu lernen [...]

**DE** „My best friend when I was 17 was a girl

called Andrea Wolf. In 1998, she was shot as a Kurdish terrorist. [music] This is my first film. This is me. This is Andrea.“ Dies ist die Matrix von Hito Steyerl's Film *November*. In nur wenigen Worten legt sie sich als Voice-over über die ersten Einstellungen, über ein ausgeglichenes Poster mit dem Bild von Andrea Wolf und über einige in Super-8 gedrehte Szenen, in denen drei junge Frauen eine Gruppe von Männern verprügeln. Entstanden 2004 als Auftragsarbeit für die Manifesta 5 im spanischen Baskenland, wirkt *November* im Rückblick selbst wie eine Matrix für viele spätere Filme von Hito Steyerl.

Im Laufe des Films erscheint ihre Jugendfreundin Andrea Wolf in drei unterschiedlichen Rollen und anhand unterschiedlicher Bilder: als charismatische Anführerin einer Amazonen-Gang im bereits erwähnten feministischen Martial-Arts-Amateurfilm, dessen *Footage* Hito Steyerl bereits 1983 als 17-jährige irgendwo in der bayerischen Steppe gedreht hat; als reale Untergrundkämpferin des Freien Frauenverbands Kurdistan in einem Fernsehinterview der 1990er Jahre; zuletzt als Ikone der im Kampf gefallenen Seht-Ronahi, so ihr kurdischer Märtyrername, auf den Plakaten demonstrierender Kurden in Deutschland.

Seine erzählerische Kraft bezieht der Plot von *November* aus Steyerl's Reflexion über die Koinzidenz der Bilder einer Rebellion (im Super-8-Streifen) und einer Revolution (in Super-8-Streifen) (als schräges Vorbild des früheren Amazonenfilms), René Vénets nicht-früherer wilder situationistischer Martial-Arts-Streifen *La dialectique peut-elle casser des briques?* von 1973 (über die Bedeutung der Martial Arts bis hin ins intellektuelle Milieu), Constantín Costas-Gavras' Film *État de siège* von 1972 (über das Vorbild des Revolutionskinos als Handlungsanleitung für die westdeutsche Stadtguerilla) und Bruce Lees letzter Film aus der gleichen Zeit, in welchem der inszenierte Tod von Bruce Lees Filmrolle mit dem realen Tod des Darstellers zusammenfällt – eine weitere Parallelerzählung zu Andrea Wolfs Exekution unter ungeklärten Umständen. Doch auch Steyerl's eigenes Bild gerät ins Wanken, als sie sich plötzlich

unverhofft als Aktivistin in einer Fernsehreportage in den Reihen demonstrierender Kurd-internen wiederfindet, ein Bild, das ihr noch probematischer erscheint als das ihrer Freundin als Ikone in einem grausamen Kampf.

„November is the time after October, a time when revolution seems to be over, and peripheral struggles have become particularly localist and almost impossible to communicate“, sagt Hito Steyerl in der Mitte ihres Films, nachdem sie zuvor noch Sergei Eisenstein und Jean-Luc Godard in ihre Montage hineingeschnitten hat. Die Utopie einer revolutionären Internationalen, wie sie noch in den 1970er Jahren aufflammte, scheint erloschen. So verweist auch auf das „Zuspätkommen“ einer kritischen, linken Generation in Deutschland, deren ideologische Legitimation bereits diskreditiert ist und deren methodische und dokumentarische Werkzeuge im Begriff sind wegzubrechen. Die verschiedenen Ebenen und Motive von *November* – beginnend mit der Freundin Andrea Wolf, über die politische und soziale Situation in Kurdistan, die praktizierte Lust an den Martial Arts, die Kraft der populären Erzählungen und Mutationen der Bilder – finden sich in vielen späteren Arbeiten Steyerl's wieder, eine Art Vermächtnis oder eine scheinbar übermächtige Matrix, welche die Autorin in Minute 19 so beschreibt: „But none of us found a way out of the labyrinth of the travelling images. In November we are all part of the story. And not I am telling the story, but the story tells me.“

Florian Ebner



[Hito Steyerl] My best friend when I was seventeen was a girl called Andrea Wolf.

In 1998, she was shot as a Kurdish terrorist.

This is my first film.

This is me.

This is Andrea.



It is impossible to reconstruct the story of the film. Only the fighting scenes were shot, showing a gang of three girls trying to climb up sily beat up every male they can get on. The film is silent, because the only spoils we could steal had no sound. And Andrea was its charismatic, strong, and beautiful center.

The last time I saw Andrea was two years before she went underground, five years before she was executed in Kurdistan.

Ein-Kanal-Digital-Video / Single-channel digital video, Farbe / color, Ton / sound, 25:19 min., 2004

Regie / Director: Hito Steyerl

Filmschnitt / Editing: Stefan Landorf

Assistenz / Assistant: Yasmina Dekkar

Protagonist: Ull Maichle

Produzentin / Producer: Marta Kuzma für / for Manifesta 5

Unterstützt durch / Supported by:

Klaus, Mehmet Aktas, Peter Grabher, Lisa Rosenblatt

EN "My best friend when I was seventeen

was a girl called Andrea Wolf. In 1998, she was shot as a Kurdish terrorist. [music] This is my first film. This is me. This is Andrea." This is the matrix of Hito Steyerl's film *November*. These few short sentences are laid as

voice-over across the first shots of the film, which feature a faded poster with a picture of Andrea Wolf and some Super 8 footage showing scenes of three young women beating up on a group of men. Made in 2004 as a commissioned work for Manifesta 5, which took place in Spain's Basque Country, *November* even seems in retrospect like a matrix for many of Steyerl's later films.

Over the course of the film, her childhood friend Andrea appears in three different roles represented by different sets of images: as the charismatic leader of a gang of Amazons in the feminist martial arts sequences referred to above, whose footage Steyerl shot back

in 1983—somewhere in the Bavarian stepes—in as a seventeen-year-old amateur filmmaker; as a real-life guerrilla in the Kurdistan Free Women's Units (YJA Star) appearing in a television interview from the 1990s; and finally as an icon of the martyred Sehîr Ronahi, the Kurdish name that Wolf adopted, her image appearing on the posters of Kurdish demonstrators in Germany after she had fallen in their struggle for freedom.

The plot of *November* derives its narrative power from Steyerl's reflections on the coincidence of images depicting a rebel (in the Super 8 film) and a revolutionary (in the Kurdish underground), on the inversion of fiction and reality, and on the shifting significance of these images and their afterlife—what Steyerl calls "traveling images." This material is cut together with a mix of popular and underground cinema culture that lays out the filmmaker's palette of references: a wild Russ Meyer exploitation film (as an offbeat archetype for the earlier Amazon film), René Viénet's equally wild situationist martial arts picture *La diable peut-elle casser des briques?* from 1973 (about the importance of martial arts on the intellectual scene), Costa-Gavras's film *State of Siege* from 1972 (about the model of revolutionary cinema as an instruction manual for West German urban guerrilla groups) and Bruce Lee's last movie from the same period, in which the staged death of the character played by Lee in the film coincided with the real death of the actor—another parallel story akin to Andrea Wolf's execution in mysterious circumstances. But Steyerl's own image also begins to unravel when, quite out of the blue, she finds herself unexpectedly pictured as an activist in a television spot reporting on a group

of demonstrating Kurds—an image that seems to her to be even more problematic than that of her friend as an icon in a brutal struggle.

"November is the time after October, a time when revolution seems to be over, and peripheral struggles have become particular, localist, and almost impossible to communicate," says Hito Steyerl in the middle of her film, after cutting Jean-Luc Godard and Sergei Eisenstein into her montage. The flame of a utopian revolutionary international, which continued to flare in the 1970s, seems to have been extinguished. Her metaphor of a revolutionary calendar thus also refers to the late arrival on the scene of a younger critical left-wing generation in Germany, whose ideological legitimacy had already been discredited and whose methods and documentary tools are on the point of breaking asunder in face of the digital turn. The different levels and motifs that appear in *November*—beginning with her friend Andrea, and extending from the political and social situation in Kurdistan, a passion for the practice of martial arts, and the power of popular narratives and media all the way to the migration and mutation of images—can be found in many of Steyerl's subsequent works, minutes into the film: "But none of us found a way out of the labyrinth of traveling images. In *November* we are all part of the story. And not I am telling the story, but the story tells me."

Florian Ebner

***NOVEMBER, 2004***



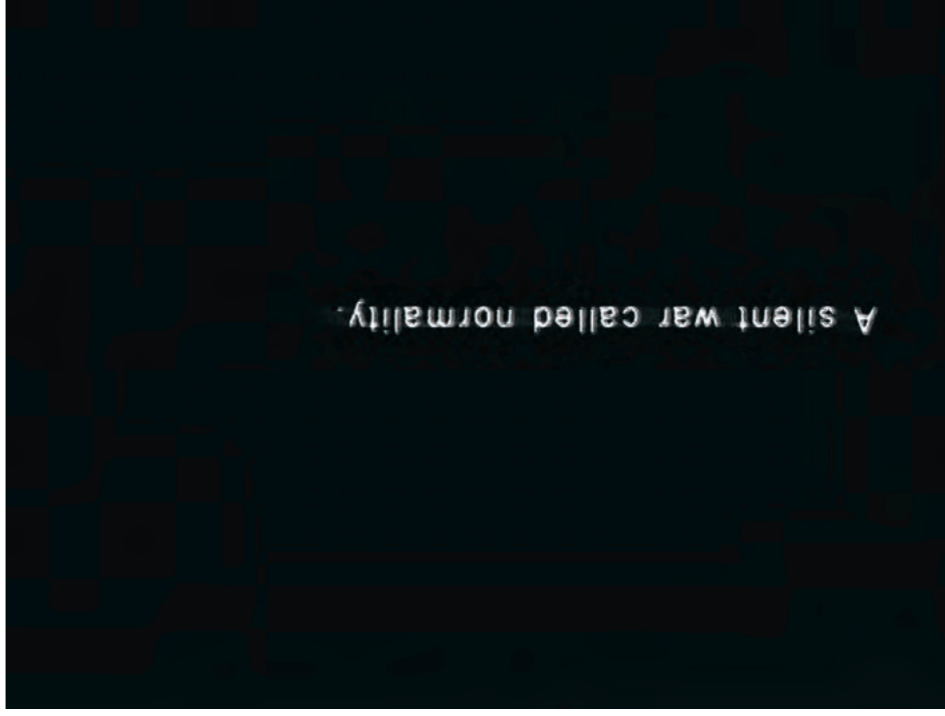
Still from *Normality I-X*, 1999

Steyerl's probing of the character of "normality" is startlingly relevant today—a privilege based on violence, which at the same time constitutes a constant threat to the normal conduct of life for certain people. Of course, the world has changed since then—in Berlin, in Germany, in the center—but the issues of the "long nineties" are still on the agenda. People like Steyerl, who were already tackling these themes at the time, managed to achieve an extraordinary level of insight because their (documentary) work was almost without precedent: the individual subjectification of people familiar with racism from their personal experience; the uncovering of truths and forgotten concerns—the fruit of an autodidactic process and stripped, perforce, of ideology; and the productive survey of a field that had only rarely been looked at in this kind of synoptic way. This far-from-idiosyncratic approach and the knowledge that it brings to light have hitherto been given too little attention in comparison to other works by Steyerl. In light of our current concerns, it would also be better if this archive were not used to forget what it contains.

# FORTLEBEN UND MIGRATIONEN SURVIVAL AND MIGRATION

**PARALLELS AND OVERLAYS**

Steyerl's visits to sites and her meetings with people are accompanied by simple cinematic devices like pans or cross-fades, which ensure that present-day parallels or historical overlays are made visible. In *Deutschland und das Ich*, there is a scene in which Britta Glatzeder speaks from a balcony about the "new Goethe-Institut": "They've put an amazing monumental building there now. "But when they finished," she continues, "they realized that having their address on Dachauer Strasse would be rather awkward for their international profile, so they relocated the main entrance from over there and moved it round the back here to Helene-Weber-Allee." However, the camera reveals that you only have to turn around from this new entrance, now unencumbered by any negative associations, to find oneself in front of the makeshift accommodation used to house asylum seekers that looks just like a camp barracks. In the next shot, the camera is pulled to a burnt-out basement, overlaid with newspaper images of firefighters at work and rescue operations. In an absurd gesture, one man proudly shows Steyerl his lighter, which has a huge flame. In the newspaper clippings that follow, we see the victims of the arson attack.



Still from *Normality* 1-X, 1999

Steyerl elects to use cross-fades again in *The Empty Center*. Right at the start, "the center returns" as a shot of the Berlin Wall fades into an image of the same space as a construction site, which was the state this new center was in at the time the film was shot. "At Potsdamer Platz, ages and images overlap," says Steyerl herself, and as the story unfolds, this is exactly what we see, as the film constantly shifts back and forth in time, fading between past and present. What is special about the film is the highly individual analysis of a complex nexus interweaving architecture built to project power, internal borders, such as those that separate off Jews and immigrants, the external borders drawn in Europe (at the Berlin Conference of 1878) and overseas (at the Berlin Conference of 1884), colonial museum practices, exotic entertainment, preparations for World War II, and deaths that took place at the wall. The contradictions are included: the demonstrators protesting against wage dumping who express certain racist sentiments appear at the same time as people beset by feelings bordering on fear in face of a perceived threat; meanwhile the "Others" are certainly not just

depicted as victims—we are given a detailed account of the story of the Waffen-SS "Free India Legion," whose members were, in other respects, regarded by their Nazi superiors as "racially inferior stock." Yet the return of the center in the early 1990s is also a story of the violent drawing of boundaries, through racist violence, in particular. This violence had a serial nature—evident in the waves of attacks that followed. Steyerl depicted this serial quality in *Babenhäuser* and especially in *Normality 1-X*. In the face of this sequence of violence, how-ever, the film finds itself bereft of resources: What can it depict when the violence has orchestrated an act of disappearance? In *Babenhäuser*, Steyerl attends a rally protesting against anti-Semitic violence. The camera lingers poignantly on the fire-damaged buildings belonging to the Jewish family Merin. Off-screen, a member of Café Morgenland presents a chronicle of events, a succession of violent attacks and antagonistic behavior from the authorities, which ultimately causes the family to quit the town and move away from Hesse.

**THE VIOLENCE OF NORMALITY**



Still from *Babenhäuser*, 1997

In *Normality*, the violence is even more nightmarish. The ten short chapters cover the desecrations of the graves of two chairmen of the Central Council of Jews in Germany, Heinz Galinski and Ignatz Bubis—and of other Jewish graves (including some in Austria)—neo-Nazi demonstrations, the pipe bomb attack on immigrants in Düsseldorf-Wehrhahn, some of them Jewish, the murderous attack on refugees in Guben, and the continued desecration of the site established to commemorate the crime. In the seventh section of the film, which deals with the Düsseldorf attack, Steyerl gives up trying to find visual images to accompany the narrative—the screen remains black, or we see indistinct images in which it is not clear what we are actually looking at. "How can we see the structure of violence?" she asks, and describes the "normality" of the reunified Federal Republic over the preceding ten years as being in a state of war, where violence is a measure of normalization: "a silent war called normality." Twenty years on, has this war come to an end? Or have we stopped seeing it or simply grown accustomed to it? After 2015, attacks on refugee hostels were once again carried out in waves, and the violence escalated, culminating in the lethal assaults in Halle and Hanau.





Still from *The Empty Center*, 1998

in synoptic discourses or in the undifferentiated transfer of templates from another context. Steyerl's early films, meanwhile, pick up on the experiences of Jews, blacks, and migrants, and the names of the unnamed appear in places where heads are kept in museums, palaces have been demolished, or traces have vanished into the void: Kula, Tony, Moses, Felix, Bayume, Friedrich, Farid. Living individuals that feature in the films prefer not to give their names for fear of being sanctioned—such as the punks squatting in the former stretch of no man's land in the “empty center” of Berlin. They live as unnamed people in a transitional zone, because they are well aware that after the center has been completely rehabilitated, there will be no more room for “people with different values.”

**EXPLORATIONS AND ENCOUNTERS**

Because the veracity of images in documentary works and their status as testimony is increasingly precarious, in *Die Farbe der Wahrheit* we also hear that the form of an image still tells the truth about its context and production as well as the circumstances in which it was produced. In this respect, it is worth examining the formal aspects of the early films, because the way they were made constitutes a specific means of creating knowledge. The films always seek out particular places, which the filmmaker literally pays a visit to, exploring them with her camera. These include museums, cemeteries, folk festivals, demonstrations, parades, the sites of arson attacks, construction sites, and places where history and stories have become invisible because the buildings are no longer there or the activities have fallen out of use. The connection between the places visited has an associative quality—the filmmaker, who is always present herself, moves from one to the next as if conducting research. The context is always clear, delineating the historical and systemic nature of borders, but the films make no claim to being exhaustive, nor is the complexity of the situation disclosed and broken down into patterns. In the section dealing with the former Haus Vaterland “pleasure palace” in the center of Berlin, Mohamed Husen, a former soldier who had served—like his father—in the German colony of East Africa, was a waiter in the Vaterland's exotic surroundings before going on to become the Nazi film industry's black “avatar.” Friedrich Hollaender was composing dreadful hits like



Still from *The Empty Center*, 1998

“I get my body painted black, painted black/Then I'll go to Fiji, to the Fiji Islands” just a few years before he was forced, as a Jew, to leave Germany in 1933.

At the same time, the visits to the sites always involve encounters too—whether sought-out or fortuitous. The individual “talking heads” are not prominent figures, but they do express their concerns and bring in their expertise and experience. In *Deutschland und das Ich*, we meet the Nietzsche expert Britta Glatzeder; in *Badenhausen*, an activist from the anti-racist Café Morgenland; in *The Empty Center*, it is two students of Chinese origin, Dong Yang and Huan Zhu, and a group of off-screen punks. These people join forces with the filmmaker in pondering and researching her themes and contribute a highly nuanced spectrum of ideas on identity, racism, architecture, and displacement. And they may also answer back—at the end of *The Empty Center*, there is a funny scene in which Dong dismissively describes Steyerl's question as “a little boring.” The people we meet and the way their contributions work together could not be more different from the “talking heads” we see on the talk shows aired on German television, where the male protagonists each pronounce, with absolute assurance, their opinion on the issue of “identity.”

Steyerl doesn't shy away from any form of encounter. She even engages in conversation with the people who bellow out overtly racist slogans while drinking (at the Oktoberfest) or demonstrating (IG BAU unionists protesting against the practice of “wage dumping” through the use of migrant labor from abroad). She also shows that there are always dissenting voices too—in each case, other people appear on the scene who are opposed to these sentiments. In all the visits and encounters, the filmmaker is an integral part of the images she creates. Although the camera generates a sense of distance, her stance is one of intimacy, involvement, inquiry, and intellectual curiosity. Back then, this coincided with the kind of attitude adopted by cultural studies researchers toward their subjects and was far removed from the critical approach typically practiced in Germany at the time, whereby arguments were invariably presented from the outside—on the basis of the “dogmatized beliefs of the world” that Kracauer spoke of, regardless of whether the discussion related to a new-found national identity or a somewhat passe “critical theory.”

at all. This process of alternative documentation was literally an activity, an arduous task of making connections, conducting searches, and organizing material. Hito Steyerl's early films are alternative documents of this kind. They also harness the additional options for recording made possible by new media. Portable cameras and computers were suddenly able to do what in the past had only been possible in the studio setting with the help of bulky pieces of equipment. This did a great deal to enhance the different modes of documentation. In *The Empty Center*, Steyerl stresses the fact that she is interested in "establishing [a] tradition of lost causes" and "giving names to the hitherto unknown," drawing on a note by Siegfried Kracauer that forms part of the epilogue to his *History: The Last Things before the Last*, an incomplete work that was published after his death. The original sentence reads "Focus on the 'genuine' hidden in the interstices between dogmatized beliefs of the world, thus establishing a tradition of lost causes; giving names to the hitherto unnamed." The combination of "genuine," "causes," and "unnamed" is indeed captivating. In the film, "causes" is translated as *Prozesse* ("processes"), but the word encompasses a melange of matter, concern, object, and reason. Remembrance brings forth once living persons, active individuals with truths and concerns who have hitherto remained unnamed. Kracauer himself not only supplies a keynote to *The Empty Center* but also becomes a living person in the film when we hear that, as a Jew, he was obliged to flee Nazi Germany.

### IMPORT AND FANTASY

As I write this text, many parts of Germany are witnessing mass demonstrations expressing solidarity with George Floyd, a black US American who lost his life in Minneapolis as a result of police brutality. A symbolic image from the USA—the knee of the authorities pressing down on the neck of a black man—was evidently what it took to put racism on the agenda in Germany with such intensity. Prior to this, in the wake of the racist attack in Hanau that left nine people dead, one particular sentence had been brought over from the USA: "Say their names." In Germany, however, the authorities are less directly implicated in the death of the "unnamed" than they are in the USA. Since the early 1990s, in the face of serial attacks, the line the security agencies have tended to pursue is one of backpedaling, with identities erased, blame cast on the victims, investigations aborted, and events downplayed. The period between *Deutschland und das Ich* and *Normality 1-X* saw the newly reunited Federal Republic returning to normality—accompanied by endless debates—while at the same time this "normality" was redesigned for anyone of non-German origin: namely, as a serial, racist threat to ordinary, everyday life. In *The Empty Center*, in particular, one of the films recurring motifs centers on how the act of bringing down borders in turn creates new borders—schisms within society that assumed a new quality but harked back to old divides.

Back then too, of course, attention was focused on the USA as people sought to characterize or explain what was happening. The 1990s were also the time of "postcolonial theory," a theory that viewed history and culture as authors of a constant process of scrimmaging, one marked by extreme inequality engendered by conquest, enslavement, colonialism, and ingrained global imbalances. Thus, behind the West's cultural normality lurks an invisible history of violence populated by "silent Others," as Stuart Hall once put it—a mass of people who were alive at one time or another but have no name in "our" history and whose concerns have been suppressed and forgotten. Hito Steyerl embraced these theories but applied them to Germany, taking an unacademic approach that has been extraordinarily productive. In fact, the theory has often been imported to the letter—

## THE ARCHIVE OF FORGOTTEN CONCERNS HITO STEYERL'S EARLY FILMS AS ALTERNATIVE DOCUMENTS MARK TERKESSIDIS

"Documentary works," writes Hito Steyerl in her book *Die Farbe der Wahrheit*, are "palaces of memory that do not, as archives do, organize documents in space—they also arrange them in time." Certainly, her early films—*Deutschland und das Ich*, *Babenhäuser, The Empty Center*, *Normality 1-X*—are palaces in this sense. The word "palace," however, also suggests beauty and extravagance—as well as visitors gazing in awe and uttering oohs and aahs as they wander through the rooms. These kinds of associations definitely do not accord with the context in which the films were made. For anyone who lived through the early 1990s, in particular, the memory of that period tends to be one of claustrophobia. However, this was a decade that brought to the fore a whole range of issues that we are still preoccupied with today: the constitution of local communities, the effects of racism and anti-Semitism, the dealings with far-right extremism, the growing influence of populist schisms, the homogenization of cities, the role of the military in "identitarian" clashes, the transformation of the public sphere and medially, the increasing power of images, and the problems surrounding their "veracity" and the testimony they bear. We are still living, if you like, in a constellation that we might term the "long nineties."

### CALLING FORTH THE LIVING

At the same time, however, our memory of the conditions and discourses that prevailed at that time has dwindled. This is striking, because it was also a time when media for recording, storing, and distributing information and images became available to an extent that was hitherto unimaginable. This triggered a frenzy among people for documenting events, adding to the traditional archives a myriad of alternative repositories of knowledge that were constantly accessible. However, the act of creating a record—in *Die Farbe der Wahrheit*, Steyerl invokes Jacques Derrida's thoughts on the archive—also implies shielding oneself from the memory it keeps safe: it is the very act of storing documents that creates the possibility of forgetting. And precisely because we can use the Internet to go back to and access the material at any time, in general none of us do it anymore. In this respect, older people are often baffled today by the gaps in the knowledge of the younger generation, who can afford these deficits given that all knowledge would seem to be at their fingertips day and night. Yet the 1990s predated the Internet, and the work of remembrance was often a painstaking process of setting up new archives and creating alternative funds of knowledge. Traditional archives were poorly equipped to tackle the problems of the time. The historical archives, for example, did not yield a great deal for anyone researching racism, as they contained no information on the subject—either the pertinent documents were to be found in completely different categories or the relevant work of archiving or collecting had not been done.

gegen Lohndumping erscheinen zugleich als fast ängstliche und bedrohte Personen, während die „Anderen“ keineswegs nur als Opfer auftreten – ausführend erzähl wird die Geschichte der „Legion“ des „freien Indien“ in der Waffen-SS, deren Mitglieder ansonsten von den Nazi-Oberen als „rassisch minderwertiges Material“ betrachtet wurden.

**DIE GEWALT DER NORMALITÄT**

Die Rückkehr der Mitte ist in den frühen 1990er Jahren aber eben auch eine Geschichte gewaltsamer Grenzziehung, zumal durch rassistische Gewalt. Diese Gewalt hatte einen seriellen Charakter – es folgte Anschlag auf Anschlag. Diese Serialität hat Steyerl in *Babenhäuser* und zumal in *Normalität 1-X* abgebildet. Vor den Gewaltserien versagen allerdings die filmischen Mittel: Was kann abgebildet werden, wenn die Gewalt ein Verschwinden organisiert hat? In *Babenhäuser* begleitet Steyerl eine Kundgebung gegen antisemitische Gewalt. Schmerzhaft lange sind die durch Brände beschädigten Häuser der jüdischen Familie Merin zu sehen. Aus dem Ort trägt ein Vertreter von Café Morgenland eine Chronik serieller Ereignisse vor, eine Mischung aus gewalttätigen Attacken und feindseligem Behördenhandeln, die am Ende zum Wegzug der Familie aus dem Ort in Hessen führt.



Still aus Babenhausen, 1997

In *Normalität* wird die Gewalt noch beklemmender. Die zehn kurzen Kapitel umfassen die Schändungen der Gräber der jüdischen Zentralratsvorsitzenden Heinz Galinski und Ignatz Bubis und anderer jüdischer Gräber (auch in Österreich), Neonazi-Demonstrationen, den Rohrbombenanschlag auf zum Teil jüdische Einwanderer in Düsseldorf-Wehrhahn, die tödliche Attacke auf Geflüchtete in Guben und die fortgesetzte Schändung des Erinnerungsortes an die Tat. Im siebten Teil, der sich mit dem Anschlag von Düsseldorf befasst, gibt Steyerl die Suche nach Bildmaterial auf – der Bildschirm bleibt schwarz, oder es ist unklar, was eigentlich zu sehen ist. „How can we see the structure of violence?“, fragt sie, und bezeichnet die „Normalität“ der wieder-vereinigten Bundesrepublik in den davor liegenden zehn Jahren als Kriegszustand, in dem die Gewalt eine Maßnahme der Normalisierung sei: „a silent war called normality“; Hat dieser Krieg 20 Jahre später aufgehört? Oder haben wir ihn nicht mehr gesehen oder uns einfach an ihn gewöhnt? Nach 2015



Still aus Normalität 1-X, 1999

fanden die Anschläge gegen die Unterkünfte Geflüchteter erneut in Serie statt, und die Gewalt steigerte sich bis hin zu den tödlichen Angriffen von Halle und Hanau. Steyerls Schürfungen in den Charakter der sogenannten Normalität, die ein Privileg ist, auf Gewalt fußt und gleichzeitig für bestimmte Personen die Normalität des Lebens ständig gefährdet, sind von erstaunlicher Aktualität. Zweifellos ist die Welt eine andere geworden – in Berlin, in Deutschland, in der Mitte –, aber die Themen der „langen Jahre“ stehen weiter auf der Tagesordnung. Personen wie Steyerl, die damals bereits zu diesen Themen gearbeitet haben, konnten ein erstaunliches Reflexionsniveau erreichen, weil ihre (dokumentarische) Tätigkeit quasi ohne Vorbild war: Es waren persönliche Subjektivierungen einer Person, die Rassismus aus eigener Erfahrung kannte; notwendig unideologische und autodidaktische Freilegungen von Wahrheiten und vergessenen Anliegen und die produktiven Zusammenschauen eines Feldes, das so nur selten zusammen-geschaut worden war. Sowohl die Herangehensweise, die keineswegs ideosynkratisch ist, als auch das zutage geförderte Wissen haben im Vergleich zu anderen Arbeiten Steyerls bislang zu wenig Beachtung gefunden. So wäre es auch besser für die aktuellen Anliegen, wenn dieses Archiv nicht dem Vergessen seines Inhalts dienen würde.

sprüchlichkeit belassen. Bayume Mohamed Husen, ehemals in der Kolonie Ostafrika in zweiter Generation Soldat in deutschen Diensten, war im „Vaterland“ Kellner im exotischsten Ambiente, bevor er zum Paradeschwarzen der NS-Filmindustrie avancierte. Grauenhafte Schläger wie „Ich lasse mir meinen Körper schwarz bepinseln, schwarz bepinseln / Und fahre nach den Fidschi-Inseln“ komponierte Friedrich Hollaender nur wenige Jahre, bevor er 1933 als Jude Deutschland verlassen musste.



Stilli aus Die Leere Mitte, 1998

Die Begehungen sind zugleich auch immer Begehungen – sowohl gesuchte als auch zufällige. Die jeweiligen „talking heads“ sind keine prominenten Personen, bringen aber ihre Expertise, ihre Anliegen und ihre Erfahrungen ein. In *Deutschland und das Ich* ist es die Nietzsche-Kennerin Britta Glatzeder, in Babenhäusen ein Aktivist der antirassistischen Gruppe Café Morgenland, in *Die leere Mitte* sind es zwei Studierende chinesischer Herkunft, Dong Yang und Huan Zhu, sowie eine Gruppe von unsichtbaren Punks. Diese Personen denken und forschen zusammen mit der Filmemacherin und tragen enorm differenzierte Gedanken zu Identität, Rassismus, Architektur oder Verdrängung bei. Und sie widersprechen auch – am Ende von *Die leere Mitte* gibt es eine lustige Szene, in der Dong Yang Steyeris Frage als „bisschen langweilig“ abtut. Die Personen und die Art der Zusammenarbeit stehen im maximalen Gegensatz zu den „talking heads“ der gezeigten Talkshows aus dem deutschen Fernsehen. Hier verkünden die männlichen Protagonisten mit großer Sicherheit ihre jeweiligen Positionen zum Thema „Identität“:

Steyerl scheut vor keiner Begegnung zurück. Sie kommt auch mit jenen ins Gespräch, die während ihrer Saufgelage (auf dem Oktoberfest) oder Demonstrationen (der IG Bau gegen „Lohn dumping“ durch Arbeitskräfte aus dem Ausland) offen rassistische Parolen grölen. Zudem zeigt sie, dass es auch immer Widerspruch gibt – jedes Mal treten weitere Personen auf, die sich gegen diese Parolen wenden. Bei allen Begehungen und Begegnungen bleibt die Filmemacherin Bestandteil der von ihr erzeugten Bilder. Die Kamera schafft zwar Distanz, aber die Haltung ist eine der Nähe, des Involvertseins, des Suchens, Wissens und der Neugier. Das stimmte damals überein mit einer Haltung, wie sie etwa die Cultural Studies ihren Gegenständen gegenüber einnahmen, und war eben maximal weit entfernt von den damaligen

Gepflogenheiten der Kritik in Deutschland, wo stets von einem Außenhalb aus argumentiert wurde – auf der Grundlage jener „dogmatized beliefs of the world“, von denen bei Kracauer die Rede war, egal ob es sich um die neugefundene nationale Identität handelte oder eine leicht abgehaltete „Kritische Theorie“;

**PARALLELITÄTEN UND ÜBERLAGERUNGEN**

Filmisch werden die Begehungen und Begegnungen begleitet von einfachen Formen wie Schwenks oder Überblendungen, die dafür sorgen, dass aktuelle Paralleltäten oder historische Überlagerungen sichtbar werden. In *Deutschland und das Ich* gibt es eine Szene, in der Britta Glatzeder von einem Balkon über das „neue Goethe-Institut“ spricht: „Die haben sich da jetzt einen Super-Monumentalbau hingestellt.“ Als sie allerdings fertig waren, meint sie weiter, „haben sie gemerkt, dass sie mit der Adresse Dachauer Straße international ziemlich peinlich dastehen, und daraufhin haben sie dann den Haupteingang von da drüben hier nach hinten verlegt in die Helene-Weber-Allee.“ Allerdings zeigt die Kamera, dass es von diesem neuen, unbelasteten Haupteingang nur eine Drehung benötigt, um vor den lagereichen Baracken einer Asylunterkunft zu stehen. In der nächsten Einstellung wird die Kamera zu einem ausgebrannten Souterrain gerissen, worauf Zeitungsbilder von Feuerwehreinsätzen und Rettungsaktionen eingebildet werden. Ein Mann zeigt der Filmemacherin in einer absurden Geste stolz sein Feuerzeug mit einer Riesenflamme. In den nächsten Zeitungsausschnitten sind auch die Opfer des Brandanschlages zu sehen.



Stilli aus Normalität 1-X, 1999

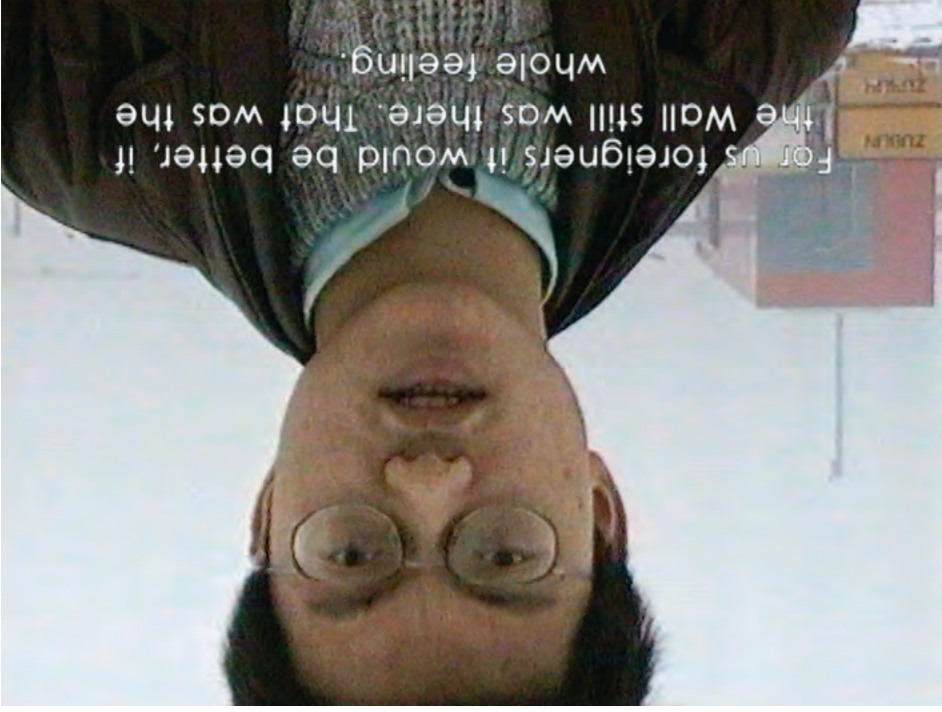
Überblendungen sind wiederum das Mittel der Wahl in *Die leere Mitte*. Schon zu Beginn „kehrt die Mitte zurück“, indem ein Bild von der Berliner Mauer überblendet wird mit einem Bild jener Baustelle, die diese neue Mitte zur Zeit der Filmnahmen war. „Am Potsdamer Platz überlagern sich die Bilder und die Zeiten“, sagt Steyerl selbst, und genau das zeigt der dann folgende Film in permanenten historischen Überblendungen. Das Besondere an dem Film ist die sehr eigenständige Analyse eines komplizierten Geflechts von Machtarchitektur, inneren Grenzen etwa gegenüber Juden und Eingewanderten, äußeren Grenzziehungen in Europa (Berliner Konferenz von 1878) und in Übersee (Berliner Konferenz von 1884), kolonialer Musealität, exotischer Unterthaltung, Weltkriegsvorbereitungen und Mauertoten. Widersprüche werden nicht ausgespart: Die teilweise rassistischen Demonstrierenden

Sammlung war gar nicht geleistet worden. Diese Arbeit des alternativen Dokumentierens war Tätigkeit im eigentlichen Sinne, ein schwieriger Vorgang des Verbindens, Suchens und Ordne ns. Hito Steyerls frühe Filme sind solche alternativen Dokumentationen, wobei sie zugleich eben die neuen Möglichkeiten der Aufnahmemedien ausschöpften: Dass plötzlich Handkameras und Computer konnten, wozu vorher nur Riesengeräte und Studios fähig waren, bereicherte die Formen des Dokumentierens enorm. In *Die leere Mitte* betont Steyerl, sie wolle eine „Tradition verloren er Prozesse begründen“ und „dem Namenlosen einen Namen geben“. Es handelt sich um eine Notiz von Siegfried Kracauer, die dem unvollständigen und posthum veröffentlichten Werk *History. The Last Things before the Last* als Epilog dient. Im Original lautet der Satz: „Focus on the ‚genuine‘ hidden in the interstices between dogmatized beliefs of the world, thus establishing a tradition of lost causes; giving names to the hitherto unnamed.“ Tatsächlich ist die Kombination aus „genuine“, „causes“ und „unnamed“ bestechend. Im Film ist „causes“ als „Prozesse“ übersetzt, aber das Wort umfasst eine Gemengelage aus Angelegenheit, Anliegen, Gegenstand und Ursache. Das Erinnern bringt einst lebendige Personen hervor, aktive Personen mit Wahrheiten und Anliegen, die bislang namenlos geblieben sind. Kracauer selbst ist nicht nur Stichwortgeber, auch er wird in *Die leere Mitte* zu einer lebendigen Person, wenn berichtet wird, dass er als Jude aus Nazi-Deutschland fliehen musste.

**IMPORT UND FANTASIE**

Während ich diesen Text schreibe, finden in Deutschland vielerorts massenhafte Solidaritätskundgebungen für George Floyd statt, einem schwarzen US-Amerikaner, der in Minneapolis durch brutale Polizeigewalt ums Leben gekommen ist. Offenbar bedurfte es eines symbolischen Bildes aus den USA – das Knie der Staatsgewalt im Nacken eines schwarzen Mannes –, um Rassismus auf so geballte Weise auf die deutsche Tagesordnung zu setzen. Nach dem rassistischen Anschlag in Hanau mit neun Toten war bereits ein Satz aus den USA übertragen worden: „Say their names“. In Deutschland allerdings verursacht die Staatsgewalt nicht so häufig den direkten Tod der „Namenlosen“ wie in den USA. Die Sicherheitsbehörden verfolgen seit den frühen 1990er Jahren angesichts von in Serie stattfindenden Angriffen eher eine Linie des Rückzugs, der Entnennung, der Opferbeschuldigung, des Ermittlungsversagens und der Verharmlosung. In der Periode zwischen *Deutschland und das Ich* und *Normalität 1-X* lag die von endlosen Debatten begleitete Rückkehr der gerade vereinigten Bundesrepublik zur „Normalität“ und die gleichzeitige Neudefinition dieser „Norma- lität“ für Personen nichtdeutscher Herkunft, nämlich als serielle, rassistische Gefährdung des Alltagslebens. Insbesondere in *Die leere Mitte* wird wiederholt thematisiert, wie das Fallen von Grenzen wiederum Grenzen hervorbringt; Spaltungen innerhalb der Bevöl- kerung, die eine neue Qualität hatten, aber auf alte Spaltungen zurückgriffen.

Selbstverständlich richtete sich auch damals der Blick auf die USA auf der Suche nach Bezeichnungen oder Erklärungen. Die 1990er Jahre waren auch die Zeit der sogenannten postkolonialen Theorie, einer Theorie, die Geschichte und Kultur immer als Hervorbringungen eines Handgemenges betrachtete, eines extrem ungleichen Handge- menges, das durch Eroberungen, Versklavung, Kolonialismus und verstetigte globale Ungleichheiten geprägt war. So verbirgt sich in der kulturellen Normalität des Westens eine unsichtbare Gewaltgeschichte, die von „verschwiegene n Anderen“ bevölkert wird, wie es bei Stuart Hall einmal hieß, einer Menge von einst lebendigen Personen, die in „unserer“ Geschichte keinen Namen haben und deren Anliegen unter- drückt und vergessen wurden.



Stilll aus Die Leere Mitte, 1998

**BEGEHUNGEN UND BEGEGNUNGEN**

Hito Steyerl hat sich diese Theorien zu eigen gemacht, aber sie auf eine unakademische und außerordentlich produktive Art und Weise auf Deutschland bezogen. Tatsächlich findet der Theorie-Import häufig buchstabengetreu statt – in zusammenfassenden Abhandlungen oder in der undifferenzierten Übertragung von Schablonen aus einem anderen Zusammenhang. In den frühen Filmen von Steyerl dagegen werden jüdische, schwarze, migrantische Erfahrungen aufgegriffen, und die Namen der Namenlosen tauchen dort auf, wo Köpfe in Museen aufbewahrt werden, Palais abgetragen wurden oder Spuren sich im Nichts verlieren: Kula, Tony, Moses, Felix, Bayume, Friedrich, Farid. Zentrale lebende Personen der Filme wie etwa die Punks, die mit ihren Bauwagen den ehemaligen „Todesstreifen“ in der „leeren Mitte“ Berlins besetzt halten, wollen ihre Namen nicht nennen, aus Angst vor Sank- tionen. Sie leben als Namenlose in einer Transitzone, denn ihnen ist klar, dass nach der kompletten Renovierung der Mitte kein Platz mehr sein wird „für Leute, die andere Lebensansprüche haben“.

In *Die Farbe der Wahrheit* heißt es angesichts der zunehmend prekären Wahrheit und Zeugenschaft von Bildern in dokumentarischen Arbeiten auch, die Form sage dennoch die Wahrheit über den Kontext des Bildes, seine Herstellung und deren Bedingungen. In diesem Sinne ist es lohnenswert, einen Blick auf die formalen Aspekte der frühen Filme zu werfen, denn ihre Machart ist eine spezifische Art der Wissens- bildung. Die Filme suchen stets bestimmte Orte auf, sie sind buchstäb- lich Begehungen durch die Filmemacherin und ihre Kamera. Begangen werden Museen, Friedhöfe, Volksfeste, Kundgebungen, Umzüge, Orte von Brandanschlägen, Baustellen sowie Orte, an denen Geschichte und Geschichten unsichtbar geworden sind, weil die Gebäude nicht mehr stehen oder Tätigkeiten nicht mehr ausgeübt werden. Der Zusammen- hang zwischen den begangenen Orten hat etwas Assoziatives – wie bei einer Recherche kommt die immer selbst präsen te Filmemacherin von einem zum anderen. Der Zusammenhang ist stets deutlich, das Historisch-Systemische der Grenzen gewinnt Kontur, aber die Filme erheben weder Anspruch auf Vollständigkeit noch wird die Komplexität der Situation gelehrt und in Schablonen aufgelöst. Wenn es um das ehemalige Vergnügungslokal „Haus Vaterland“ in der Mitte Berlins geht, dann werden die historischen Personen in ihrer ganzen Wider-



# DAS ARCHIV DER VERGESSENEN ANLIEGEN DIE FRÜHEN FILME HITO STEYERLS ALS ALTERNATIVE DOKUMENTATIONEN

MARK TERKESSIDIS

„Dokumentarische Arbeiten“, hat Hito Steyerl in ihrem Buch *Die Farbe der Wahrheit* geschrieben, seien „Paläste der Erinnerung, die im Gegensatz zu Archiven, Dokumente nicht im Raum, sondern auch in der Zeit“ ordnen würden. Zweifellos sind ihre frühen Filme – *Deutschland und das Ich, Babenhäuser, Die leere Mitte, Normalität 1-X* – solche Paläste. Das Wort „Palast“ allerdings suggeriert auch Schönheit und Verschwendung – und Betrachtende, die unter „Aahs“ und „Oohs“ durch die Räume schweiften. Solche Assoziationen treffen auf den damaligen Kontext dieser Filme sicher nicht zu. Für jemanden, zumal wenn er die frühen 1990er Jahre miterlebt hat, ist die Erinnerung daran eher klastrophobisch.

Allerdings hat dieses Jahrzehnt alle Themen aufgeworfen, mit denen wir uns heute noch beschäftigen: die Konstitution von Gemeinschaften, die Auswirkungen von Rassismus und Antisemitismus, den Umgang mit Rechtsradikalismus, den wachsenden Einfluss populistischer Spaltungen, die Homogenisierung der Städte, die Rolle des Militärischen in „identitären“ Auseinandersetzungen, den Wandel von Öffentlichkeit und Medialität, die zunehmende Macht von Bildern und das Problem mit deren Zeugnis und „Wahrheit“. Wenn man so will, leben wir immer noch in einer Konstellation, die wir als „lange 1990er Jahre“ bezeichnen könnten.

## DAS HERVORBRINGEN LEBENDIGER PERSONEN

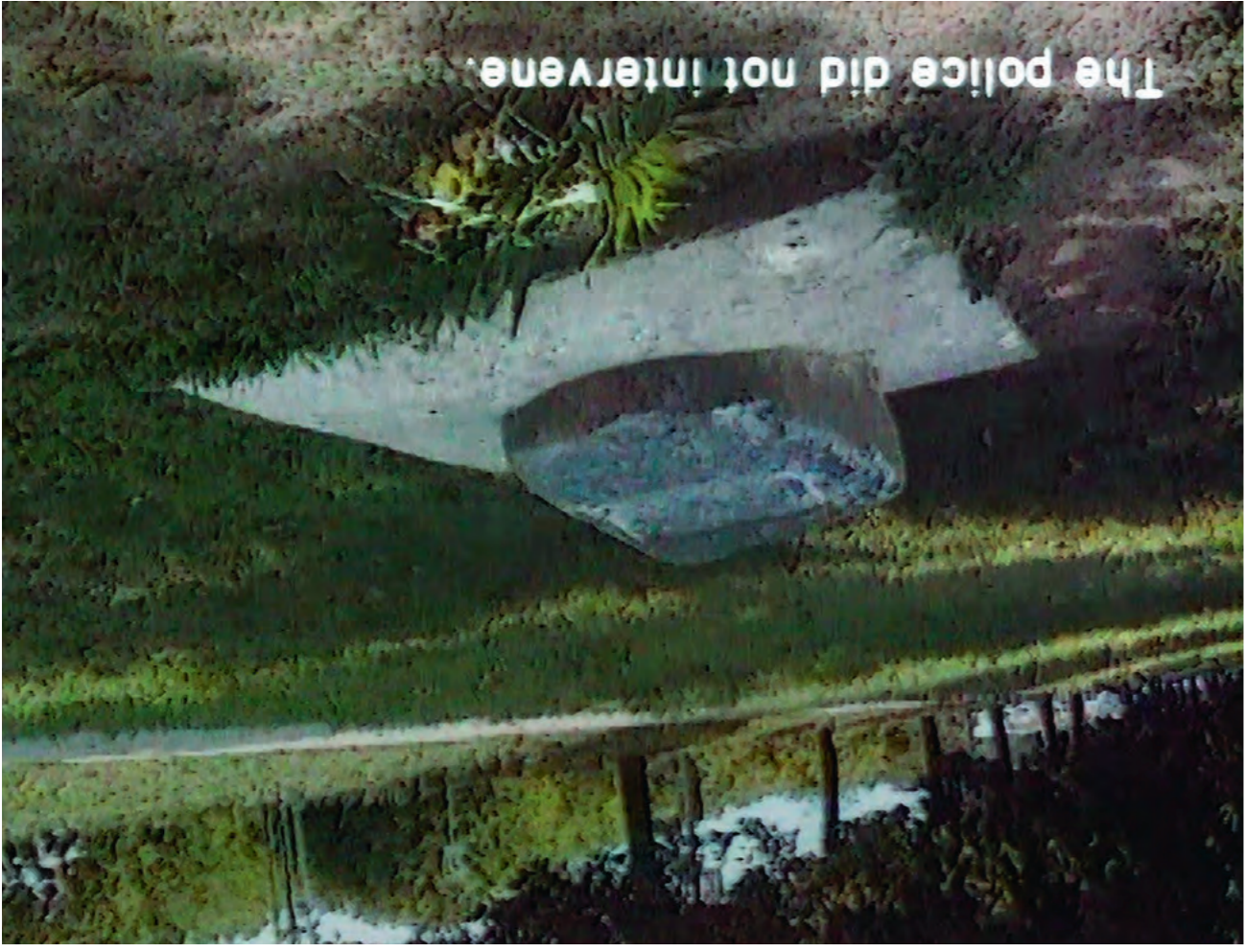
Zugleich aber ist die Erinnerung an die damaligen Verhältnisse und Diskurse schwach. Das ist erstaunlich, denn die damalige Zeit war auch die Zeit, in der Aufnahme-, Speicher- und Distributionsmedien in einem bis dahin unvorstellbaren Ausmaß zugänglich wurden. Das löste eine populäre Dokumentationswut aus, wodurch die traditionellen Archive durch eine Myriade von ständig verfügbaren, alternativen Wissensdepots ergänzt wurden. Allerdings bedeutet Dokumentieren – Steyerl verweist in *Die Farbe der Wahrheit* auf Jacques Derridas Gedanken zum Archiv – auch einen Schutz vor der Erinnerung, die es beschützt: Gerade die Aufbewahrung schafft die Möglichkeit zu vergessen. Und gerade weil wir durch das World Wide Web jederzeit zurückgehen und zugreifen können, tut es häufig niemand mehr. In diesem Sinne stehen die Älteren heute oft ratlos vor den Wissenslücken der Jüngeren, die sich diese Lücken erlauben können, weil scheinbar alles Wissen unentwegt zur Verfügung steht.

Die 1990er Jahre lagen aber noch in der Periode vor dem Internet, und die Arbeit des Erinnerns bestand häufig in einem mühsamen Neu-Anlegen von Archiven, in der Schaffung von alternativen Wissensbeständen. Um die Probleme der Zeit zu bearbeiten, waren die traditionellen Archive nur unzureichend ausgestattet. Für die Forschung zu Rassismus etwa gaben die historischen Archive kaum etwas her; sie hatten kein Wissen über Rassismus; die Dokumente waren in völlig anderen Rubriken zu finden oder die entsprechende Archivierung oder

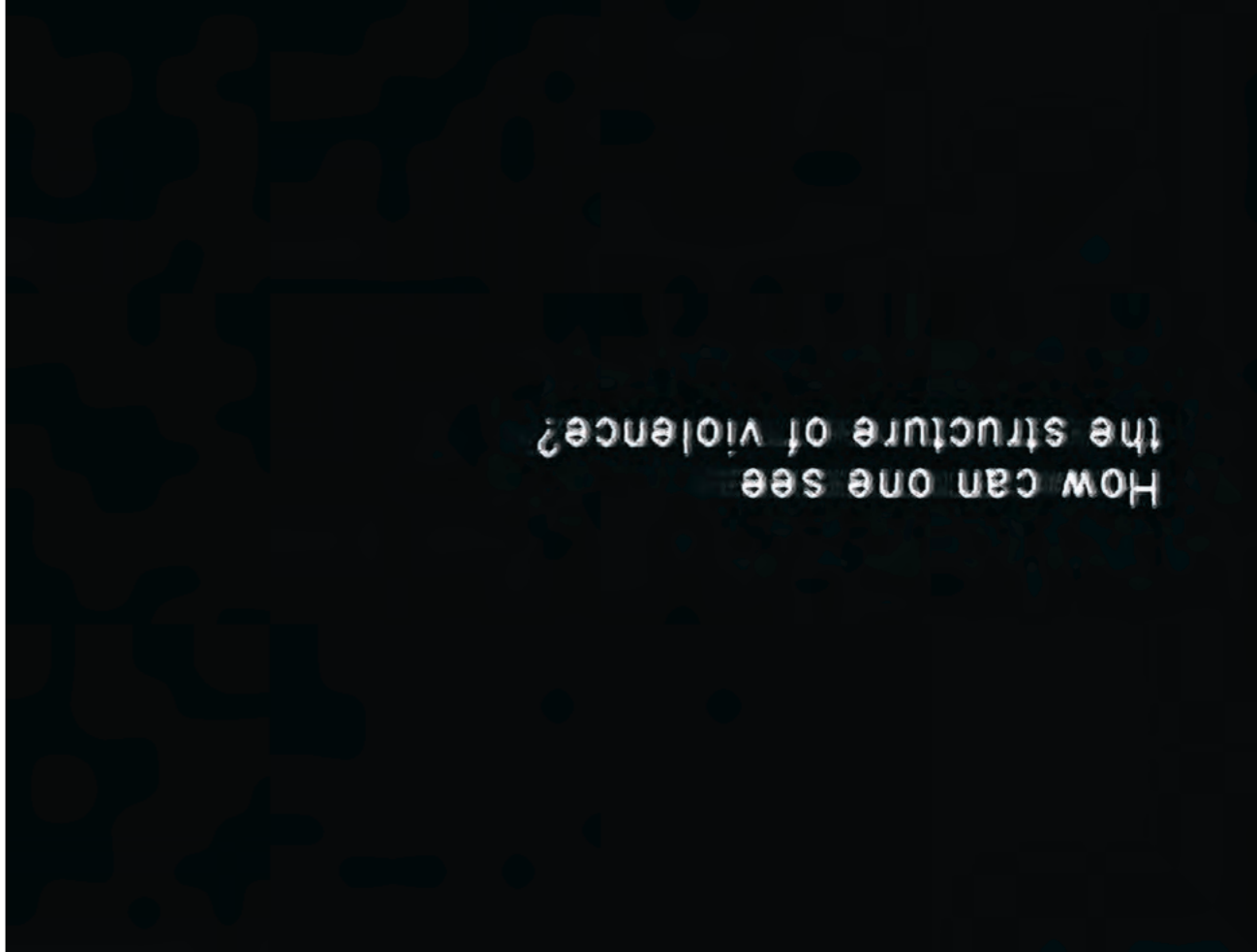


In February 1999, the Algerian refugee Farid Guendoui and two other men are hunted through the streets of Guben by a crowd of rightwingers.

NORMALITÄT 8  
AUS / FROM NORMALITÄT 1-X, 1999-2003

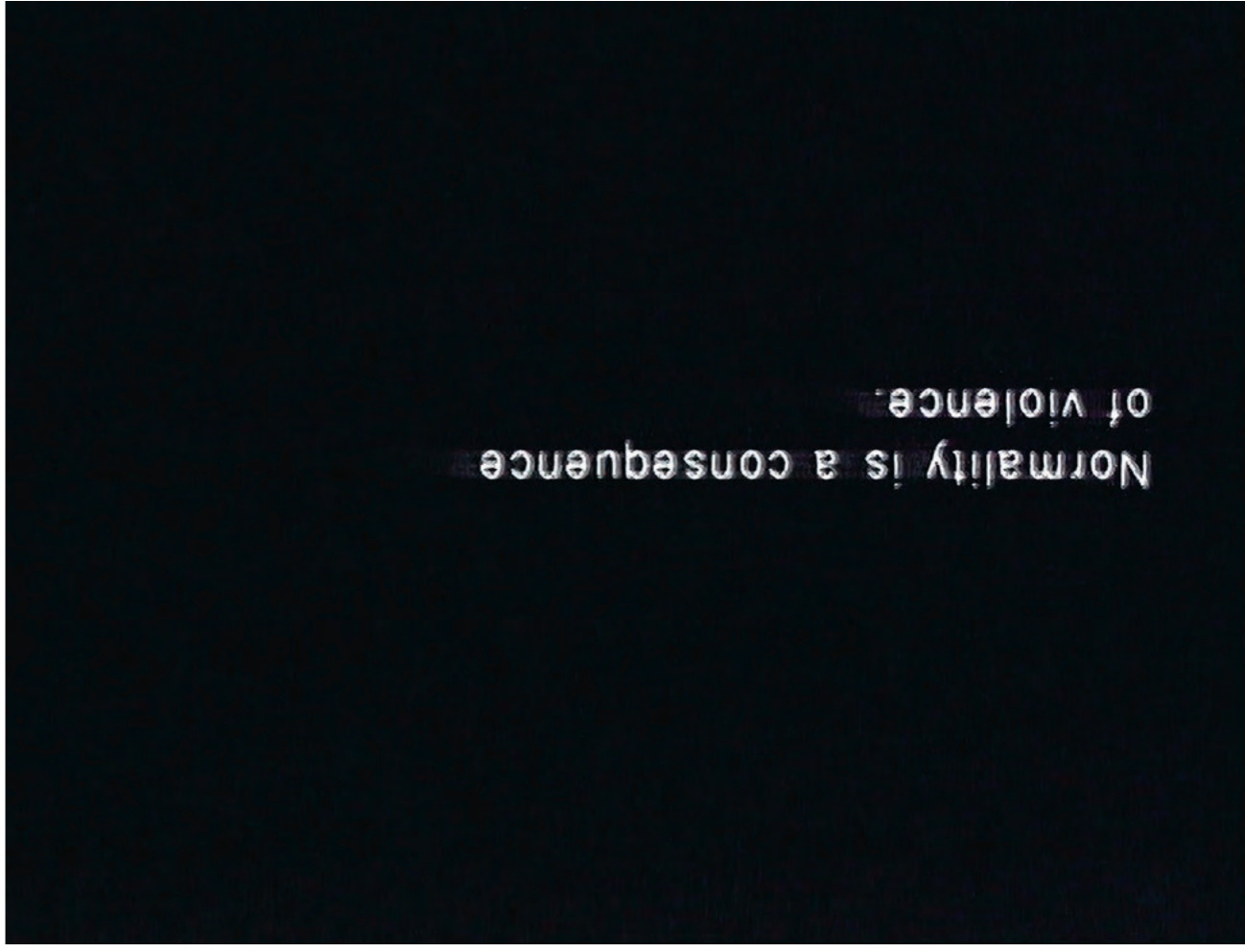


The police did not intervene.

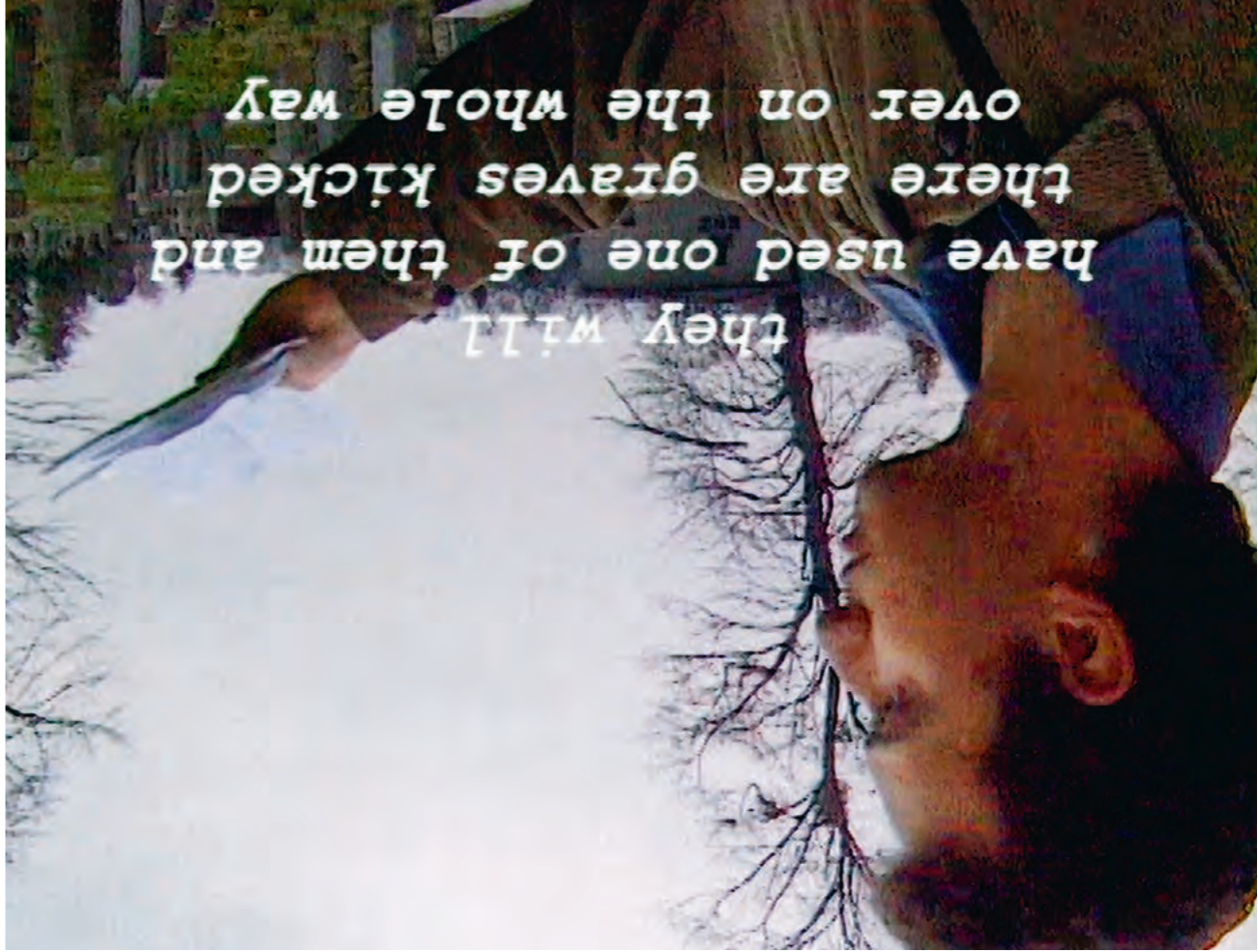


How can one see the structure of violence?

NORMALITÄT 7  
AUS / FROM NORMALITÄT 1-X, 1999-2003



Normality is a consequence of violence.



NORMALITÄT 5  
AUS / FROM NORMALITÄT 1-X, 1999-2003

36



NORMALITÄT 6  
AUS / FROM NORMALITÄT 1-X, 1999-2003

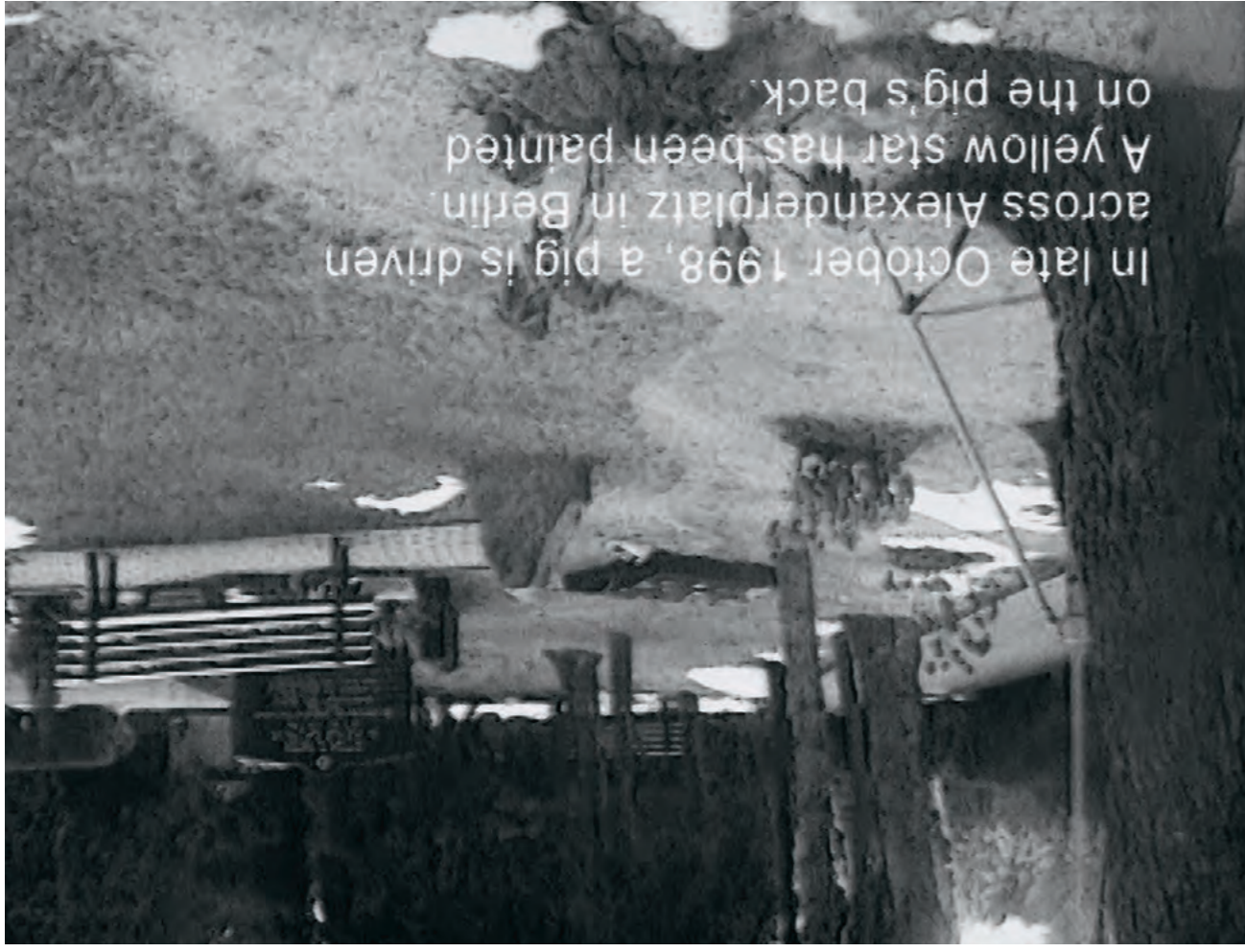
37



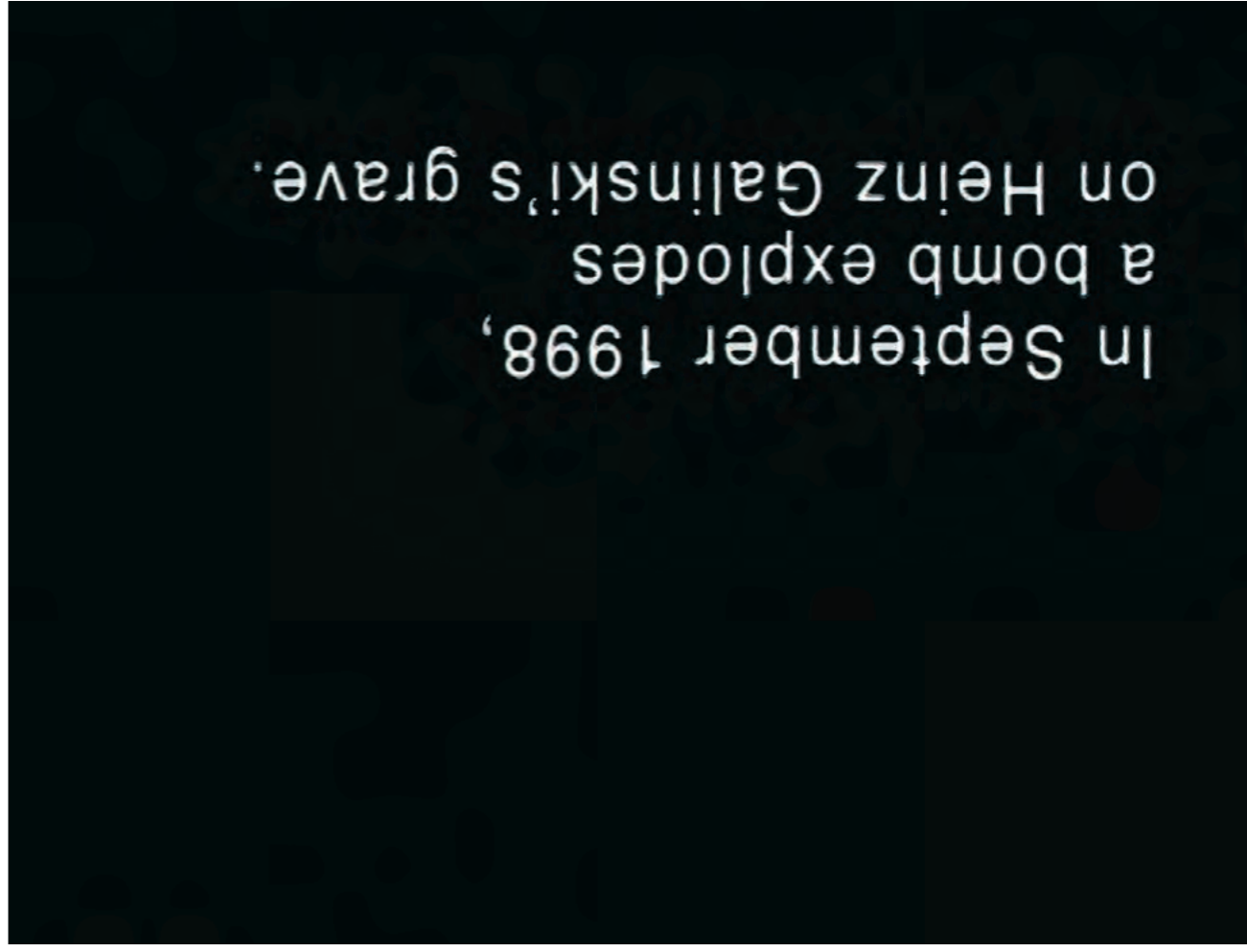
Wenige Wochen nach  
seiner Tat wird Meir  
Mendelsohn zu zwei  
Talkshows eingeladen.  
A few weeks after his deed,  
Meir Mendelsohn is invited  
to two talkshows.

Ans Publikum gewendet  
sagt er:  
\*Versuchen Sie mit mir,  
das Wort \*Judensau\* zu  
sagen, ganz normal und  
natürlich.\*  
He turns to the public and  
says: Just try to say the  
word Jewish pig, but in a  
normal and natural way.





In late October 1998, a pig is driven across Alexanderplatz in Berlin. A yellow star has been painted on the pig's back.



In September 1998, a bomb explodes on Heinz Galinski's grave.



Arnold Schönberg wrote his piano concerto 'op. 42' in exile in 1943.



Beta SP,s/w und Farbe / b/w and color, Ton / sound, 25 min., 1999-2001

Kamera / Camera:

Marcus Carney, Hito Steyerl

Musik / Music:

Arnold Schönberg

Assistenz / Assistants:

Albert Steyerl, Stefan Landorf,

Boris Buden, Jochen

Becker

**DE** *Normalität 1-X* besteht aus zehn Film-

episoden, die zwischen 1999 und 2003 gedreht wurden. Im Stile eines essayistischen Dokumentarfilms bilden die Sequenzen eine

Chronik antisemitischer Übergriffe und rassistischer Gewalt in Deutschland und Österreich

seit 1990. Sie offenbaren Deutschlands Gedächtnispolitik im Hinblick auf den Umgang

mit dem Nationalsozialismus als einen „stillen Krieg“ um die historische Deutungshoheit.

Ausgehend von den Schandungen der Gräber von Heinz Galinski und Ignatz Bubis, zwei

ehemaligen Vorsitzenden des Zentrals der Juden in Deutschland, sowie des jüdischen

Friedhofs in Wien folgt Steyerl einer Demonstration der rechtstradikalen NPD. Diese findet

2000 zur Unterstützung der Regierungskoalition von ÖVP und FPÖ in Österreich auf dem

Platz des geplanten Mahnmals für die Opfer des Holocausts in Berlin statt. Eine weitere

Episode zeigt den Gedenkstein für den algerischen Asylsuchenden Farid Guendol, der 1999

bei einer Hetzjagd durch Rechtsradikale im brandenburgischen Guben verstarb. Der nahe-

zu monoton ausgeübte Vandalismus gegen über dem Stein verdeutlicht die schwellende

Aggression gegen Minderheiten in Deutschland seit der Wiedervereinigung. Mit Blick auf

Walter Benjamin verweist Steyerl auf die Regelmäßigkeit der Gewalt, die sich als Nor-

malität herausbildet. Steyerl verzichtet auf die Darstellung

gewalttätiger Handlungen. Sie lenkt den Blick auf die Spuren der Übergriffe, die sie zu einer

akkumulierten Filmcollage zusammensetzt. Eine sorgfältige Bildmontage verstärkt den

gebrochenen Erzählfluss der Filme: Der Wechsel zwischen Stand- und Bewegtbildern,

schwarz-weißen und farbigen Filmaufnahmen, der Einsatz von Schwarzblenden, Close-ups

und abgefilmten Fotografien bilden immer wieder disruptive Momente heraus. Die unter-

schiedlich aufgebauten Kapitel bleiben fragmen- mentarisch und skizzenhaft. Darüber hinaus

erhalten die Bildsequenzen ihre spezifische Bedeutung erst durch die von Steyerl ein-

gesprochenen Off-Kommentare, die textlichen Inserts oder Untertitel, welche teilweise parallel auf Deutsch oder Englisch eingeblendet

werden. Die Audioebene wechselt zwischen den O-Tönen der Aufnahmen und der Verwendung von orchesterlicher Musik wie dem *Opus 42* von Arnold Schönberg oder Beethovens *Ode an die Freude*. Im Verlauf steigert sich die Erzähligeschwindigkeit, etwa durch den Einsatz von Zeitraffer und einen simulierten Newsflash, der die monotone Alltäglichkeit der Nachrichten über Gewalt darstellt.

Steyerl lässt die Chronik jedoch nicht in iterativer Hoffnungslosigkeit enden. In der

letzten Sequenz spricht eine Demonstrantin

von der Initiative der Asylsuchenden Branden- burgs, auf der Anti-Expo-Demo 2000 in Hannover direkt in die Kamera. Mit Nachdruck

fordert sie das Ende des schweigenden Ein- verständnisses der Gesellschaft mit rassistisch

motivierter Gewalt: „Silence, silence is the most threat-

ening thing of the day; silence is the most threatening thing in our time. Yes, you may not

be racist or fascist in your actions, you may not be open in your racist attitudes, but your

silence, your silence is exactly encouraging fascism, your silence is telling the fascists that

it is okay what they are doing. It is time that we all break the silence and say to those

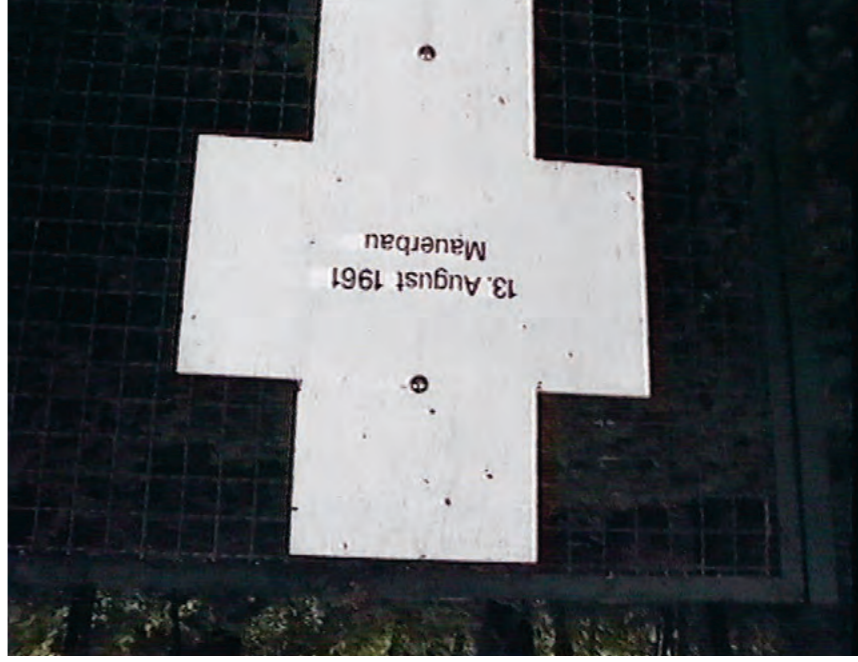
people who are perpetuating racism that they have to stop.“

Florentine Mury

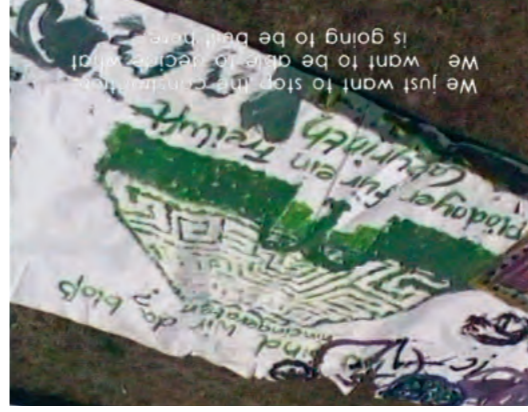
Made in the style of an essayistic documentary film, the sequences chronicle anti-Semitic attacks and racist violence in Germany and Austria since 1990. Viewed in the context of Germany's handling of National Socialism, these sequences expose the country's politics of remembrance as a "silent war" fought over the power of historical interpretation. Prompted by the desecration of the graves of Heinz Gallinski and Ignatz Bubis—who had each chaired the Central Council of Jews in Germany—and of the Jewish cemetery in Vienna, Hitó Steyerl follows a demonstration by far-right members of the ultranationalist NPD party. This takes place in 2000 in support of the government coalition in Austria between the People's Party (ÖVP) and the Freedom Party (FPÖ), with demonstrators gathering in Berlin on the site of the planned memorial to the victims of the Holocaust. Another episode shows the stone commemorating the Algerian asylum seeker Farid Guendol, who died in 1999 after being hunted by right-wing extremists in Guben in Brandenburg. The vandalism directed at the stone with almost monotonous regularity is indicative of the aggression toward minority groups that has been simmering in Germany since the country's reunification. With a nod to Walter Benjamin, Steyerl makes reference to the routine nature of the violence, which has established itself as a "normality;" Steyerl chooses not to depict any acts of violence. She focuses instead on the traces left behind by attacks, which she combines to create a film collage of footage she has gathered together. A carefully crafted montage reinforces the broken narrative flow of the individual films: the shift between stills and moving images, black-and-white and color shots, and the use of close-ups, fades to black, and filmed photographs have a repeatedly disruptive effect. The sections of the film are assembled in different ways, and the outlines of the stories that they sketch remain fragmentary. Moreover, the image sequences only derive their specific meaning from Steyerl's voiceover, text inserts, and subtitles, which fade in and out in German and English, sometimes appearing in parallel. The audio switches between the sound recorded for the footage and overlays of orchestral music such as Arnold Schönberg's *Opus 42* or Ludwig van Beethoven's *Ode to Joy*. As the film progresses, the narrative speeds up—for example, through the use of time-lapse photography and a simulated newflash that illustrates the monotonous banality of news reports about violence.

However, Steyerl does not let her chronicle finish with a repetitive sense of hopelessness. In the final sequence, a demonstrator from the Brandenburg Refugee Initiative speaks directly to the camera during the protest against Expo 2000 in Hanover, issuing an emphatic call for society to end its silent acquiescence in racially motivated violence: "Silence, silence is the most threatening thing of the day; silence is the most threatening thing in our time. Yes, you may not be racist or fascist in your actions, you may not be open in your racist attitudes, but your silence, your silence is exactly encouraging fascism, your silence is telling the fascists that it is okay what they are doing. It is time that we all break the silence and say to those people who are perpetuating racism that they have to stop." Florentine Murry

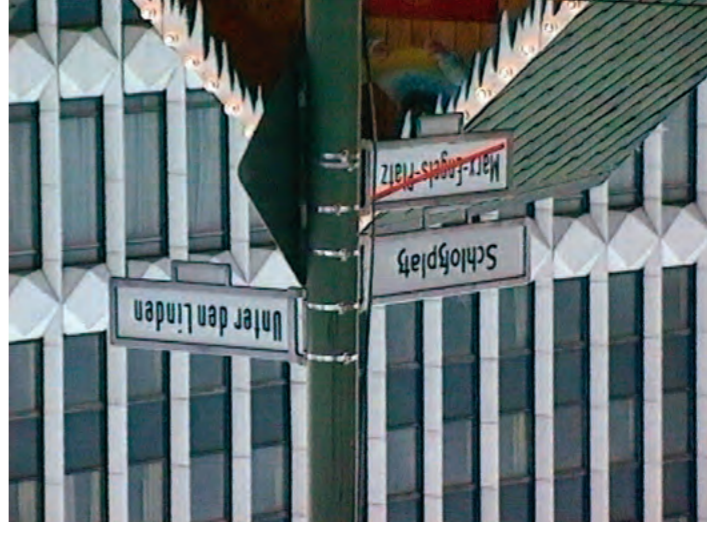
[Hatice Ayten] Mehrere Hundert Menschen ertrinken beim Versuch, die Grenzkontrollen zu übergehen. Mehrere Hundert Menschen kommen an anderen Grenzen Europas ums Leben. Sie ertrinken im Rhein, in der Seine, in der Donau, im Mittelmeer und der Nordsee. Sie ersticken in Containern, Bussen und Zügen, sie stürzen ab, werden überfahren, ertrinken, verdursten oder werden aus Booten in die offene See geworfen. Wie die Mauertüchtlinge suchen sie ein besseres Leben.



[Besetzerin] Wir wollen einfach erreichen, dass wir entscheiden können, was wirklich hier rauf kommt oder was hier entstehen soll.



[Musik] Felix Mendelssohn Bartholdy, Oktett Es-Dur, op. 2



[Huan Zhu] Ohne Macht kann man ja solche großen Bauten nicht schaffen.



[Dong Yang] Für einen Augenblick dachte ich, ver-wundert mich auch, dass ich sie über-haupt nicht kenne. Und sie schlagen mich, als ob ich ihr Geschwister getötet habe. Das ist schon erstaunlich.



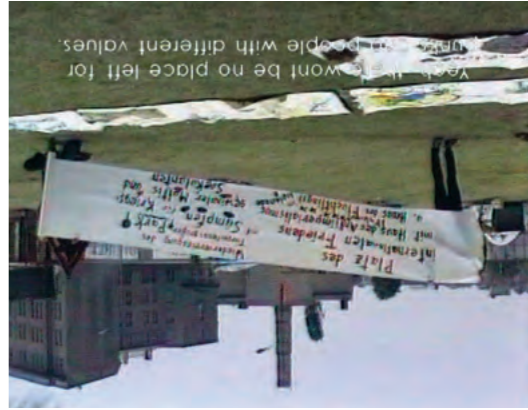
[Hatice Ayten] Ein Raum wird ver-eint. Im selben Moment entstehen neue Grenzen, die an diesem Ort eine immer wieder ab-gerissene Tradition haben.“



[Hatice Ayten] Kurz vor seinem Tod schreibt Stegfried Kracauer: „Es gibt immer Löcher in der Wand, durch die wir entweichen können und das Unwahrscheinliche sich einschleichen kann.“



[Besetzerin] Ja, da wird kein Platz mehr sein für Punks und für Leute, die hat andere Lebensansprüche haben. Es geht halt nur noch um die Kohle.



[Besetzerin] Es macht schon Angst. Aber auch in der ganz normalen Bevölkerung. Es kommen halt Züge aus Rumänien, aus Polen mit Flüchtlingen, und die Leute reagieren eigentlich nur abgefahren drauf. Die sagen: Die sollen wieder zurück, das Pack, alles so was.

[Hatice Ayten] Die Bauarbeiter stürmen die Reichstags-Baustelle, auf der sie illegale Arbeiter vermuten. Einige versuchen, ihrer ausländischen Kollegen habhaft zu werden, um sie zu verprügeln.



[Hatice Ayten] Während die Wehrmacht im Osten einen Vernichtungskrieg führt, werden die Inder am sogenannten Atlantikwall eingesetzt. Obwohl sie mit den Deutschen verbündet sind, gelten sie als rassistisch minderwertiges Personal und werden dementsprechend behandelt.



A man working there is injured



[Hatice Ayten] 5000 Nazis demonstrieren, um die Kriegsverbrechen der Wehrmacht zu leugnen.



[Musik] Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett a-Moll, op. 13

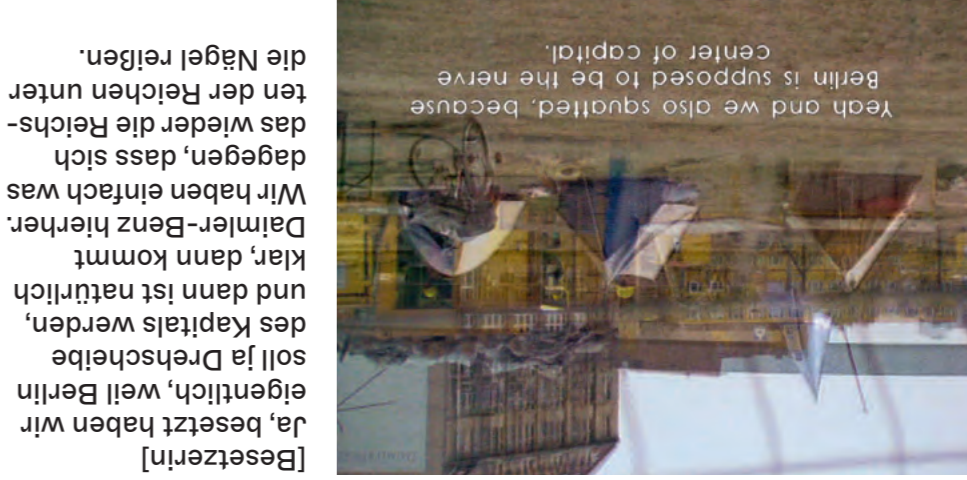




[Dong Yang]  
Ich glaube, für uns  
Ausländer wäre es  
ganz besser, wenn die  
Mauer noch da ist.



[Hatice Ayten]  
Nachdem die Zoll-  
mauer fällt, entsteht  
zwischen Potsdamer  
Platz und Reichstag  
das Zentrum Berlins,  
der Mittelpunkt  
politischer und mili-  
tärischer Gewalt.



[Besetzerin]  
Ja, besetzt haben wir  
eigentlich, weil Berlin  
soll ja Drehscheibe  
des Kapitals werden,  
und dann ist natürlich  
klar, dann kommt  
Daimler-Benz hierher.  
Wir haben einfach was  
dagegen, dass sich  
das wieder die Reichs-  
ten der Reichen unter  
die Nägel reißen.

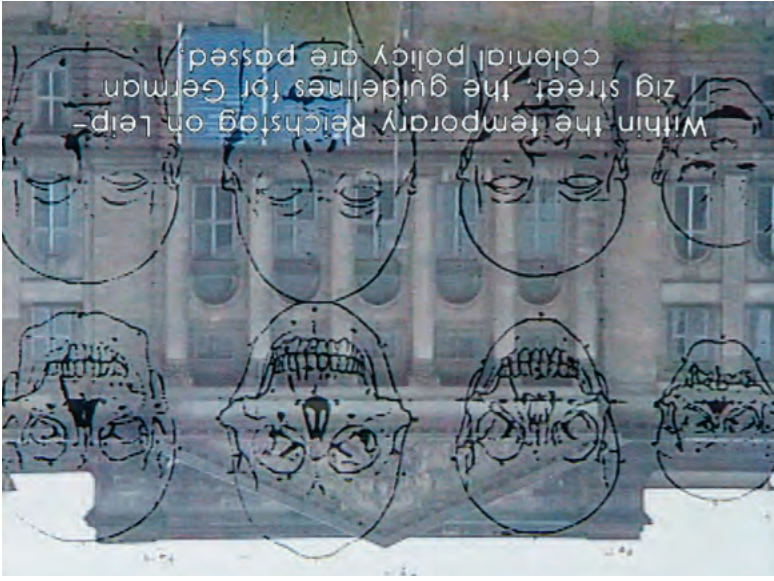


[Hito Steyerl]  
Ja, hier an dieser  
Stelle war ja wirklich  
traditionell diese  
Grenzübergangsstelle,  
oder?



[Kioskbetzerin]  
Dann, nach einer  
Verlängerung ge-  
kriegt oder muss ich  
nach Hause gehen.

[Hatice Ayten]  
Im Inneren des provi-  
sorischen Reichs-  
tages an der Leipziger  
Straße werden die  
Richtlinien der deut-  
schen Kolonialpolitik  
verabschiedet.



[Hatice Ayten]  
In diesem Haus ar-  
beitet seit den 1930er  
Jahren Bayume  
Mohamed Husen.  
Im Ersten Weltkrieg  
kämpfte er als Mit-  
glied der kolonialen  
Schutztruppe in  
Deutsch-Ostafrika.  
In Berlin verdingt  
er sich als Kellner im  
Haus Vaterland.



Oh, how happy I am,  
Oh, how happy I am.



[Hatice Ayten zitiert  
ein Lied von Sidney  
Bechet, das im Hinter-  
grund auf Englisch  
gesungen und gespielt  
wird] Ach, wie ich  
mich freu, ach, wie ich  
mich freu. Dann trag  
ich einen Schurz aus  
Muscheln und gehe  
mit der Fidschi-Puppe  
kuscheln.

H18, DV und / and  
16 mm, Film auf Video,  
auf DVD / film on  
video, on DVD, Farbe /  
color, Ton / sound,  
62 min., 1998

Musik / Music:

Felix Mendelssohn

Bartholdy, Friedrich

Hollaender

Produzent / Producer:

Su Turhan

Voiceover / Voice-over:

Hatice Ayten

Aufnahme / Recording:

Meike Birk,

Hito Steyerl,

Boris Schafgans

Texte von / Texts by:

Siegfried Kracauer,

Friedrich Hollaender

Protagonist:innen /

Protagonists:

Dong Yang, Huan

Zhu, Besetzer:innen

des Potsdamer

Platzes / squatters of

Potsdamer Platz,

Gewerkschafts-

arbeiter / unionized

construction workers

und viele mehr / and

many others

Produziert von /

Produced by:

Hochschule für

Fernsehen und Film

München (HFF)

**DE** Der essayistische Einkanalfilm *Die leere*

*Mitte* ist Hito Steyerls erster längerer

Dokumentarfilm. Er wurde in H18 und DV

und teilweise auf 16 mm gedreht. Über einen

Zeitraum von acht Jahren setzte sich Steyerl

mit der brachliegenden Fläche zwischen

Potsdamer Platz und Reichstag in Berlin-Mitte

auseinander, die nach dem Fall der Berliner

Mauer 1989 entstanden war. Sie symbolisiert

einen Kreuzungspunkt historischer und ak-

tueller Konflikte und dient als Ausgangspunkt

mehrerer fragmentarischer, nicht-linearer

Handlungsstränge. Die skizzenhaften Aufnah-

men von Interviews, Archivmaterial und

Mitschnitte von Demonstrationen werden

montiert. Die Erzählstimmen von Hatice Ayten

und Hito Steyerl sowie Musik von Felix Men-

delssohn Bartholdy und Friedrich Hollaender

begleiten den Film.

*Die leere Mitte* untersucht die ambiva-

lente Aufbruchsstimmung des wiedervereinig-

ten Deutschland, die von Einheitsfeiern und

Paraden geprägt ist. Auf dem einst leeren

Todessstreifen in Berlin-Mitte sind monumen-

tale Gebäude für internationale Konzerne

wie Daimler-Benz und Sony im Bau, die der

globalen Wirtschaftsmacht ein neues Erschei-

nungsbild verleihen sollen. Die euphorische

Stimmung wird durch Bilder von offenem und

latentem Rassismus kontrastiert. Der chine-

sische Student Dong Yang berichtet im Inter-

view von Fremdenfeindlichkeit und einem

gewalttätigen Überfall. Gewerkschaftler

hetzen aus Angst vor Dumping-Löhnen gegen

ausländische Arbeiter. Wirtschaftliche Un-

sicherheit führt zur Ausgrenzung von Punks,

Besetzer:innen und zur Herausbildung

neuer Feindbilder.

Mehrere Berichte unterschiedlicher

Akteure rücken das Thema der Aufenthaltsbe-

rechtigung historisch ins Zentrum. So wurde

Moses Mendelssohn, Großvater von Mendels-

sohn Bartholdy, 1743 als Jude der Durchgang

durch das Potsdamer Tor verweigert. Eine

besondere Rolle spielt die Geschichte des Kell-

ners Bayume Mohamed Husen, der 1935 wegen

illegalen Aufenthalts verurteilt wurde und

während des Zweiten Weltkriegs im KZ

Sachsenhausen ums Leben kam. In der Ge-

genwart interviewt Steyerl eine Jamaikanerin

mit befristeter Aufenthaltsgenehmigung,

die Mauerstücke und Souvenirs in Form von

DDR-Transitivisa am Straßenrand des Pots-

damer Platzes verkauft.

Die Berichte werden von zwei histo-

rischen Ereignissen der Weltpolitik gerahmt,

die das Motiv der Grenze beleuchten. In der

Nähe des Potsdamer Platzes fanden 1878

der Berliner Kongress und 1884 die Berliner

Konferenz statt, bei denen das koloniale

Deutschland willkürliche Grenzen für den

Balkan und Afrika festlegte. In der Nachkriegs-

zeit wurde Deutschland von den vier Sieger-

mächten besetzt. Die britische, amerikanische,

französische und russische Zone trafen

bis zum Fall der Berliner Mauer 1989 in Berlin-

Mitte aufeinander.

Steyerls historischer Abriss setzt

sich mit den baulichen und architektonischen

Überschreibungen von Geschichte an Orten

der Macht auseinander und macht urbane Um-

brüche sichtbar. Starre Grenzmauern er-

scheinen als fragile Konstrukte, die nicht

Symbole des Stillstands und der Härte, sondern

fluide Gebilde sind, die sich ständig im Aufbau

und Abbruch befinden, die Territorien orga-

nisieren und sich an die jeweiligen politischen

Entscheidungen anpassen. Die Grenzen

sind flexibel geworden und reproduzieren sich

in sozialen Ausschlüssen und der Herausbil-

dung neuer Klassen und Kategorien. Es gibt

jedoch „immer Löcher in der Wand, durch

die wir entweichen können und das Unwahr-

scheinliche sich einschleichen kann“, wird

Siegfried Kracauer in der Schlussszene zitiert.

Florentine Muhry



**EN** The essayistic single-channel film

*The Empty Center* is Hito Steyerl's first

extended documentary. It was shoot in Hi8

and DV and partially on 16 mm. Over a period

of eight years, Steyerl focused on the area

between Potsdamer Platz and the Reichstag

in Berlin-Mitte, a stretch of vacant land that

had been created by the fall of the Berlin Wall

in 1989. It symbolizes a point of intersection

between historical and modern-day conflicts

and is the springboard for a number of dis-

continuous, nonlinear storylines. Fragments

of interviews, archive material, and recordings

of demonstrations are cut together. The film

is narrated by Hatice Ayten and Hito Steyerl

and overlaid with music by Felix Mendelssohn

Bartholdy and Friedrich Hollaender.

*The Empty Center* examines the equiv-

ocal sense of a new beginning in a reunited

Germany, characterized by parades and

celebrations of unity. Monumental buildings

for international corporations like Daimler-

Benz and Sony are springing up on the once

empty no man's land in the heart of Berlin.

These buildings will give the global economic

powerhouse a new image. The sense of eupho-

ria is contrasted with images of overt and

latent racism. In an interview with Dong Yang,

the Chinese student speaks of xenophobia

and a violent assault he has experienced.

Trade unionists stir up hatred against foreign

workers out of fear of social dumping. Eco-

nomie uncertainty leads to the marginalization

of punks and squatters and the creation of

new bogeymen.

The accounts of various different pro-

tagonists focus in on the historical issue of

the right to reside in Germany: Moses Mendels-

sohn, for example, grandfather of Mendels-

sohn Bartholdy, was not allowed through the

Potsdam Gate into Berlin in 1743 because

he was a Jew. One notable story is that of the

waiter Bayume Mohamed Husen, who was

convicted in 1935 of being an illegal alien and

died in Sachsenhausen concentration camp

during World War II. Back in the present,

Steyerl interviews a street hawker with a

temporary residence permit who is selling bits

of the wall and imitation GDR transit visas

as souvenirs on the side of the road in Pots-

damer Platz.

The personal stories are framed by two

historical events in world politics that shed

light on the border motif. The Berlin Congress

of 1878 and the Berlin Conference of 1884

took place in the vicinity of Potsdamer Platz,

as colonial Germany defined arbitrary borders

for the Balkans and for Africa. In the post-

war period, Germany was occupied by the

four victorious powers. The British, American,

French, and Soviet zones came together

in Berlin-Mitte until the fall of the wall in 1989.

Steyerl's historical survey examines

the structural and architectural overwriting

of history in places of power and gives visibility

to sites of urban upheaval. Rigid border walls

emerge as fragile constructs that are not

symbols of stasis and severity but rather fluid

forms that are constantly being built and

dismantled, organizing territories and adapting

to prevailing political imperatives. The bor-

ders have become flexible and are replicated

in social exclusions and the creation of new

classes and categories. This is offset in the final

scene by a quote from Siegfried Kracauer:

"There are always holes in the wall through

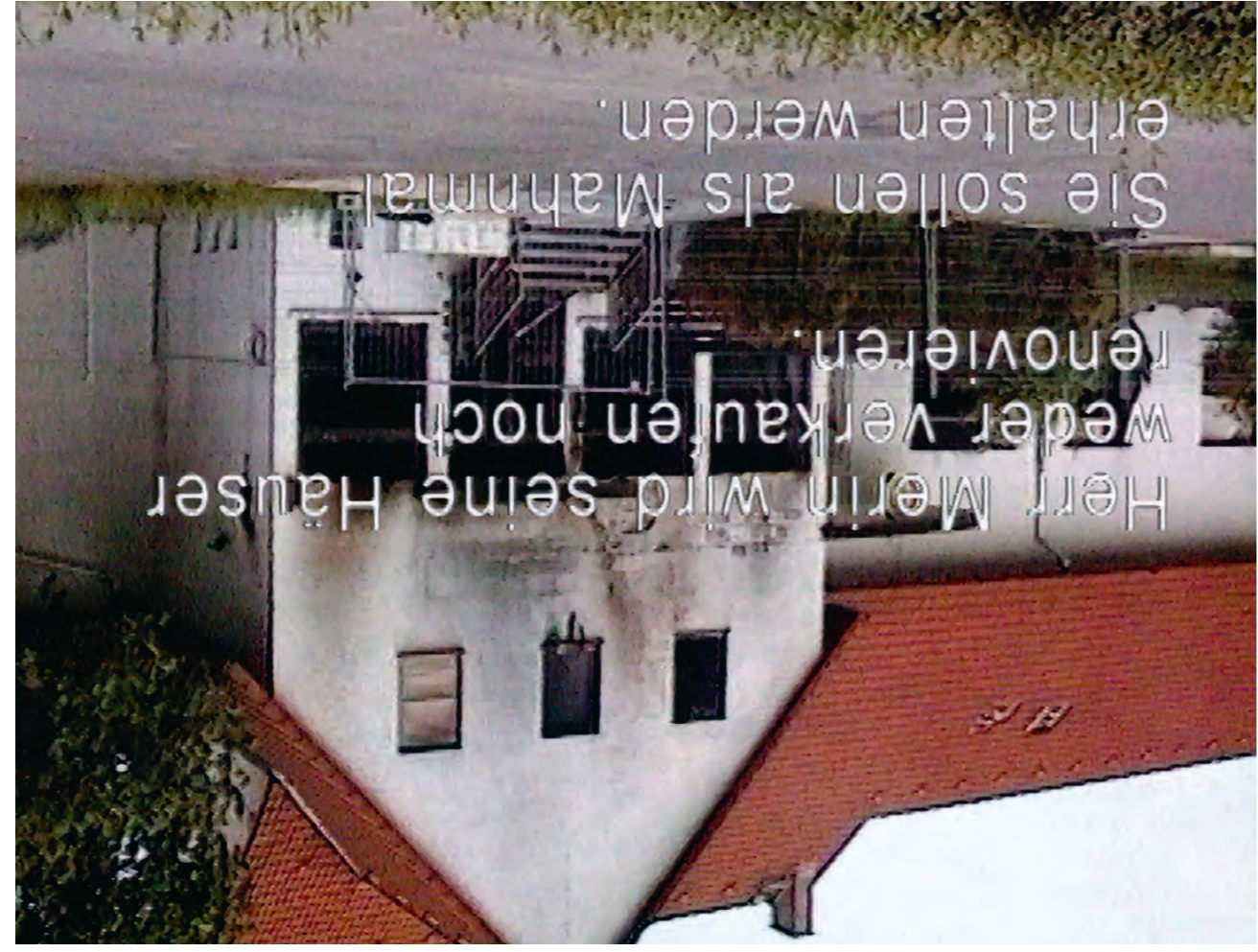
which we can slip and the unexpected sneak in."

Florentine Murry



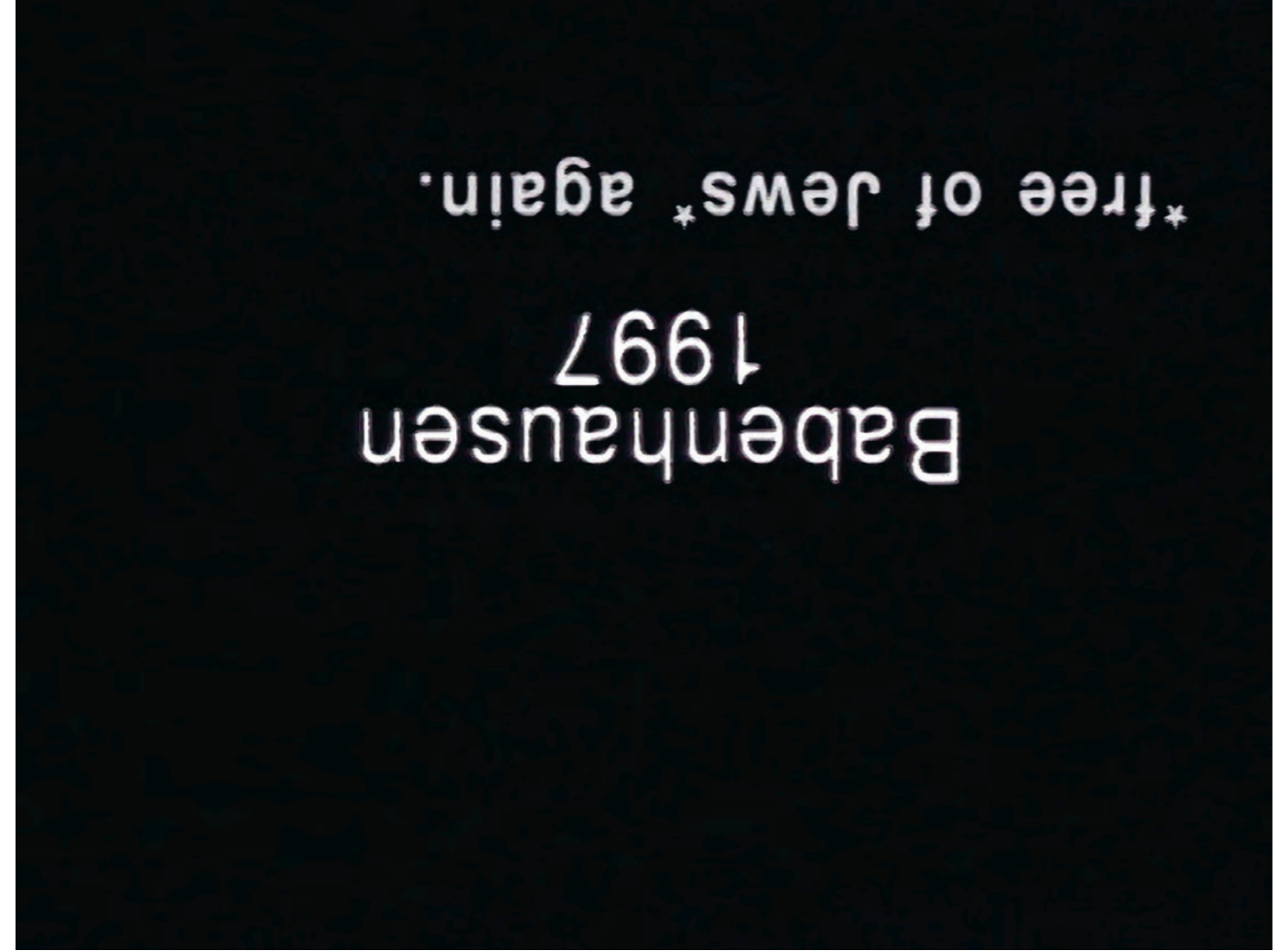
BABENHAUSEN, 1997

16



BABENHAUSEN, 1997

17



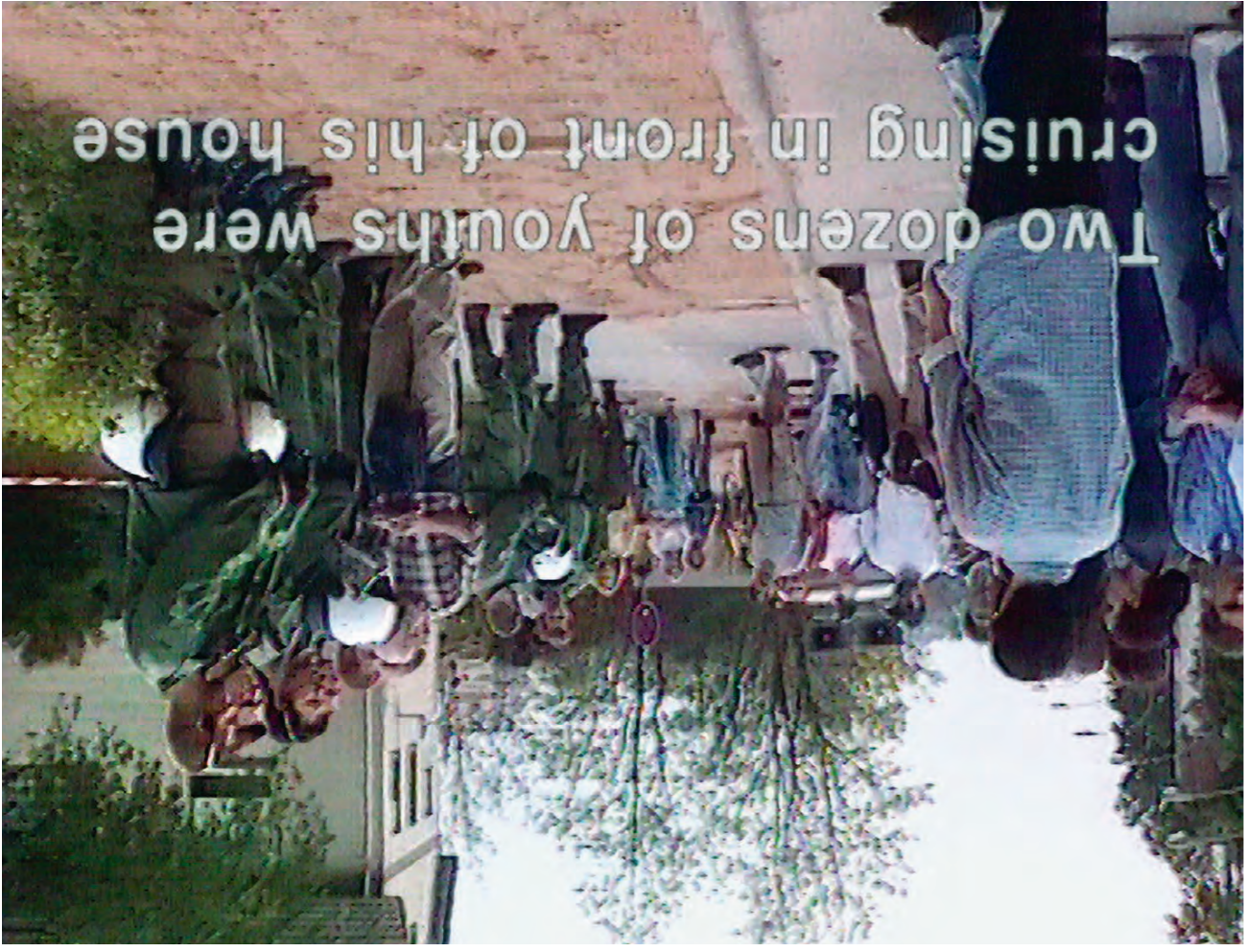


Wah! comes again soon. Will leave again soon.

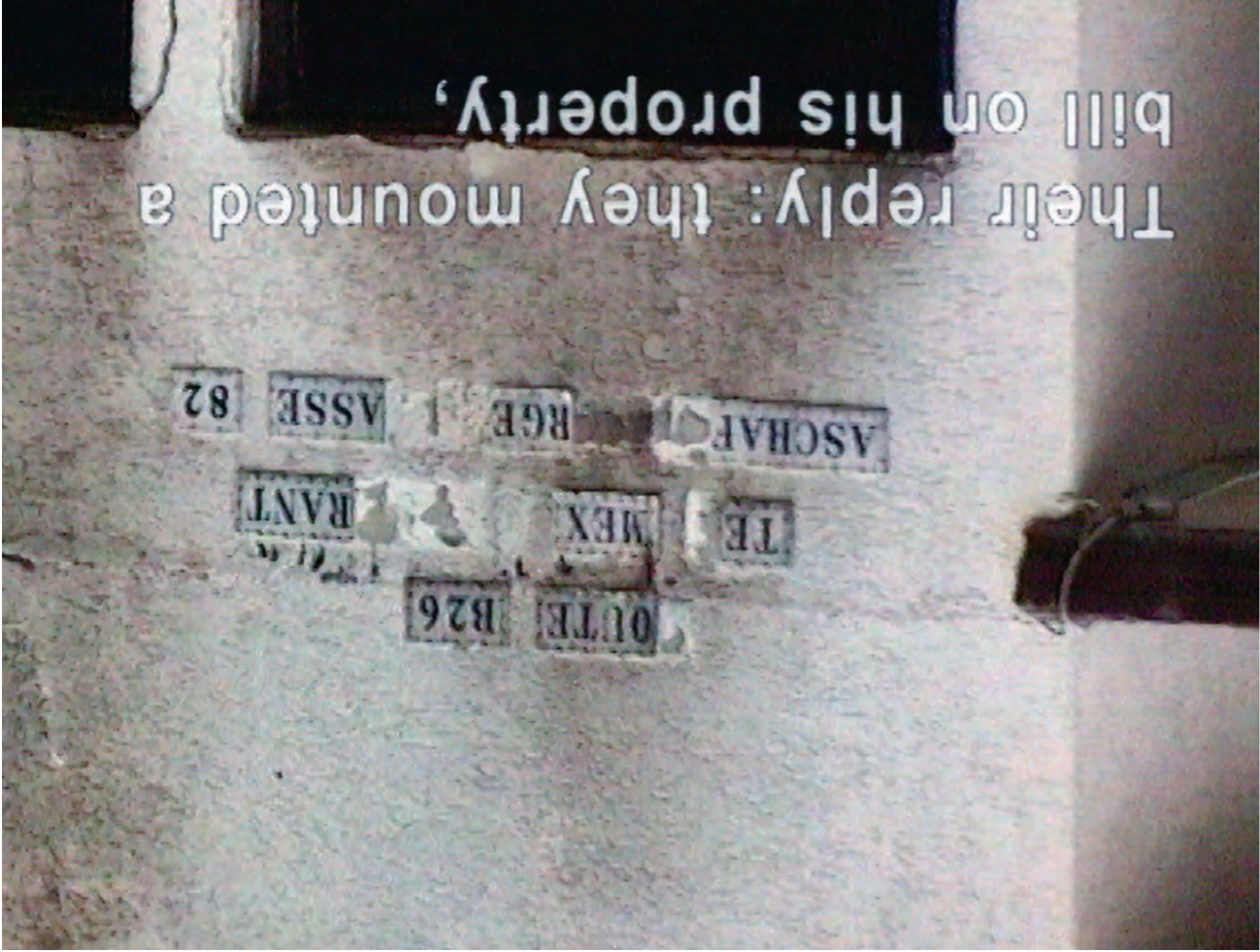


the Merin family was not invited.

BABENHAUSEN, 1997



Two dozens of youths were cruising in front of his house



Their reply: they mounted a bill on his property,

BABENHAUSEN, 1997



Babenhausen is located in Hessen.



We are not in Mölln, not in Solingen, not in Lübeck.

BABENHAUSEN, 1997

12



1953, the Merin family came to Babenhausen.

BABENHAUSEN, 1997

13

**EN** *Babenhausen* was created as a

microstudy. The 4-minute-long single-channel film documents a demonstration in 1997 in the town of Babenhausen in Hesse. It was organized by the group Café Morgenland, after two houses belonging to Tony

Abraham Merin were torched by arsonists.

On the soundtrack, we hear the voice of a man, an Antifa activist, speaking through a megaphone, although, like an off-screen narrator, the man himself never appears. The speaker relates a chronological list of all the moments

between 1953 and 1993 in which Merin's family were exposed to anti-Semitic abuse from the local community, suffering threats from far-right extremists and attempts on their lives. The dates mentioned are cut in as text inserts, which give structure to the film and counter the impression that it is a live report. The

commentary has an unsettling effect, as we hear that Merin was not invited by German officials to attend the unveiling of the Babenhausen Holocaust Memorial, with two members of other Jewish communities taking part in the ceremony instead as a sop to

the media. When the Merins finally left Babenhausen in 1993, unidentified arsonists set fire to and destroyed the two buildings they still owned. For a brief moment, the camera pans to the words "Route B 26" written on the traffic sign in front of the old Tex-Mex restaurant—a reference to the US occupying forces who maintained a partially occupied barracks opposite the burnt-out shell.

*Babenhausen* is a record of the times that reveals the German culture of remembrance after reunification in 1990 as an

empty gesture of window dressing by the state. On several occasions in the film, reference is made to right-wing attacks on minorities in Germany in the 1990s. Since then, statistics have been kept that for the first time log and identify right-wing violence. The speaker knits the racist attacks together with the history of Jewish persecution to create a prosaic catalogue of events. As part of this stocktaking, Germany undertakes high-profile public acts of contrition, which are designed to play to the media—however, the consciousness this presents does not jibe with the lived reality

of the people involved. Merin remains persona non grata in Babenhausen, and there is no genuine reappraisal of National Socialism or Nazi images of the bogeyman. The final shot of the film cuts to a text where we read that Merin, in his capacity as a private citizen, has decided to leave the houses as they are

as a bona fide memorial.

Florentine Mury

**BABENHAUSEN, 1997**

**DE**

*Babenhausen* ist als Mikrostudie angelegt. Die vierminütige Ein-Kanal-Film-

aufnahme dokumentiert eine Kundgebung von 1997 im hessischen Babenhausen. Diese wurde von der Gruppe Café Morgenland organisiert, nachdem ein Brandanschlag auf zwei Häuser verübt worden war, die Tony

Abraham Merin gehörten. Im O-Ton ist die Stimme eines Mannes, eines Antifa-Aktivisten, über ein Megafon zu hören. Ähnlich einem Off-Kommentator ist er selbst jedoch nicht zu sehen. Chronologisch listet der Sprecher all jene Momente auf, in denen die jüdische

Familie Merin zwischen 1953 und 1993 von der Gemeinde geschmäht, von Rechten bedroht und einem Mordanschlag ausgesetzt wurde. Dazu werden die genannten Jahreszahlen auf Textinserts eingeblendet, die den Film strukturieren und dem Eindruck einer Live-Reportage entgegenwirken. Befremdlich wirkt

der Kommentar, dass Merin vom offiziellen Deutschland nicht zur Enthüllung des Babenhausener Holocaust-Mahnmals eingeladen wurde, dafür zwei Mitglieder von jüdischen Gemeinden von einem anderen Ort medienwirksam an den Feierlichkeiten teilnehmen. Nachdem die Merins Babenhausen 1993

endgültig verlassen hatten, legten Unbekannte Feuer und zerstörten die beiden noch in Merins Besitz befindlichen Gebäude. Einen kurzen Moment schwenkt die Kamera auf den Schriftzug "Route B 26" vor der ehemaligen Tex-Mex-Raststätte – ein Verweis auf die amerikanischen Besatzer, die gegenüber der Brandruine eine Kaserne unterhielten. *Babenhausen* ist als Zeitdokument

angelegt, das die deutsche Gedenkkultur nach der Vereinigung 1990 als leere Geste staatlicher Repräsentation erscheinen lässt. Mehr-

mals wird im Film auf rechte Anschläge auf Minderheiten im Deutschland der 1990er Jahre Bezug genommen. Seitdem wird rechte Gewalt erstmals statistisch erfasst und benannt. Der Sprecher verschänkt die rassistischen Übergriffe mit der Geschichte der Judenverfolgung zu einer nüchternen Bestandsaufnahme. In dieser übernimmt Deutschland zwar öffentlich repräsentative Aufgaben

des Schuld eingeständnisses und gestaltet sie als mediales Event; doch dieses Bewusstsein deckt sich nicht mit der Lebenswelt der Betroffenen. Merin bleibt in Babenhausen unerwünscht, eine aufrichtige Aufarbeitung des Nationalsozialismus und seiner Feind-

bilder findet nicht statt. In der letzten Einstellung ist eine Texteinblendung zu lesen, in der sich die Privatperson Merin dazu entschließt, die Häuser selbst als authentisches Mahmal

zu hinterlassen.

Florentine Mury



**DIE POLITIK DES  
URBANEN RAUMS  
THE POLITICS  
OF URBAN SPACE**

# INHALT

Die Politik des  
Urbanen Raums

Babenhäusen, 1997

Die Leere Mitte, 1998

Normalität 1-X, 1999-2003

Das Archiv der  
Vergessenen Anliegen  
41

Die frühen Filme  
Hito Steyerls  
als alternative  
Dokumentationen  
Mark Terkessidis

Fortleben und  
Migrationen

November, 2004

Resurrected Again  
and Again, Forever,  
Resurrected  
Into Something New

Hito Steyerl und  
die (negative)  
Errettung der  
Bilder  
Florian Ebner

Lovely Andrea, 2007

Lovely Andrea, 2007  
Thomas Elsaesser

In Free Fall, 2010

Guards, 2012

# CONTENTS

The Politics  
of Urban Space

9

19

29

48

The Archive of  
Forgotten Concerns  
Hito Steyerl's  
Early Films  
as Alternative  
Documents  
Mark Terkessidis

Survival and  
Migration

57

Resurrected Again  
and Again, Forever,  
Resurrected  
Into Something New

Hito Steyerl and  
the (negative)  
redemption of  
images  
Florian Ebner

91

Lovely Andrea, 2007  
Thomas Elsaesser

111

125

# INHALT

Versuch über  
den Glitch  
Nora M. Alter

148

Strike, 2010

Duty Free Art, 2015

Deutschland und das Ich, 1994

Die Ambivalente  
Institution  
193

Echoes of Institutional  
Critique in the  
Work of Hito Steyerl  
Karen Archey

Is the Museum a Battlefield?, 2013

205

Welcome from  
The German Federal  
Cultural Foundation

215

Grusswort  
der Kulturstiftung  
des Bundes

251

Vorwort

216

Susanne Gaensheimer,  
Serge Lasvignes, Bernard Blistène

252

Foreword

216

Susanne Gaensheimer,  
Serge Lasvignes, Bernard Blistène

255

Introduction

219

Biografien

652

Biographies

223

# CONTENTS





FLORIAN EBNER, SUSANNE GAENSHEIMER,  
DORIS KRYSZTOF, MARCELLA LISTA (EDS.)

# HITO STEFERL I WILL SURVIVE FILMS AND INSTALLATIONS

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN  
CENTRE POMPIDOU  
SPECTOR BOOKS



**HITTO  
STEFERL  
I WILL  
SURVIVE**

KUNSTSAMMLUNG  
NORDRHEIN-WESTFALEN

CENTRE  
POMPIDOU