

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

Rubrik: [Collaborations] : Andrea Büttner, Abraham Cruzvillegas, Camille Henrot, Hito Steyerl

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**Andrea
Büttner**

born **1972** in **Stuttgart**,
lives and works in **Frankfurt am
Main** and **London**.

geboren **1972** in **Stuttgart**, lebt
und arbeitet in **Frankfurt am
Main** und **London**.

**Abraham
Cruzvillegas**

born **1968** in **Mexico City**,
where he lives and works.

geboren **1968** in **Mexico City**,
wo er lebt und arbeitet.

**Camille
Henrot**

born **1978** in **Paris**, lives and
works in **New York**.

born **1978** in **Paris**, lives and
works in **New York**.

**Hito
Steyerl**

born **1966** in **Munich**,
lives and works in **Berlin**.

geboren **1966** in **München**,
lebt und arbeitet in **Berlin**.



ANDREA BÜTTNER

ANDREA BÜTTNER, CURTAIN, 2013, woodcut, 55 1/4 x 78 1/4" / VORHANG, Holzschnitt, 140 x 200 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, HOLLYBUSH GARDENS, LONDON,
AND DAVID KORDANSKY GALLERY, LOS ANGELES © ANDREA BÜTTNER /
VG BILD-KUNST, BONN 2015 / PHOTO: FREDRIK NISEN)

4/100 A. Büttner 2013

JULIA BRYAN-WILSON

"What does it mean to be little?," asks Andrea Büttner, directing her question to a pair of nuns in her video *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012). Commissioned by Documenta 13, the forty-two-minute piece captures Büttner's conversations with two members of the Little Sisterhood of Jesus who run a game booth at an amusement park near Rome. They discuss their views on beauty, spirituality, and spectacle, articulating a far-ranging and expansive theorization of littleness, which they describe as a relational condition that emphasizes humility in the face of the other, in particular, a humbleness before God. Littleness is, in other words, a kind of modesty, not only in its embrace of simplicity but also as an affective orientation of harmony and equanimity.

Yet while modesty has gendered connotations, suggesting a womanly sense of decency and proper female comportment, littleness proposes a radical leveling of the self, a recognition of equivalent valuation. In Büttner's work, this littleness, I think, also manifests itself as a queer quality, not necessarily in the literal sense of expressing same-sex desire but as a model of interacting in which one exists, as one sister puts it in the video interview, "alongside the other ... alongside another person on equal terms." With this evocative formulation of proximity and balance, the nun articulates a theorization similar to Eve Sedgwick's understanding of the "beside," which moves away from binary argumentation (in the vein of *this* versus *that*) in favor of embracing how "a number of elements may lie alongside each other."¹ For

JULIA BRYAN-WILSON is associate professor of modern and contemporary art at the University of California, Berkeley.

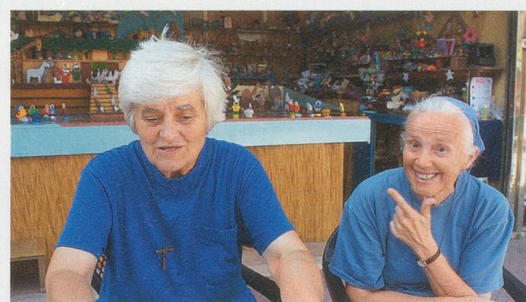
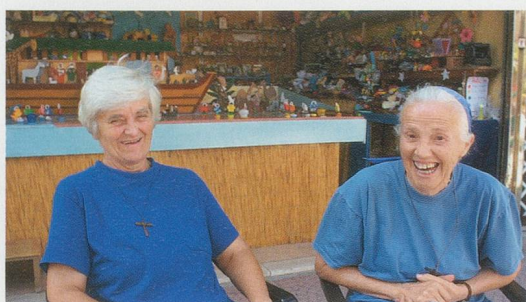
Andrea Büttner's *Little, Queer Things*

Sedgwick, "*beside* comprises a wide range of desiring, identifying, representing, repelling, paralleling, differentiating, rivaling, leaning, twisting, mimicking, withdrawing, attacking, aggressing, warping, and other relations."

In Sedgwick's account, "beside" is a distinctly queer, rather than religious, methodology, but Büttner's work brings the two together by probing the queer implications of Catholicism. Nuns and their single-gender havens figure prominently in queer histories and fantasies, and religious communities, especially in their secluded formations that reject the heterosexual family as a core organizing unit, might arguably be viewed as culturally, if not sexually, queer.² The convents and sisterhoods that intrigue Büttner are sanctuaries for, and embodiments



ANDREA BÜTTNER, LITTLE SISTERS:
LUNAPARK OSTIA, 2012, HD video, 42 min. /
KLEINE SCHWESTERN: LUNAPARK OSTIA, HD-Video.



Below / unten: ANDREA BÜTTNER, LITTLE SISTERS:
LUNAPARK OSTIA, 2012, production photograph /
KLEINE SCHWESTERN: LUNAPARK OSTIA,
Produktions-Photographie.





ANDREA BÜTTNER, *ATM*, 2011, digital pigment print, 15 ³/₄ x 23 ³/₈"/ Digitaler Pigmentdruck, 40 x 60 cm.

of, the desiring, identifying, paralleling, and warping that is common to both Sedgwick's "beside" and the nun's "littleness." In one of her best-known pieces, *LITTLE WORKS* (2009), Büttner practiced an alongsideness, beside, or dehierarchization of artist and subject when she handed her video camera to an order of Carmelite nuns living in London and asked them to document their craft projects, such as lavender sachets and sugar-stiffened baskets. The resulting eleven-minute video shows intimate encounters between the nuns, unmediated by the artist's presence, as they display their drawings, crochet, and candles made from recycled bits of wax.

Büttner's video briefly chronicles the sisters as they prepare for a feast day display of their "little works"—littleness refers not to smallness of size but to the fact that such objects are created in the nun's spare time, as an auxiliary activity—and implicitly asks questions about how such unlike things as the nuns' sachets and her own artwork exist within just barely intersecting spaces, tracing connections between the cloistered world of the hobbyist maker and

the commercial art market of high-value exchange. Although there is some overlap in their shared discourses of a creative "gift," the sisters' pointed acceptance of their unassuming littleness counters the rhetoric of self-aggrandizing artistic "greatness"—a term that still has traction in the contemporary art world, perpetually awash in pronouncements about great works and great artists (not to mention greatness of scale and auction-house results).

The commodity itself, Karl Marx wrote, "is a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties."³ This much-quoted English translation dates from 1957 and was rephrased, in later editions, as "a very strange thing"; the original German reads "*ein sehr vertracktes Ding*"—the commodity as baffling, messy, complicated, confounding, tricky.⁴ The original German adjective has no straightforward associations with sexuality, but the early English wording (or mistranslation) might hit on something by conjoining queerness and religion in the charged nature of the capitalist commodity object as it becomes fetishized and freighted with

a quasi-spiritual significance. For Marx, of course, the “leveling” wreaked by capitalism is anything but positive, and the only “equivalent valuation” is in the exchange of commodities for money—the “universal equivalent.”

Büttner’s art, on the other hand, often seeks to disrupt the coherence of the commodity. Indeed, as she moves across and between many media—including paintings on glass, ceramics, fabric “paintings” (stretched pieces of colored material from work uniforms), installations composed of found objects, videos, appropriated images, photographs, moss, instruction-based events, sound pieces in which she reads the writings of other artists (including Dieter Roth and Sister Corita Kent), and woodcuts—not all of her work is easily understood within the logic of the concrete thing or discrete art object. Her exhibitions sometimes take the shape not of the presentation of individual works but as whole-gallery gestures, often incorporating pieces made by family and friends.

Throughout her practice, the artist probes “tricky” thresholds not often explicitly explored in contemporary art—the blurry line between amateur making and fine art production, for instance, or the unexpected relationship between marginal religious experiences and philosophies of modernist contemplation. Her interest in inverting or dissolving boundaries—that is, queering them—is felt most palpably when she drags the abject into the art space, as when she displayed her work against a messy backdrop of brown paint (whose brushstrokes did not quite reach the top of the walls because she painted only as far as she could reach) to create a “shit space” that bismirches the pristine expectations of the white cube. In her photograph *ATM* (2011), the keypad of a cash machine is smeared with what looks like fecal matter—a reference perhaps, as Lars Bang Larsen has noted, to Freud’s analysis of dreams, where excrement symbolizes money.⁵ The analogy also appeared in Büttner’s 2011 exhibition “Our Colours Are the

ANDREA BÜTTNER, *ANCESTOR DUMPLINGS*, 2009, unfired clay, water, plastic, dimensions variable, detail /
 AHNENKNÖDEL, ungebrannter Ton, Wasser, Kunststoff, Masse variabel, Detail. (PHOTO: DAWN BLACKMAN)





ANDREA BÜTTNER, *MINERVA*, 2011,
video loop, 5 min, 39 sec. / Videoloop.



Colours of the Market Place,” in which a floor-bound clay sculpture of lumpy balls (AHNENKNÖDEL [Ancestor Dumpling], 2009–11), looking like some exotic animal’s droppings, was placed alongside a video of hands ringing up purchases at a checkout counter (*MINERVA*, 2011).⁶⁾

As many writers have noted, Büttner is a connoisseur of the scatological, and of the bodily shame that such matter out of place can elicit; she even wrote a PhD dissertation on shame in art, including its queer aspects.⁷⁾ But a queer sense of shame lets Büttner embrace the melancholic, the abject, and the outmoded together with—or *beside*—the ecstatic. In Büttner’s large woodcut print *DANCING NUNS* (2007), seven figures frolic in a field of tall grass. As the nuns fling their arms in the air and bend their bodies, the medium of the woodcut itself, with its crude and emphatic lines, contributes to the print’s sense of corporeal vitality and liveliness. As Daniel Pies comments in an interview with the artist, in such work, “the convent turns into something like a utopian community.”⁸⁾ While the description is romantic, it recalls a counter-history of the church, of nuns who took on progressive causes as they attempted to extend the concept of littleness beyond the walls of the convent and into the world. Take Sister Corita Kent, for example, whose riotously colorful prints of the 1960s and ’70s employed advertising lingo to express both

rapturous faith and fervent protest—for which she got in trouble with the church patriarchy.⁹⁾

More recently, shame has served as a catalyst for activism, as it has in queer politics; as Sedgwick wrote, “If queer is a politically potent term, which it is, that’s because, far from being capable of being detached from the childhood scene of shame, it cleaves to that scene as a near-inexhaustible source of transformational energy.”¹⁰⁾ Over the last decade, shame has become central to queer politics as a way to contest the corporatization of mainstream gay pride and to put pressure on the white male face of academic gay studies; “queer shame” is now a touchstone for critical queer theory and a rallying cry for progressive sexual cultures.¹¹⁾

Littleness, queerness, religion, shame: These are some of the sites in which Büttner locates herself, positions alternative to the mainstream art world. Another term for her work, and for her formal strategies, might be “backward,” to draw on Heather Love’s notion of queer temporal outsiders who “embrace backwardness in many forms; in celebrations of perversion, in defiant refusals to grow up, in explorations of haunting and memory, and in stubborn attachments to lost objects.”¹²⁾ But if Büttner’s work looks backward, in Love’s queer sense, it is far from a regression or a retreat: It is a powerful step forward.

- 1) Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 8.
- 2) On the queerness of Christianity in general and of Catholicism more specifically, see Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham, NC: Duke University Press, 1999).
- 3) Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, trans. Samuel Moore and Edward Aveling (Moscow: Progress Publishers, 1954), 78.
- 4) Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der Politischen Oekonomie* (Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1872), 47.
- 5) Lars Bang Larsen, "Theodicies: Andre Büttner's Sense of Letting Go," in Susanne Gaensheimer and Anthony Spira, eds., *Andrea Büttner* (London: König Books, 2013), 130.
- 6) The exhibition title is borrowed from a line in a 1964 print by Sister Corita Kent.
- 7) Andrea Büttner, *Perspectives on Shame and Art: Warhol, Sedgwick, Freud and Roth*, unpublished PhD dissertation, Royal College of Art, London, 2008.
- 8) Conversation between Andrea Büttner and Daniel Pies, in Anja Casser, ed., *I Believe Every Word You Say* (Berlin: Argobooks, 2009), 41.
- 9) One of Kent's most infamous prints hails Mother Mary as "the juiciest tomato of them all," quoting the writer Samuel Eisenstein; it is a frankly sensual, and even somewhat queer, assertion. The Archbishop of Los Angeles decried Kent's work as "weird and sinister," and Kent left the order in 1968. See Susan Dackerman, *Corita Kent and the Language of Pop* (New Haven: Yale University Press, 2015).
- 10) Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, no. 1, vol. 1 (November 1993): 4.
- 11) See Judith Halberstam, "Shame and White Gay Masculinity," *Social Text* 84–85, vol. 23, nos. 3–4 (Fall–Winter 2005): 219–33; and Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame* (London: Ashgate, 2007).
- 12) Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 7.



ANDREA BÜTTNER, STEREO-
SCOPIC SLIDE SHOW FROM
THE WHITEHOUSE COLLECTION
(MOSESSE AND FIELD TRIPS), 2014,
detail, stereoscopic slides by Harold
and Patricia Whitehouse transferred
to digital / STEREOSKOPISCHE
DIASHOW AUS DER WHITEHOUSE-
SAMMLUNG (MOOSE UND
EXKURSIONEN), Detail, digitalisierte
stereoskopische Dias.
(PHOTO: © NATIONAL MUSEUM
OF WALES)



ANDREA BÜTTNER,
LITTLE WORKS, 2007,
video, 10 min., 42 sec. /
KLEINE WERKE, Video.

JULIA BRYAN-WILSON

«Was bedeutet es, klein zu sein?», fragt Andrea Büttner in ihrem Video *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012) zwei Nonnen. Das 42-minütige Werk, entstanden im Auftrag der *documenta* (13), protokolliert Gespräche der Künstlerin mit zwei Schwestern der Ordensgemeinschaft Kleine Schwestern Jesu, die einen Stand in einem römischen Vergnügungspark betreiben. Neben Kommentaren zu Schönheit, Spiritualität und Spektakel formulieren die beiden eine umfassende Theorie der Kleinheit, begriffen als Relation, die im Umgang mit anderen Bescheidenheit einfordert, vor allem aber Demut im Angesicht Gottes. Kleinheit als Form der Zurückhaltung, die sich nicht nur in der Vorliebe für das Einfache äussert, sondern auch im affektiven Streben nach Harmonie und Gleichmut.

Doch während Bescheidenheit geschlechtsspezifische Assoziationen weckt – von weiblicher Tugend und Schicklichkeit –, fordert Kleinheit eine radikale Nivellierung des Ich, das sich gezwungen sieht, die Unhaltbarkeit von Wertdifferenzen anzuerkennen. In Büttners Werk gewinnt Kleinheit meines Erachtens auch eine homosexuelle Dimension, nicht unbedingt im wörtlichen Sinne, als Begehren gegenüber Angehörigen des eigenen Geschlechts, sondern als Modell eines zwischenmenschlichen Umgangs, in-

JULIA BRYAN-WILSON ist Associate Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der University of California, Berkeley.

Andrea Büttners *kleine vertrackte Dinge*

nerhalb dessen man, wie sich eine Ordensschwester im Video ausdrückt, «neben anderen ... gleichberechtigt neben der anderen Person» existiert. Diese evokative Auffassung von Nähe und Gleichstellung erinnert an den Begriff des «Nebeneinander» im Denken von Eve Kosofsky Sedgwick, die sich von binären Gegensätzen (nach dem Muster *dies kontra das*) löst und stattdessen die Möglichkeit in Betracht zieht, dass «eine Anzahl von Elementen nebeneinander bestehen können». ¹⁾ Dieses *Nebeneinander* umfasst

ANDREA BÜTTNER,
LITTLE WORKS, 2007,
video, 10 min., 42 sec. /
KLEINE WERKE, Video.



für Sedgwick «ein breites Spektrum von Beziehungen wie Verlangen, Identifizieren, Repräsentieren, Zurückweisen, Begleiten, Differenzieren, Konkurrerieren, Zuneigen, Verdrehen, Nachahmen, Zurückziehen, Vorstossen, Angreifen oder Verzerren».

Sedgwick's Nebeneinander entspringt einer Methodologie, die entschieden queer und nicht religiös determiniert ist. Büttner's Praxis verbindet beides durch eine Hinterfragung der homosexuellen Implikationen des Katholizismus. Nonnen und deren eingeschlechtliche Zufluchtsorte sind ein beliebter Topos in Queer-Studien und -Phantasien. Religiöse Gemeinschaften, speziell jene, die in Abgeschiedenheit leben und die heterosexuelle Familie als grundlegende soziale Einheit ablehnen, können zu Recht wenn schon nicht als sexuell, so doch als kulturell queer bezeichnet werden.²⁾ Die Frauenklöster und Schwesternorden, für die sich Büttner interessiert, beherbergen und verkörpern ebenjenes Verlangen, Identifizieren, Begleiten und Verzerren, das Sedgwick's Nebeneinander ebenso auszeichnet wie die Kleinheit der Nonnen. In LITTLE WORKS (2009), einer ihrer bekanntesten Arbeiten, praktizierte

Büttner die Nebeneinanderstellung, die Enthierarchisierung von Künstlerin und Subjekt: Sie überliess den Schwestern eines Londoner Karmeliterordens eine Videokamera zur Aufzeichnung ihrer Handwerksarbeit. Das elf Minuten lange Video zeigt, wie die Schwestern ungezwungen und unbehelligt von der Präsenz der Künstlerin ihre Erzeugnisse vorführen: Zeichnungen, Lavendelsäckchen, Schalen aus Spitzendecken, Kerzen aus Wachsresten.

Ein Feiertag steht bevor und die Schwestern machen sich bereit, ihre «kleinen Werke» auf einem Markt zu verkaufen. Das Attribut «klein» bezieht sich hier nicht allein auf die Grösse der Dinge, es spielt zugleich deren Bedeutung herunter. Schliesslich handelt es sich um Produkte einer Freizeitbeschäftigung, einer Nebenbeschäftigung. Obwohl die Lavendelsäckchen der Schwestern und Büttner's eigene Kunstwerke Räume bewohnen, die kaum Berührungspunkte aufweisen, zieht das Video Verbindungslinien zwischen der abgeschiedenen Welt der Bastlerinnen und den Millionengeschäften des Kunstmarkts. In beiden spielt das kreative Talent eine Rolle. Andererseits entwerfen die Nonnen mit

ihrer bewussten Beschränkung auf das Kleine ein Gegenbild zum künstlerischen Grössenwahn. Denn auch in der heutigen Kunstwelt wird pausenlos die Floskel vom «grossen Künstler» und seinen «grossen Werken» bemüht (ganz zu schweigen von der Megalomanie der Formate und Auktionspreise).

Karl Marx kam zu dem Schluss, dass die Ware «ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken».³⁾ Die englische *Kapital*-Ausgabe übersetzt «vertracktes Ding» als «queer thing».⁴⁾ Während das Adjektiv «vertrackt» keinerlei sexuelle Assoziationen hervorruft, steckt in seiner wohl etwas verfehlten englischen Entsprechung eine tiefere Wahrheit, denn sie verschmilzt Queerness und Religion in der fetischisierten und mit quasi-spirituellen Bedeutungen aufgeladenen kapitalistischen Ware. Marx verstand die vom Kapitalismus vorangetriebene Nivellierung natürlich keineswegs als Positivum, da diese allein auf den Tausch von Waren gegen Geld – das «allgemeine Äquivalent» – beschränkt bleibt.

Büttner versucht, die Kohärenz der Ware aufzubrechen. Ihr freier Umgang mit verschiedensten Medien – darunter Glasmalereien, Keramiken, Textilbilder (aufgespannte farbige Uniformstoffe), Installationen aus Fundobjekten, Videos, Bilder aus zweiter Hand, Photographien, Moos, partizipatorische Events, Lesungen von Texten anderer Künstler (Dieter Roth, Sister Corita Kent unter anderem) und Holzschnitte – führt nicht zwingend zu Resultaten, die sich nahtlos in eine Logik des konkreten Gegenstands oder des diskreten Kunstobjekts einfügen. Zudem nutzt die Künstlerin ihre Ausstellungen nicht bloss als Gelegenheit, individuelle Werke herzuzeigen, und inszeniert manche als Gesten, die den gesamten Galerieraum einbeziehen und Arbeiten von Familienmitgliedern und Freunden enthalten.

Büttners Praxis erforscht «vertrackte» Grenzen, die nur selten explizit von zeitgenössischen Künstlern abgefragt werden. Zum Beispiel die verschwommene Trennlinie zwischen kunsthandwerklicher und künstlerischer Produktion oder die überraschenden Parallelen zwischen religiösen Grenzerfahrungen und Theorien der modernistischen Kontemplation. Ihr Interesse für die Umkehr und Auflösung – also das Queering – von Grenzen wird dort am deutlich-

ten spürbar, wo Büttner das Abjekte in den Kunst-raum einbringt. Etwa wenn sie Werke vor einem mit brauner Farbe beschmierten Hintergrund präsentiert (wobei die Wände nur so weit bedeckt sind, wie der Arm der Künstlerin reicht, und nicht ganz bis zum oberen Rand), um mit diesem «Scheissraum» die puristischen Erwartungen des White Cube zu sabotieren. In der Photographie ATM (2011) ist die Tastatur eines Geldautomaten mit einer fäkalartigen Substanz bedeckt – möglicherweise ein Hinweis auf Freud, der, wie Lars Bang Larsen anmerkt, in seiner Traumdeutung Geld mit Kot gleichsetzt.⁵⁾ Eben-diese Analogie thematisierte Büttners Ausstellung *Our Colours Are the Colours of the Market Place* (2011), in der die aus Ton geformten und auf dem Boden liegenden AHNENKNÖDEL (2009–2011) aussahen wie Exkremente eines exotischen Tiers. Das im selben Raum laufende Video MINERVA (2011) zeigte Hände, die eine Kasse bedienen.⁶⁾

Wie schon andere Kritiker erkannt haben, besitzt Büttner einen feinen Sinn für das Skatologische und für die Scham, die Körperausscheidungen an ungewohnten Orten auslösen können. Nicht umsonst beschäftigte sich ihre Dissertation mit der Scham in der Kunst unter Berücksichtigung ihrer queeren Aspekte.⁷⁾ Homosexuelle Scham eröffnet Büttner die Möglichkeit, sich mit – oder *neben* – der Ekstase auch dem Melancholischen, dem Ekelerregenden und dem Veralteten zuzuwenden. Im grossen Holzschnitt TANZENDE NONNEN (2007) tummeln sich sieben Figuren mit gestreckten Armen und gebeugten Körpern im hohen Gras. Die rohen, klaren Linien des Holzschnitts steigern die lebhafteste, vitale Wirkung der Komposition. Daniel Pies beobachtete in einem Gespräch mit der Künstlerin, dass sich in Werken wie diesem «das Nonnenkloster in eine utopische Gemeinschaft verwandelt».⁸⁾ Die Beschreibung mag romantisch klingen, sie ruft jedoch auch eine Gegengeschichte der Kirche in Erinnerung, die vom Versuch fortschrittlich gesinnter Ordensschwestern erzählt, die Idee der Kleinheit in die Welt jenseits der Klostermauern hinauszutragen. Man nehme zum Beispiel Sister Corita Kent, deren plakative Farbdrucke aus den 1960er- und 1970er-Jahren religiöse Verzückung und politischen Widerstand im Jargon der Werbung visualisierten – sehr zum Missfallen der patriarchalischen Geistlichkeit.⁹⁾

In jüngerer Zeit diene Scham als Ansporn zum politischen Aktivismus, etwa in der LGBT-Bewegung. Sedgwick schrieb: «Wenn der Begriff ›queer‹ politische Sprengkraft besitzt, wie es ja tatsächlich der Fall ist, dann deshalb, weil er untrennbar mit dem Kindheitserlebnis der Scham verbunden bleibt und aus diesem Erlebnis eine nie versiegende Energie der Veränderung schöpft.»¹⁰⁾ Die Scham wurde im letzten Jahrzehnt zu einem Leitthema der LGBT-Politik, das einerseits die Vereinnahmung der Gay Pride durch den kommerzialisierten Mainstream verhindern und andererseits das weisse männliche Gesicht der akademischen Gay Studies überblenden soll. Gay Shame ist ein Grundbegriff der kritischen Queer-Theorie und ein Schlachtruf progressiver Gender-Kulturen.¹¹⁾

Kleinheit, Queerness, Religion, Scham: Dies sind nur einige der alternativen Positionen zum etablierten Kunstmarkt, die Büttner auslotet. Man könnte ihre Arbeit und ihre formalen Strategien auch mit dem Etikett «rückständig» belegen, im Sinne von Heather Loves Beschreibung queerer Aussenseiter, die «Rückständigkeit in vielerlei Formen ausleben: als Spiel mit Persionen, als Weigerung, erwachsen zu werden, als Aufgehen in Spuk und Erinnerung und als Bindung an verlorene Objekte».¹²⁾ Doch wenn Büttners Kunst mit Loves queerer Optik zurückblickt, tut sie das nie mit regressiver Absicht, als Rückzug aus der Welt: Stets macht sie einen resoluten Schritt nach vorn.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



ANDREA BÜTTNER, *DANCING NUNS*, 2007,

woodcut, 44 1/2 x 70 7/8" /

TANZENDE NONNEN, Holzschnitt, 113 x 180 cm.

(PHOTO: THORSTEN HALLSCHEIDT)



- 1) Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003, S. 8.
- 2) Zur Queerness des Christentums im Allgemeinen und des Katholizismus im Besonderen vgl. Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Duke University Press, Durham 1999.
- 3) Karl Marx und Friedrich Engels, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Marx-Engels-Werke, Bd. 23, Dietz, Berlin 1962, S. 85.
- 4) Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie* (Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1872), S. 47.
- 5) Lars Bang Larsen, «Theodicies: Andrea Büttner's Sense of Letting Go», in *Andrea Büttner*, hrsg. von Susanne Gaensheimer und Anthony Spira, König Books, London 2013, S. 130.
- 6) Der Ausstellungstitel ist einem Druck von Sister Corita Kent aus dem Jahr 1964 entlehnt.
- 7) Andrea Büttner, *Perspectives on Shame and Art: Warhol, Sedgwick, Freud and Roth*, unveröffentlichte Dissertation, Royal College of Art, London 2008.
- 8) Gespräch zwischen Andrea Büttner und Daniel Pies, in *Andrea Büttner. I believe every word you say*, hrsg. von Anja Casser, argo-books, Berlin 2009, S. 41.
- 9) Einer von Kents berühmter-berichtigten Drucken preist die Gottesmutter Maria als «die saftigste Tomate von allen». Dieser unverhohlen sinnliche und sogar leicht queere Ausspruch stammt von dem Schriftsteller Samuel Eisenstein. Der Erzbischof von Los Angeles verurteilte Kents Werke als «schändlich und grotesk». Kent trat 1968 aus dem Orden aus. Vgl. Susan Dackerman, *Corita Kent and the Language of Pop*, Yale University Press, New Haven 2015.
- 10) Eve Kosofsky Sedgwick, «Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel», in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1, Nr. 1 (November 1993), S. 4.
- 11) Vgl. Judith Halberstam, «Shame and White Gay Masculinity», in: *Social Text*, 84–85, Jg. 23, Nr. 3–4 (Herbst-Winter 2005), S. 219–233; und Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*, Ashgate, London 2007.
- 12) Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts 2007, S. 7.

ANDREA BÜTTNER, BROWN WALL PAINTING, 2006,
interior emulsion paint, dimensions variable,
installation view, "Nought to Sixty," Institute of Contemporary Art,
London, 2008 / BRAUNE WANDMALEREI, Innenfarbe,
Masse variabel, Installationsansicht.
(PHOTO: MARCUS J. LEITH)



5:270

ANDREA BÜTTNER, IMAGES IN KANT'S CRITIQUE OF THE POWER
OF JUDGMENT, 2014, offset print on paper, $69\frac{3}{8} \times 47\frac{1}{4}$ / BILDER IN KANTS
KRITIK DER URTEILSKRAFT, Offsetdruck auf Papier, 177 x 120 cm.

CHRISTOPH MENKE

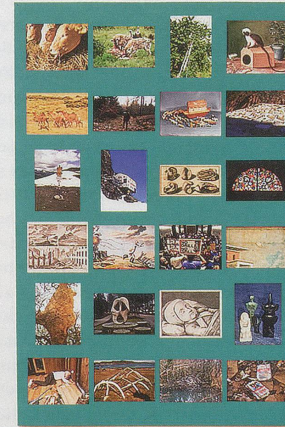
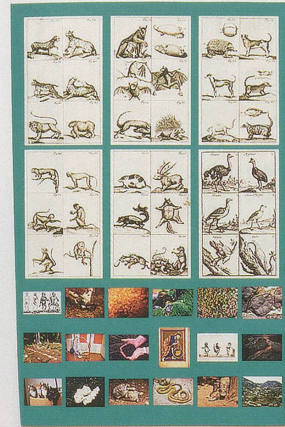
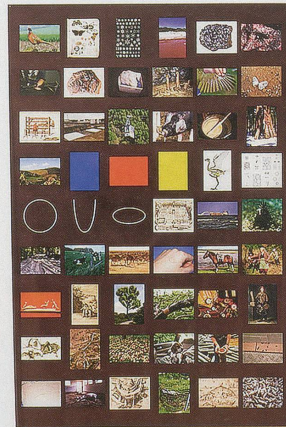
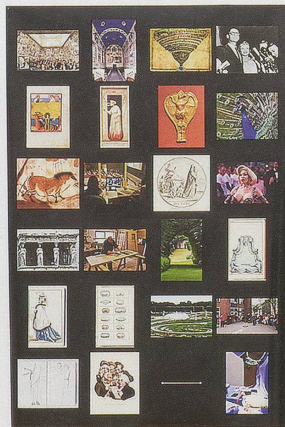
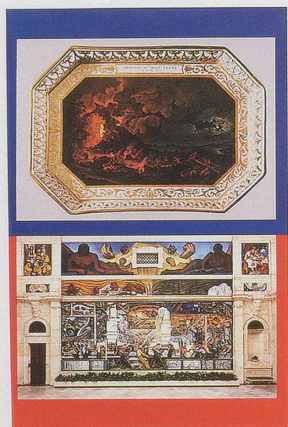
Andrea Büttners Ästhetik

Was ist Ästhetik? Die Ästhetik ist das Nachdenken der Philosophie über das Ästhetische; der Versuch der Philosophie zu durchdenken und zu begreifen, worin das Ästhetische besteht; was es über uns sagt, dass es das Ästhetische gibt oder dass wir es haben (oder dass es uns hat); was wir dem Ästhetischen verdanken und wie wir es ihm danken können; was wir verlieren (oder schon verloren haben), wenn wir es verlieren.

Was ist das Ästhetische? Das Ästhetische ist eine Dimension, eine Dynamik, eine Kraft unserer «Seele» – also all dessen, was uns ausmacht –, die im Gegensatz zum Theoretischen steht, weil sie keinen Gegenstand und keinen Inhalt hat; die im Gegensatz zum Praktischen steht, weil sie kein Ziel hat; die im Gegensatz zum Begrifflichen steht, weil sie keine Regel hat; die im Gegensatz zum Sozialen steht, weil sie keine Norm hat; die im Gegensatz zum Individuellen steht, weil sie keinen Eigner hat. Oder das Ästhetische ist die Kraft der Faszination in einem Blick; der Antrieb der Begeisterung in einer Tat; die plötzliche Einsicht in einem Gedanken.

Die Ästhetik ist also der Versuch der Philosophie, das zu denken, was sich nicht begreifen lässt, ohne das es aber gar kein Begreifen gibt. Indem die Philosophie zur Ästhetik wird und das Ästhetische zu ihrem Gegenstand macht, zu dem, worüber sie nachdenkt, richtet sie sich also nicht nur auf etwas, das niemals zu einem Gegenstand werden kann; das Ästhetische ist gar kein möglicher Gegenstand der Philosophie; nicht einfach ein weiteres der vielen Felder, mit denen es die Philosophie zu tun hat. Es ist ein Gegenüber der Philosophie, das mit ihr streitet und mit dem die Philosophie streitet; an dem sie sich abarbeitet und das sie niemals richtig zu fassen bekommen kann. Die Ästhetik als philosophisches Begreifen des Ästhetischen will etwas Unmögliches; sie *ist* eine Unmöglichkeit.

CHRISTOPH MENKE ist Professor für Philosophie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main.



ANDREA BÜTTNER, IMAGES IN KANT'S CRITIQUE OF THE POWER OF JUDGMENT, 2014.
11 offset prints on paper, each 69 1/2 x 47 1/2", installation view Museum Ludwig, Cologne, 2014 /
BILDER IN KANTS KRITIK DER URTEILSKRAFT, 11 Offsetdrucke auf Papier, je 177 x 120 cm.

Niemand ist sich deutlicher dieses Problems, dieser wesentlichen Unmöglichkeit der Ästhetik bewusst gewesen als Kant. Ihm vor allem verdanken wir die Einsicht in diese Unmöglichkeit: Wenn wir vom Ästhetischen – also etwa vom Schönen – reden, dann sieht das zwar so aus, als würden wir einem Gegenstand eine bestimmte Eigenschaft zuschreiben; so ähnlich wie all die anderen Eigenschaften, die dieser Gegenstand auch noch hat. Aber in Wahrheit hat «schön» gar keinen bestimmten und bestimmbaren Gehalt. Das Schöne, das Ästhetische – mit dieser grundsätzlichen Einsicht setzt Kant ein – ist das wesentlich Unbestimmte und Unbestimmbare; das, was nicht auf einen Begriff zu bringen ist. Im Ästhetischen geht es nicht um diese oder jene Bestimmtheit, nicht um etwas (als etwas), sondern es geht um – nichts, um das Nichts der Bestimmtheit; um das, was vor jeder Bestimmung und über jede Bestimmung hinaus ist.

Aber zugleich zeigt niemand klarer als Kant, welche ungeheuren Schwierigkeiten allein schon damit verbunden sind, ebendies zu sagen, also zu denken. Man kann diesen Satz – das Ästhetische ist das Unbestimmbare, das Nichts, der Abgrund aller Bestimmung – als die Lizenz, ja die Aufforderung verstehen, das Ästhetische, eben statt es zu bestimmen, in gefühligen, einführenden Worten zu beschwören; das ist für Kant aber nur Kitsch und Schwärmerei. Die Philosophie erreicht das Ästhetische nicht, wenn sie nur etwas narrativer, etwas metaphorischer, etwas anschaulicher, etwas poetischer, etwas essayistischer wird – wenn sie sich also selbst ästhetisch gebärdet. Das hat gerade die grosse Ästhetik – Baumgarten, Kant, Hegel, Adorno – nie getan. Die Philosophie muss denken, und das kann man nur begrifflich, klar, deutlich, unterscheidend, abstrakt. Kants Lehre ist: Man muss durch die Eiswüste der Abstraktion hindurch, wenn man über das Ästhetische nachdenken will. Die Philosophie muss daher versuchen, das Ästhetische zu begreifen – obwohl, ja weil sie weiss, dass sie scheitern wird. Das ist es gerade, was die Ästhetik will: Sie will am Ästhetischen scheitern. Erst wenn man die Erfahrung macht, dass die Versuche, das Ästhetische zu bestimmen und zu begreifen, scheitern – also wirklich scheitern, nicht einfach schiefgehen –, erst dann hat man eine Erfahrung des Ästhetischen gemacht. Wer gar nicht versucht, das Ästhetische zu bestimmen, wer sich also gar nicht auf den Abweg seiner begrifflichen Bestimmung macht, wer das Ästhetische nicht verfehlt, wird es auch niemals als es selbst erfahren und denken.



Sie meinen, ich hätte noch nichts über Andrea Büttner gesagt? Ich hätte nur über die Philosophie (Kants) und nicht über die Kunst (Büttners) gesprochen? Da irren Sie sich. Wenn es Ihnen so schien, als hätte ich nur über Kant und die Philosophie gesprochen, so habe ich zugleich über Andrea Büttner und ihre Kunst gesprochen – über Kant und seine Philosophie *in* Andrea Büttners Kunst; über das, was sie uns über Kant zeigt, genauer, was sie mit Kant und der Philosophie tut. Im Jahr 2014 ist eine von ihr illustrierte Ausgabe der *Kritik der Urteilkraft* (1790) erschienen. Weder hat sie in den Text eingegriffen, noch ihn besprochen, kommentiert, kritisiert, zerrissen, ummontiert oder sonst etwas, sondern sie hat etwas hinzugefügt: hier und da eine kleine Zahl am Rande, die ein paar Zeilen des Kantischen Textes mit einem Bild oder ein paar Bildern verbindet, die dieselbe Zahl bezeichnet. Andrea Büttner griff sowohl auf zeitgenössische wie auch historische Quellen (einschliesslich Kants Bibliothek) zurück. Zudem schuf sie elf Offsetdrucke mit mehr als zweihundert Bildern. Was aber wird aus dem Text der Kantischen Philosophie, wenn er mit Bildern verbunden wird? Er wird ein

ganz anderer. Aber nicht in seinem inneren Gefüge und seinem manifesten Inhalt, sondern in seinem Status und damit seinem Gehalt. Der Text selbst, der Text der Philosophie, die Philosophie wird anders. – Wie anders werden sie? Wie verändert sich der Text der Ästhetik durch die Verbindung mit dem Bild? Und was sagt das über die Ästhetik und das Ästhetische?

An vielen Stellen (aber auch nicht immer) fügt Andrea Büttner dem Kantischen Text dort ein Bild hinzu, wo der Text selbst eine (mehr oder weniger ausführliche) Bildbeschreibung ist. Manchmal ist es ein historisch verbürgtes Bild, das Kant gekannt hat oder haben konnte, manchmal eines, auf das seine Beschreibung zutrifft. Büttner scheint also das Bild als den Gegenstand nachzuliefern, über den Kant redet. Aber immer gewinnt das Bild dabei einen Überschuss, eine Gegenkraft – eine Gegnerschaft. Es entfaltet sich ein unendliches Hin und Her zwischen Text und Bild, indem beide aufeinander verweisen – und dem Verweis des anderen widerstreiten, dagegenstehen. Der Text verliert seine Macht über das Bild. Aber was ist ein Text ohne Macht über das Bild? Und wie kann es die Philosophie ohne die Macht über das Bild geben?

Erst scheint der Text uns zu sagen, was wir im Bild sehen sollen: zum Beispiel wie Kant sagt: «in einem Bergkristall einen beweglichen Tropfen Wasser». Und mehr noch: Der Text scheint uns zu sagen, *wie* wir das Bild sehen sollen, sodass wir «mit Recht verlangen, dass ein jeder andere es ebenso finden müsse» –, und zwar nicht nur, dass jeder dasselbe sehen müsse, sondern auch dieselbe Lust empfinden müsse. Aber umso länger wir hin und her gehen, uns zwischen Text und Bild, im Zwischen von Text und Bild aufhalten und bewegen, umso unklarer wird das Verhältnis zwischen ihnen: Kann der Text das Bild, unser Wahrnehmen anleiten und ausdrücken? Ist es nicht vielmehr das Bild, aus dem der Text erst hervorgeht? Ist also das Bild nicht nur kein Gegenstand des Textes und damit sein Gegenüber, ja, Gegner, sondern als Gegner zugleich der Grund des Textes? Dreht sich das Verhältnis von Text und Bild nicht herum und wird das Bild zu dem, aus dem der Text erst hervorgeht? Unterminiert also – im wörtlichen Sinn: indem sie eine Mine, einen Schacht in den Grund treibt, von dem aus das Drüberstehende zum Einsturz gebracht werden kann – Andrea Büttner den Kantischen Text, indem sie das Bild, das Andere, den Gegner des Textes, als dessen Grund und damit Abgrund erweist? Aber wer sagt das? Und wenn man es sagen kann, in einem Text schreiben kann, hat dann nicht wieder und doch der Text über das Bild gesiegt?



Indem Andrea Büttner dieses abgründige Text-Bild-Spiel entfaltet, führt sie uns in das Innerste der Kantischen Ästhetik. Denn es ist genau dieses Spiel zwischen Kants Text und seinem Bild-Gegenüber und Bild-Grund, das in dem Text der Kantischen Ästhetik selbst noch einmal zum Gegenstand wird. Zwei Spiele also zwischen Text und Bild: das Spiel, über das die Kantische Ästhetik spricht (oder das Spiel, so *wie* die Kantische Ästhetik darüber spricht), und das Spiel, in dem Andrea Büttners Kunstwerk besteht, das es praktiziert und das wir vollziehen, in dem wir dieses Kunstwerk erfahren; das Spiel zwischen Text und Bild in (philosophischer) Theorie und (künstlerischer) Praxis. (Philosophie und Kunst sind beide beides, aber gerade darin entgegengesetzt.)

Im Zentrum der Kantischen Ästhetik steht das Spiel zwischen Verstand und Einbildungskraft, Begriff und Anschauung; an diesem Spiel, sagt Kant, haben wir Lust, es macht uns Lust, und deshalb nennen wir den Gegenstand, in dessen Erfahrung wir in uns dieses Spiel

erfahren, in der wir uns also lustvoll selbst erfahren, «schön». Kants Grundannahme ist, dass wir in der Erfahrung des Schönen Lust daran haben, dass Verstand und Einbildungskraft, Begriff und Anschauung Vermögen sind, die miteinander übereinstimmen: Ästhetische Lust ist Lust an der Harmonie – der Harmonie von Textvermögen und Bildvermögen, Begriff und Anschauung; der Harmonie *in uns*. Unsere Lust am Schönen versichert uns, dass wir – anders als wir uns täglich erfahren mögen – gar nicht zerrissen, entfremdet, entzweit sind, sondern dass die Möglichkeit wirklich besteht, dass wir mit uns und damit untereinander übereinstimmen. – Schon bei Kant, also sehr früh in ihrer Geschichte, reimt sich Ästhetik auf Ideologie.

Andrea Büttners Kunst zwischen Text und Bild, ihre Kunst des Zwischen, rettet die Ästhetik vor sich selbst; vor ihrer eigenen Gefahr, ja vor ihrem eigenen Willen der Ideologisierung. Büttners Kunst entfaltet, was die Ästhetik – ganz egal, was sie sagt – tut und dadurch *ist*. In Büttners Ausgabe wird die Ästhetik zum Schauplatz eines Streits, der nicht zu beenden ist, der aber nicht zerstörerisch, sondern hervorbringend ist (und der vielleicht deshalb auch lustvoll ist); die Ästhetik als Schauplatz des unbeendbaren Streits, nicht der Harmonie, zwischen Text und Bild, in dem beide erst zu dem werden, was sie sind. Das ist keine Kritik an Kant. Es ist die stärkste Apologie seiner Ästhetik, die sich denken lässt. Wir erfahren durch Andrea Büttners Kant-Ausgabe, welchen waghalsigen, gefährlichen und daher mutigen Schritt die Kantische Philosophie tut, indem sie über das Ästhetische nachdenkt. Denn die Philosophie eröffnet damit in sich einen Streit zwischen dem Ästhetischen, über das sie nachdenkt, und sich selbst, ihrem eigenen Denken. Weil sie diesen Streit aber in sich eröffnet, beginnt sie damit einen Streit mit sich selbst: Die Ästhetik ist die Philosophie im Widerstreit mit sich selbst. Sie beginnt also einen Streit, den sie niemals gewinnen und der niemals mehr enden kann (denn im Streit mit einem anderen kann man vielleicht gewinnen, im Streit mit sich selbst aber nie). Die Ästhetik ist als das Nachdenken der Philosophie über das Ästhetische der Streit der Philosophie mit dem, was sich ihr immer entziehen muss, gerade weil es sich darin als ihr eigener Grund erweist. Andrea Büttner zeigt: In der Ästhetik macht die Philosophie das ihr Fremdeste zu ihrem Innersten. Oder in der Ästhetik opfert die Philosophie sich selbst – und befreit sich dadurch. Andrea Büttners Kant-Ausgabe gibt uns seine Ästhetik als die Tragödie der Philosophie zu lesen, die zugleich ihre Komödie ist. Am Ende ist die Philosophie so ohnmächtig und dadurch zugleich so lebendig wie noch nie.

ANDREA BÜTTNER, *IMAGES IN KANT'S
CRITIQUE OF THE POWER OF JUDGMENT*, 2014,
offset print on paper, 69 5/8 x 47 1/4" /
BILDER IN KANTS KRITIK DER URTEILSKRAFT,
Offsetdruck auf Papier, 177 x 120 cm.



Andrea Büttner's Aesthetics



CHRISTOPH MENKE is a professor of philosophy at the University of Frankfurt am Main.



Page 24 and 25 / Seite 24 und 25:

ANDREA BÜTTNER, *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, artist's book, edited by Museum Ludwig, Cologne, published by Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2014 / Künstlerbuch. (PHOTO: TINO GRASS)

What is aesthetics? Aesthetics is the philosophical consideration of the aesthetic: the attempt to analyze and grasp what it is that constitutes the aesthetic, and what it says about us that the aesthetic exists or that we possess it (or indeed that it possesses us); what we owe to the aesthetic and how we can pay tribute to it, and what we lose (or have already lost) when we no longer have it.

What is the aesthetic? The aesthetic is a dimension, a dynamic, a force of the soul, and with that, a source of everything that makes us who we are—in contrast to theory, because it has neither subject nor content; in contrast to praxis, because it has no goal; in contrast to concept, because it has no rules; in contrast to society, because it has no norms; in contrast to individuality, because it has no owner. Alternatively, the aesthetic is the power of fascination in a glance, the drive of exaltation in a deed, the sudden insight into a thought.

In other words, aesthetics is the philosophical attempt to ponder what cannot be grasped, but without which nothing can be grasped at all. In aesthetics, philosophy is not only directed toward something that can never actually be quantified, but it takes on something that is an impossibility within philosophy itself. Aesthetics is not simply another of the many diverse fields that philosophy analyzes; it is more like a counterpart of philosophy, with which it is in constant conflict: Philosophy gnaws away at aesthetics, but never quite gets to grips with it. Aesthetics as a philosophical understanding of the aesthetic seeks the impossible—it is itself an impossibility.

No one was more aware of this problem, of this fundamental impossibility, than Kant. It is to him, in fact, that we owe our insight into this conundrum. When we speak of the aesthetic—that is, of something beautiful—it might seem as though we were attributing a specific quality to an object, a quality similar to all the other qualities that object might have; but in truth, beauty has no specifiable quality. This is the basic premise with which Kant begins: The beautiful, the aesthetic is something fundamentally indeterminate and undeterminable; it cannot be pinned down. The aesthetic is not about some quality or other, not about a thing (as a thing in itself) but about nothing, about the nothingness of that quality, about what comes before all determination and goes beyond all determination.

Yet at the same time, nobody demonstrates more clearly than Kant what immense difficulties are involved in even saying this, or in thinking it. This proposition—that the aesthetic is indeterminate, nothingness, the abyss of all determination—might be taken as a license, or even as an invitation, to describe the aesthetic in sentimental, emotional terms instead of defining it; but for Kant, that is a kitschy, schmaltzy response. Philosophy does not grasp the aesthetic simply by becoming a little more narrative, a little more metaphorical, a little more descriptive, a little more essayistic—in other words, by acting a little more *aesthetically* itself. The great thinkers in the field of aesthetics—Baumgarten, Kant, Hegel, Adorno—never did this. Philosophy has to be a matter of thinking, conceptually clear and explicit, distinguishing

and abstract. According to Kant, it is necessary to go through the icy wastes of abstraction in order to contemplate the aesthetic. It is therefore the task of the philosopher to grasp the aesthetic, even in the knowledge that this is bound to fail. And that is precisely the point of aesthetics: It wants to fail to grasp the aesthetic. It is only when one actually goes through the experience of discovering that all attempts to define and grasp the aesthetic are doomed to failure—to *utter* failure, as opposed to simply foundering—that one has truly experienced what the aesthetic and aesthetics *mean*. Those who do not even attempt to determine what the aesthetic is, who do not follow the path of its conceptual determination, and who do not fail to define it, will never be able to experience the aesthetic or contemplate it as itself.



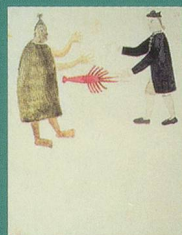
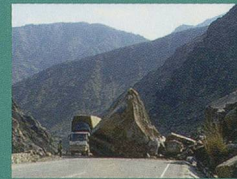
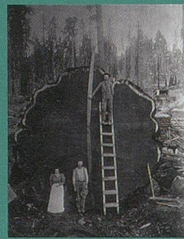
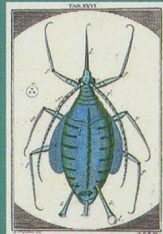
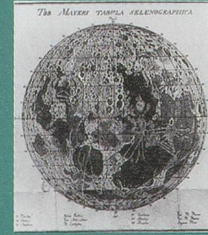
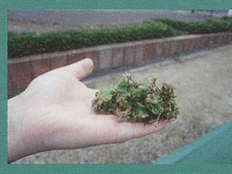
At this point in my text, you might be wondering when I will mention Andrea Büttner. You're thinking, "He's just rambling on about philosophy and not about art." But I've actually been talking about Büttner's work at the same time—about Kant and his philosophy in her art, and what this reveals to us about Kant, or rather, what it has to do with Kant and philosophy. In 2014, the artist published her own edition of Kant's *Kritik der Urteilskraft* (Critique of the Power of Judgment), first published in 1790. She did not intervene in the text, commenting, reviewing, criticizing, or deconstructing it, except to here and there discreetly add a number in the margin; this number serves to connect a few lines of Kant's text with an image. Büttner drew her images from a range of sources, both historical (including from Kant's own library) and contemporary. She also created a series of eleven offset prints, featuring a total of more than two hundred images. But what happens to Kant's philosophy when it is linked to images? It becomes something else entirely. Not in its inner structure and manifest content, but in its status and, with that, its substance. The text itself, the philosophical treatise, the philosophy—all become different.

Frequently, Büttner adds an image where the text provides a description of one; the added image might be of something that Kant knew or might have known, or simply something that fits his description. In this way, Büttner seems to provide the image in retrospect as the object Kant is talking about. But the image invariably gains something: a surplus, a counterforce, an opponent. What emerges is an endless to and fro between text and image, with each referencing the other—countering and contradicting it. The text loses its power over the image. But what is a text without power over the image? And how can there be philosophy without power over the image?

At first, the text appears to tell us *what* we should see in the image: For instance, as Kant writes, "a bubble of water in a rock crystal." The text also appears to tell us *how* we should see the image, so that we can expect everyone else to see it the same way—not just that everyone will see the same thing, but every person will experience the same pleasure. But the more we alternate between text and image, the more the boundaries between them become blurred. Can the text guide the image and express our perception of it? Or was it not, conversely, the image that gave rise to the text in the first place? Does the image, then, constitute not the content of the text but rather the basis of the text? Does Büttner undermine the text by showing that the image, the opponent of the text, is the foundation, or ground, of the text—and, with that, the abyss? But if this can be said, and if it can be written, has not the text once again prevailed over the image?

ANDREA BÜTTNER, *IMAGES IN KANT'S CRITIQUE OF THE POWER OF JUDGMENT*, 2014, offset print on paper, 69 ⁵/₈ x 47 ¹/₄ " / BILDER IN KANT'S KRITIK DER URTEILSKRAFT, Offsetdruck auf Papier, 177 x 120 cm.





ANDREA BÜTTNER, IMAGES IN KANT'S CRITIQUE OF THE POWER OF
JUDGMENT, 2014, offset print on paper, 69 ⁵/₈ x 47 ¹/₄ / BILDER IN KANTS
KRITIK DER URTEILSKRAFT, Offsetdruck auf Papier, 177 x 120 cm.

By exploring the abyss of this text-and-image game, Büttner leads us into the very core of Kantian aesthetics. For it is precisely this interaction between Kant's text and its visual counterpart or visual ground that becomes the subject matter of the text of Kantian aesthetics. There are, therefore, two games being played out here between text and image: the game that Kantian aesthetics addresses (or the game of *how* Kantian aesthetics addresses it) and the game of which Büttner's artwork is composed, which it practices and which we implement in experiencing or perceiving the artwork; the game between text and image in (philosophical) theory and in (artistic) practice. (Philosophy and art are both, at the same time, but in opposition for precisely that reason.)

The play between reason and imagination, concept and intuition, lies at the very heart of Kantian aesthetics. We take pleasure in this game, according to Kant, which is why we describe the object that we perceive with pleasure as "beautiful." Kant's basic premise is that we take pleasure in the perception of beauty, and that reason and imagination are capacities that correspond to one another: aesthetic pleasure is pleasure in harmony—the harmony of text and image, concept and viewpoint. It is a harmony that lies *within* ourselves. Our pleasure in beauty assures us that—in contrast to what our daily experience might suggest—we are not divided, alienated, or torn, but that there really is a possibility for us to come to terms with ourselves and with others. Even in Kant—which is to say, very early in the history of the discipline—aesthetics goes hand in hand with ideology.

Büttner's art between text and image, her art of the in-between, saves aesthetics from itself—from its own danger and even from its own will to ideologize. Büttner's art develops what aesthetics does—no matter what it might say—and what it therefore is. In Büttner's work, aesthetics becomes the scene of a dispute that has no end, albeit one that is not destructive but productive (and perhaps for that very reason also pleasurable); aesthetics as the scene of unending dispute, rather than of harmony, between text and image, in which both become what they are. This is not a critique of Kant; it is, in fact, the strongest imaginable defense of his aesthetics. Through Büttner's edition, we discover what a bold, dangerous, and courageous step Kant takes in thinking about the aesthetic. For in doing so, philosophy is exposed to a dispute between the aesthetic that is the subject of its inquiry and the philosophy that is its own way of thinking. But because aesthetics opens up this dispute within itself, it begins a dispute with itself. Aesthetics is philosophy in conflict with itself, in the middle of a dispute that it can never win and which can never end (for while one might be able to win a dispute with others, one can never win a dispute with oneself). Aesthetics, as the philosophical consideration of the aesthetic, is philosophy's dispute with what invariably eludes it, precisely because what eludes it proves to be its own basis, or ground. Büttner shows that, in aesthetics, philosophy takes what is most alien to itself and places this at its very core. To put it another way: In aesthetics, philosophy sacrifices itself—and thereby, at the same time, liberates itself. Büttner's edition serves up Kant's aesthetics for us to read as the tragedy of philosophy that is, at the same time, its comedy. Ultimately, philosophy is as powerless and as vibrant as never before.

(Translation: Ishbel Flett)

ARAM MOSHAYEDI

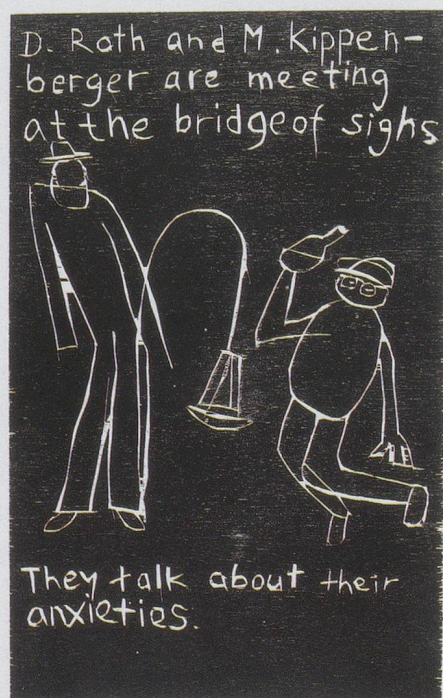
ANDREA
BÜTTNER:

THE WOODCUT REVISITED

My first encounter with the work of Andrea Büttner was at the Mandrake, an artist-run bar in Los Angeles, where one of her woodblock prints hangs on the wall. Its rough-hewn white letters, tightly squeezed into a black rectangular background, announce ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL (2005). Installed above a table at the bar's only booth, the line reads as a sales pitch to the Mandrake's typical clientele—young artists and art students who identify success in the art world with the legends of superstar addicts like Kippenberger, Büttner's compatriot, and LA's own Jason Rhoades. Leaving aside the cliché of the modernist tortured soul, the statement—in the context of Büttner's practice—reflects an interest in human weakness as well as Büttner's own identification with the figure of the artist as inherently flawed.¹⁾ Beyond this, the work hints at a deep discomfort with the discourse of autobiography and authorship.

Büttner began making woodcuts in the 1990s, when the previous decade's wave of neo-expression-

ARAM MOSHAYEDI is a curator at the Hammer Museum, Los Angeles.





Left page / linke Seite: ANDREA BÜTTNER, D. ROTH AND M. KIPPENBERGER ARE MEETING AT THE BRIDGE OF SIGHS, 2006, woodcut, 23 5/8 x 11 7/8" / D. ROTH UND M. KIPPENBERGER TREFFEN SICH BEI DER SEUFZERBRÜCKE, Holzschnitt, 60 x 30 cm. (PHOTO: ANDY KEATE)

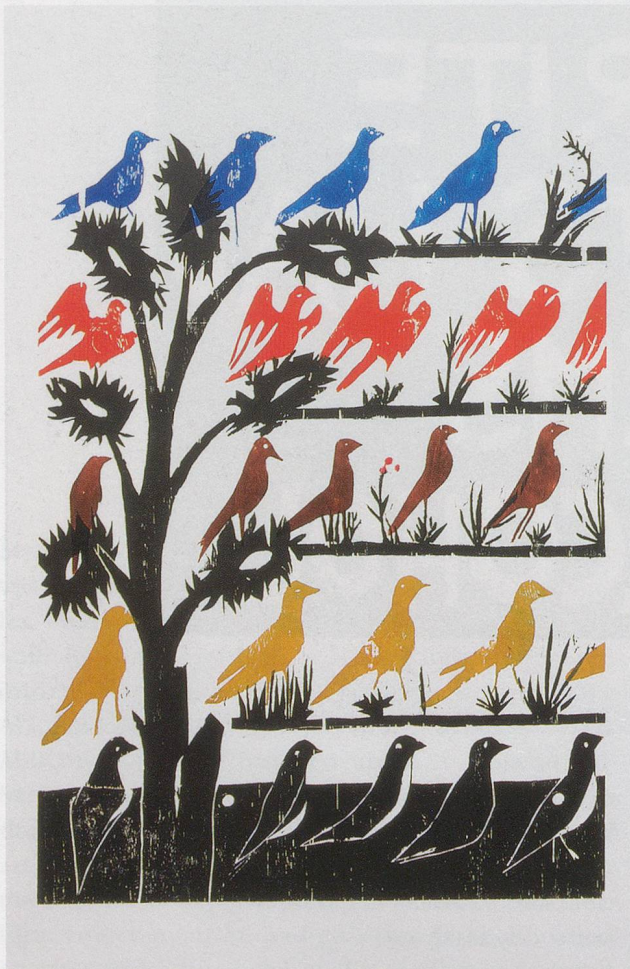
ism in Germany gave way to a revival of conceptualism, and deconstruction took over academe. "I started making woodcuts because they were the most uncool thing I could do," Büttner has said.²⁾ The medium was a favorite of the ultimate macho German painter, Georg Baselitz; furthermore, as woodcuts require intensive labor and tend to result in "something beautiful, something like an auratic object," they were out of critical favor.³⁾ A seemingly reactionary move, Büttner's woodcuts would appear to stand apart from the rest of her work, which ranges

ANDREA BÜTTNER, ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL, 2005, woodcut, 16 1/2 x 25 1/2" / ALLE MEINE LIEBLINGSKÜNSTLER HATTEN ALKOHOL-PROBLEME, Holzschnitt, 42 x 65 cm.

(PHOTO: ANDY KEATE)

widely across media and is indebted to the lineages of Conceptual art, performance, and video. Yet, as evidenced by the print discussed above, Büttner's woodcuts comment on the medium's history while simultaneously expressing an ambivalence toward aesthetic judgment, in particular, that moment when critique calcifies into dogma and the particularities of personal modes of inquiry become canonized. Her prints should thus be regarded as another articulation of the school of art that privileges idea over representation, even as they reintroduce a rich

ANDREA BÜTTNER, *SERMON TO THE BIRDS*, 2010, woodcut, diptych, each $70 \frac{7}{8} \times 47 \frac{1}{4}$ " / *VOGELPREDIGT*, Holzschnitt, Diptychon, je 180×120 cm. (PHOTO: DARIO LASAGNI)



and vibrant visual logic to the analytical process of making.

Büttner's woodcuts often explore themes found in her work in other media. Communities of faith, a longstanding interest, form the focus of the videos *LITTLE WORKS* (2007) and *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012); similarly, she has created numerous woodcuts that incorporate Christian iconography

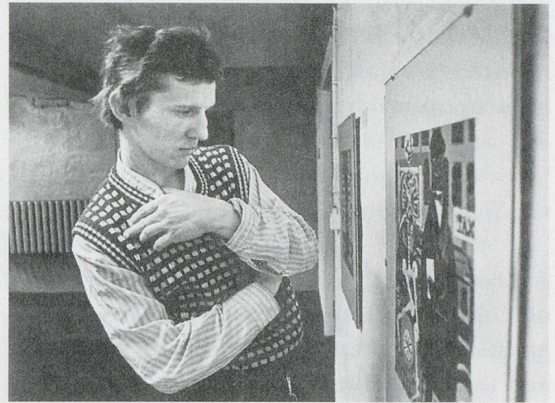
or refer to biblical scenes. These prints hark back to the medium's medieval beginnings in northern Europe, when it was employed for the mass reproduction of religious illustrations. One intricate, five-color diptych, *VOGELPREDIGT* (Sermon to the Birds, 2010), depicts St. Francis of Assisi preaching to birds sitting in a tree; *UNTITLED (THREE KINGS)* (2012) is based on a twelfth-century stone carving of the wise

ANDREA BÜTTNER, HAP GRIESHABER / FRANZ FÜHMANN,
 ANGEL OF HISTORY 25: ANGEL OF DISABLED,
 CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF, 1982, 2010, xerox and clip frames,
 each 16 1/2 x 23 1/4" / HAP GRIESHABER / FRANZ FÜHMANN,
 ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN,
 CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF, 1982, 2010, Photokopien und
 Wechselrahmen, je 42 x 59,2 cm.



men visited by an angel as they sleep. Despite their devotional subjects, however, Büttner's bold images stylistically evoke the early twentieth century, when the woodcut was revived by German Expressionists.

As Büttner reflects on the position of woodcuts within the history of art, she also considers the conditions of their production and reception, a central concern throughout her work. The eight photocopies that make up *ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN*, HAP GRIESHABER/FRANZ FÜHMANN, CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF 1982 (*Angel of History 25: Angel of the Disabled*, 2010), for instance, present archival images of groups of teenage boys from psychiatric homes looking at woodcuts by HAP Grieshaber, the renowned German printmaker who had died the previous year. The analytical lens of re-picturing the photographs allows us to see the process of interpretation between subject and object; furthermore, critic Louise O'Hare writes, the work reflects on "embarrassment as a condition of viewing."⁴ Grieshaber himself stands for another historical moment in the lineage of woodcuts that Büttner constructs: He studied art in the 1920s, was banned from exhibiting by the Nazis, and became an outspoken pacifist and political activist; more personally,



he led printing workshops at the monastery where Büttner would later attend school.

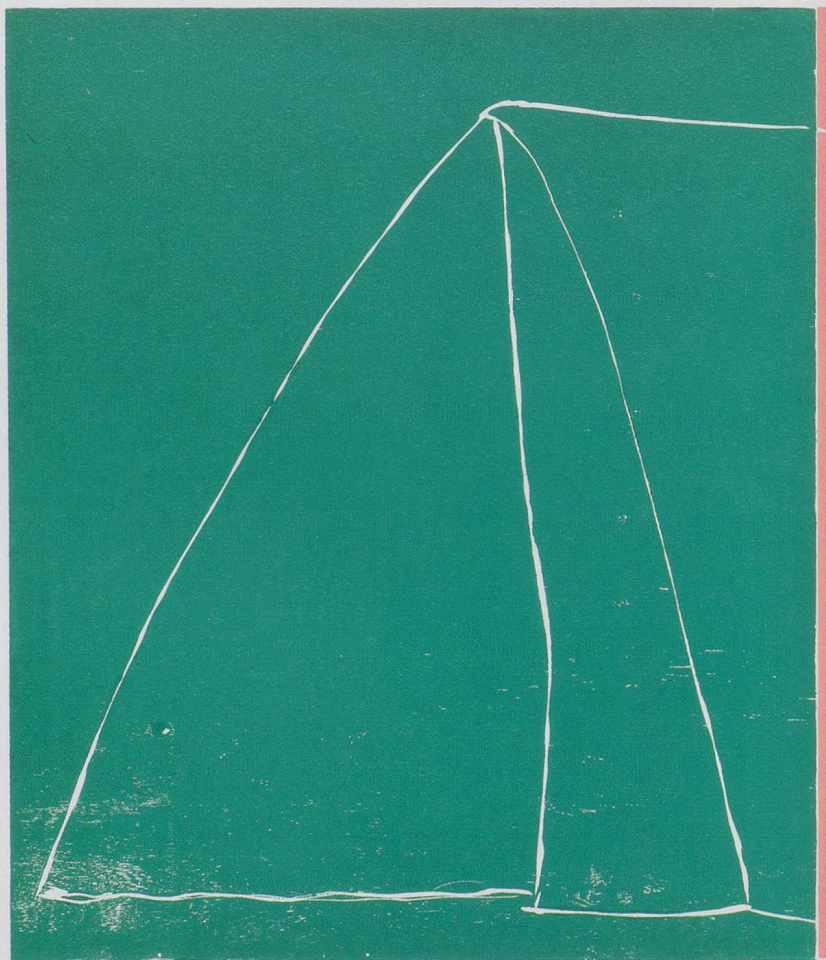
Although many of Büttner's woodcuts display the skilled technique handed down to her by way of Grieshaber, at other times, she has opted for a reduced approach: Simple lines illustrate the title subject in *TENT* (2010) and *TENT (TWO COLOURS)* (2012) while the triangular space of *CORNER* (2011) is printed from three separate boards that fit together. In these crude approximations, a formalist preoccupation is foregrounded as the communication of extraneous ideas recedes. Despite their seemingly handmade quality, however, the craggy outlines of the tents were in fact made with an angle grinder, a power tool more often employed to cut through the material entirely. The print's nearly solid fields

ANDREA BÜTTNER,
TENT (TWO COLORS), 2012,
woodcut, 56 x 91 1/4" /
ZELT (ZWEI FARBEN),
Holzschnitt, 142 x 232 cm.
(PHOTO: BRIAN FORREST)

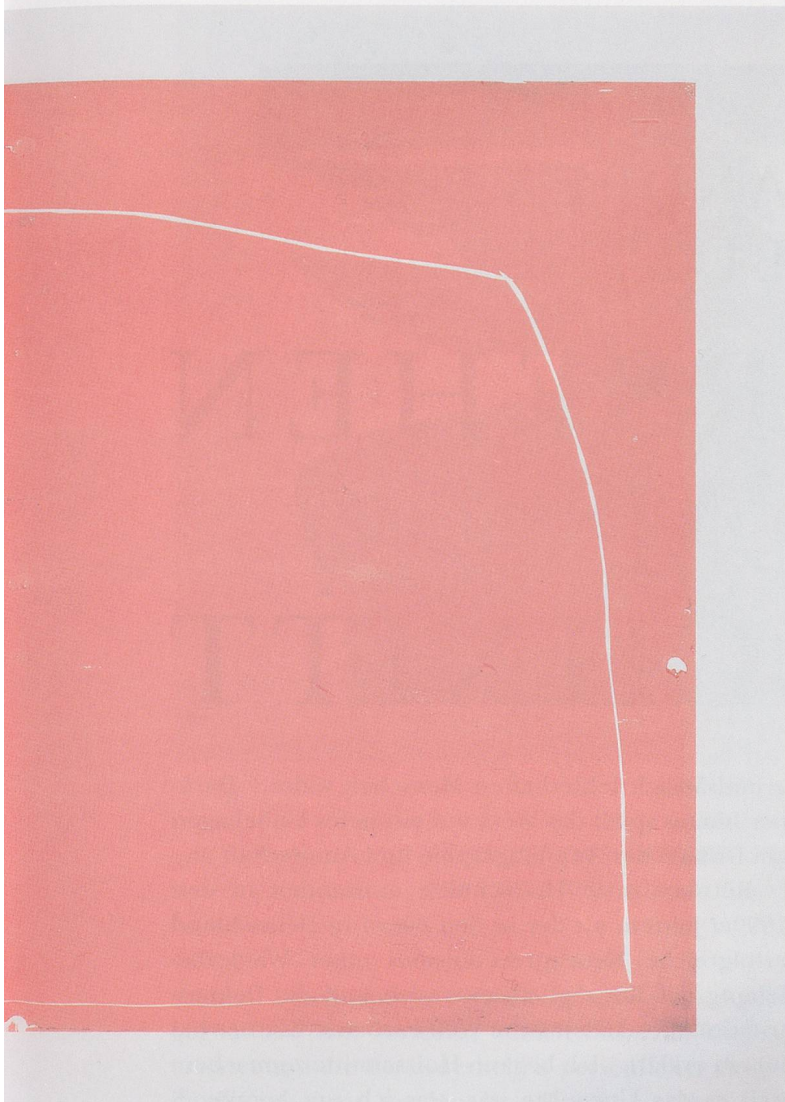
of color reveal the plywood's natural grain in a smattering of speckled dots and dark striations, recalling the "truth to materials" approach of the Arts and Crafts movement, which sought to attend to the intrinsic quality of each medium. Indeed, these woodcuts are as much representations of the plywood from which they are constructed as they are of any outside referent. In *KEYHOLE* (2013), a small white shape opens at the center of the print, presenting a stark contrast with the expanse of black ink that envelops it, which is only interrupted by a static-like noise—the irregular grain of the block's surface.

A number of prints titled *PIANO*, also from 2013, are made from the direct application of a piano's wooden parts onto paper. The prints were first exhibited alongside *PIANO DESTRUCTION* (2014), a performance and video installation that contrasts gendered representations of the musical instrument. Traditionally considered an appropriate leisure pursuit for the bourgeois female, the piano became an object of aggression in works by male artists and musicians in the 1960s, variously burned, smashed, and dropped. Büttner's prints could be seen to bridge this divide: She disassembles a piano, but then uses its components to produce an attractive wall-based artwork.

Büttner's approach differs from that of Sherrie Levine, whose *Knot Paintings*, first made in the mid-'80s, demarcate the plugs embedded in plywood with



the direct application of paint or lead, forcing an encounter with their physical properties. Or think of Wade Guyton's works in wood, such as his 2008 edition for *Parkett*: a standard sheet of two-by-eight-foot plywood swathed in solid, shimmering black ink that varies in intensity according to the wood's grain. Unlike these sculptural examples, in which wood forms a base structure that is obscured by pigment, Büttner's prints provide access to the wood's image but not its material presence. The keyhole offers a view of the white surface of the paper while the flat field it pierces indexes the material upon which the entirety of the encounter relies. In truth, however,



Büttner often attempts to even out the block's surface, filling in its holes and depressions, before she makes her prints. To her, the roughness no longer looks authentically handmade but instead appears "too finished-looking"—like a Photoshop filter intended to make a digital image look like it is from a bygone era.

If ambivalence and antagonism initially led Büttner to woodcuts, her reasoning has since evolved. "I am no longer interested in reacting to commercialized visual culture," she explains. "I do the woodcuts now because I like them."⁵ Büttner's words, which propose subjective taste in place of theoretical argu-

ment, echo the relentlessly affirmative language of digital culture—Facebook and Instagram, after all, provide the ultimate forum for "liking," for pledging an allegiance to a consensus of tastes. But while woodcuts are historically associated with accessibility and populism, the medium is decidedly out of touch with the speed and spread of today's image production. Büttner's prints instead speak of slowness, materiality, and preciousness, insisting on a modesty of means seemingly at odds with the demands of the global art world.

And yet, these very qualities situate the woodcuts squarely within our contemporary moment, as the rise of the digital has been met by the forceful reassertion of the "beautiful, auratic object," which now proliferates in numerous analogue forms.⁶ Even critical discourse has shifted in parallel, as exemplified by Jan Verwoert's hypophoric proposition, "Why are conceptual artists painting again? Because they think it's a good idea."⁷ In the end, it might be impossible to maintain a contrary position in today's all-embracing, all-consuming art world. Büttner thus grapples with the very notion of what it means to be contemporary, and the contradictory demands placed on artists in the hypersphere that defines contemporary art today. If the question of relevance were to be asked of Büttner's woodcuts, the answer would probably have something to do with an uncool faith in the power of art and, paradoxically, the conceptual gestures that propel this faith forward into the future.

1) These themes have been written about at length by Martin Herbert, among others. See Herbert, "Angle of Repose: Martin Herbert on the Art of Andrea Büttner," *Artforum* (March 2015), 269.

2) Andrea Büttner, quoted in Gil Leung, "Artists at Work: Andrea Büttner," *Afterall.org* (May 25, 2010), www.afterall.org/online/artists.at.workandreaabttner (accessed August 4, 2015).

3) Büttner, quoted in *ibid.*

4) Louise O'Hare, "Not Quite Shame: Embarrassment and Andrea Büttner's *Engel der Geschichte*," *Afterall* (Summer 2014): 110.

5) Büttner, quoted in Leung.

6) See Claire Bishop, "Digital Divide: Contemporary Art and New Media," *Artforum* (September 2012), www.artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944 (accessed August 4, 2015).

7) Jan Verwoert, "Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea," *Afterall* (Autumn/Winter 2005), www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because (accessed August 4, 2015).

ARAM MOSHAYEDI

ANDREA
BÜTTNER:

WIEDERSEHEN MIT DEM HOLZSCHNITT

Zum ersten Mal begegnet bin ich dem Werk von Andrea Büttner im Mandrake, einer von Künstlern betriebenen Bar in Los Angeles, wo einer ihrer Holzschnitte an der Wand hängt. Dessen grob geschnittene, in einen rechteckigen schwarzen Hintergrund gepferchte weisse Buchstaben verkünden: ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL (Alle meine Lieblingskünstler hatten Alkoholprobleme, 2005). Die Zeile auf dem über einem Tisch in der einzigen Nische der Bar angebrachten Holzschnitt liest sich wie ein Verkaufsslogan für die typische Klientel des Mandrake: junge KünstlerInnen und KunststudentInnen, die Erfolg in der Kunstwelt mit den Legenden von Superstar-Süchtigen wie Büttners Landsmann Kippenberger und LAs eigenem Jason Rhoades gleichsetzen. Wenn wir einmal vom Klischee der gequälten Seele des modernen Künstlers absehen, spiegelt die Äusserung – im Kontext der Büttner'schen Praxis – ein Interesse an menschlicher Schwäche wie auch Büttners eigene Identifikation mit der Figur des Künstlers als einem

grundsätzlich fehlerhaften Menschen wider.¹⁾ Darüber hinaus spielt das Werk auf ein tiefes Unbehagen am Diskurs der Autobiographie und Autorschaft an.

Büttners erste Holzschnitte entstanden in den 1990er-Jahren, als der in den 80ern in Deutschland erfolgreiche Neoexpressionismus einer Wiederbelebung des Konzeptualismus wich und die Dekonstruktion die akademische Welt eroberte. Büttner hat hierzu erklärt: «Ich begann Holzschnitte zu machen, weil es das Uncoolste war, was ich tun konnte.»²⁾ Der Holzschnitt war ein bevorzugtes Medium des supermachohaften deutschen Malers Georg Baselitz. Zudem war der Holzschnitt, der intensive Arbeit erfordert und tendenziell zu «etwas Schönerem, ähnlich einem auratischen Objekt» führt, bei der Kritik in Ungnade gefallen.³⁾ Als scheinbar reaktionärer Schritt stehen die Holzschnitte Büttners allem Anschein nach abseits von ihrem übrigen, breit gefächerten und medienübergreifenden Schaffen, das Traditionslinien der Konzept-, Performance- und Videokunst verpflichtet ist. Dennoch kommentieren Büttners Holzschnitte, wie die oben beschriebene Arbeit zeigt, die Geschichte des Mediums, während sie zugleich eine Ambivalenz gegenüber dem ästhe-

ARAM MOSHAYEDI ist Kurator am Hammer Museum, Los Angeles.



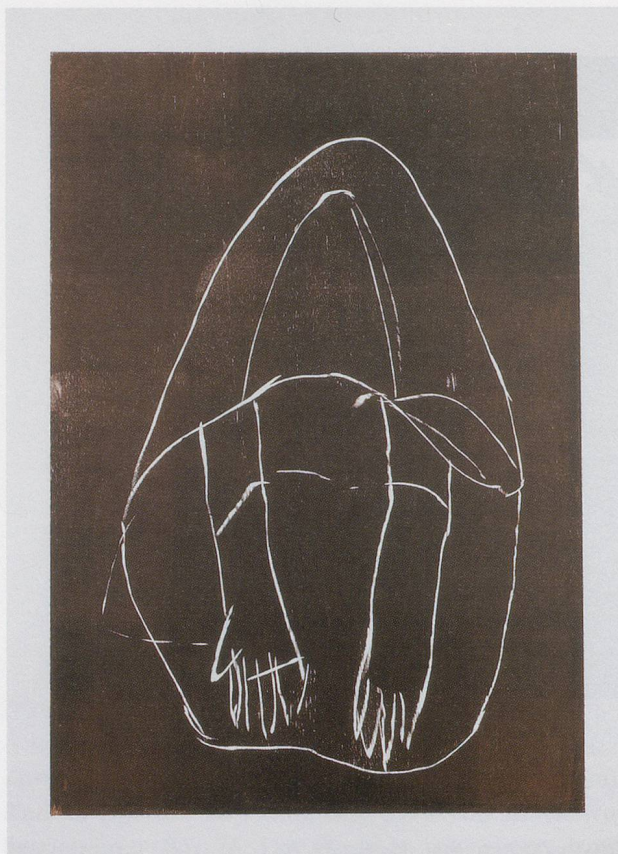
ANDREA BÜTTNER, *UNTITLED (THREE KINGS)*, 2012, woodcut, 51 1/8 x 84 1/4" /
OHNE TITEL (DREI KÖNIGE), Holzschnitt, 130 x 214 cm. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)

tischen Urteil zum Ausdruck bringen, besonders gegenüber dem Moment, wenn Kritik zum Dogma erstarrt und die Besonderheiten persönlicher Fragemodi kanonisiert werden. Ihre Druckgraphiken sollten deshalb als eine weitere Äusserung jener Kunstrichtung gesehen werden, die die Idee gegenüber der Darstellung privilegiert, selbst wenn sie wieder eine reiche, lebhafte visuelle Logik in den analytischen Prozess des Machens einführen.

Büttners Holzschnitte setzen sich oft mit Themen auseinander, die innerhalb ihres Schaffens in anderen Medien wichtig sind. Glaubensgemeinschaften, für die sie sich schon seit Langem interessiert, stehen im Mittelpunkt der Videoarbeiten *LITTLE WORKS* (Kleine Werke, 2007) und *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (Kleine Schwestern: Lunapark Ostia, 2012). Sie hat ebenso zahlreiche Holzschnitte geschaffen, die auf eine christliche Ikonographie

verweisen oder sich auf biblische Szenen beziehen. Diese Druckgraphiken blicken zurück auf die mittelalterlichen Anfänge des Mediums, als dieses für die massenhafte Vervielfältigung von religiösen Illustrationen verwendet wurde. Ein komplexes fünffarbiges Diptychon mit dem Titel *VOGELPREDIGT* (2010) stellt den zu Vögeln in einem Baum predigenden heiligen Franziskus von Assisi dar. *UNTITLED (THREE KINGS)* (Ohne Titel [Drei Könige], 2012) beruht auf einer Steinskulptur aus dem 12. Jahrhundert, die die Weisen zeigt, die im Schlaf von einem Engel heimgesucht werden. Trotz ihrer religiösen Motive beschwören Büttners kühne Bilder stilistisch das frühe 20. Jahrhundert, als der Holzschnitt von den deutschen Expressionisten wiederbelebt wurde.

Im Zuge ihrer Reflexion über die Stellung des Holzschnitts innerhalb der Kunstgeschichte berücksichtigt Büttner auch die Bedingungen seiner



ANDREA BÜTTNER, *BEGGAR*, 2015,
woodcut, 59 x 50" /
BETTLER, Holzschnitt, 150 x 127 cm.
(PHOTO: JAKA BABNIK)

Produktion und Rezeption, ein zentrales Anliegen in ihrem gesamten Werk. So zeigen die acht Photokopien, aus denen *ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN*, HAP GRIESHABER/FRANZ FÜHMANN, CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF 1982 (2010) besteht, Archivbilder von Gruppen männlicher Jugendlicher aus psychiatrischen Pflegeanstalten beim Betrachten von Holzschnitten von HAP Grieshaber, dem namhaften deutschen Graphiker, der im Jahr zuvor gestorben war. Die analytische Linse der Abbildung der Photos erlaubt es uns, den Prozess der Deutung zwischen Subjekt und Objekt zu sehen. Zudem, so die Kritikerin Louise O'Hare, reflektiert das Werk über «Betretenheit als eine Bedingung der Betrachtung».⁴⁾ Grieshaber selbst steht für einen weiteren historischen Moment in der Traditionslinie des Holzschnitts, die Büttner konstruiert. Er studierte in den 1920er-Jahren Kunst, wurde von den Nazis mit Ausstellungsverbot belegt und entwickelte sich zu einem entschiedenen Pazifisten und politischen

Aktivisten. Auf einer persönlicheren Ebene leitete er Graphikworkshops in dem Kloster, wo Büttner später die Schule besuchen sollte.

Obwohl zahlreiche Holzschnitte Büttners die gekonnte Technik erkennen lassen, die über Grieshaber auf sie gekommen ist, hat sie sich in anderen Fällen für einen reduzierten Ansatz entschieden: In *TENT* (Zelt, 2010) und *TENT (TWO COLOURS)* (Zelt [zwei Farben], 2012) verbildlichen schlichte Linien den im Titel genannten Gegenstand, während der dreieckige Raum von *CORNER* (Ecke, 2011) mit Hilfe von drei gesonderten, zusammenpassenden Platten gedruckt wurde. In diesen kruden Annäherungen rückt eine formalistische Beschäftigung in den Vordergrund, da die Vermittlung äusserer Ideen in den Hintergrund tritt. Die schroffen Umrisse der Zelte wurden aber ungeachtet ihrer scheinbaren handgemachten Beschaffenheit tatsächlich mit einem Trennschleifer gemacht, einem Werkzeug, das meistens dazu verwendet wird, das Material ganz zu durchschneiden. Die natürliche Maserung des Sperrholzes scheint in einzelnen Flecken und dunklen Streifen durch die nahezu homogenen Farbfelder hindurch, was an den Ansatz der «Materialgerechtigkeit» der Arts-and-Crafts-Bewegung erinnert, die sich der spezifischen Beschaffenheit eines jeden Mediums anzunehmen suchte. Tatsächlich sind diese Holzschnitte ebenso sehr Darstellungen des Sperrholzes, aus dem sie aufgebaut sind, wie solche eines jedweden Referenten in der Welt. In *KEYHOLE* (Schlüsselloch, 2013) tut sich in der Mitte der Graphik eine kleine weisse Form auf, die einen starken Kontrast zu der weiten schwarzen Farbfläche bildet, die sie umfängt und die lediglich durch eine Art Rauschen – die unregelmässige Maserung der Holzoberfläche – unterbrochen wird.

Einige Holzschnitte tragen den Titel *PIANO* (2013), sie entstanden durch den direkten Kontakt der hölzernen Teile eines Klaviers mit Papier. Diese Drucke wurden erstmals zusammen mit der Arbeit

PIANO DESTRUCTIONS (Klavier-Zerstörungen, 2014) ausgestellt, diese Performance und Video-Installation kontrastiert geschlechtspezifische Darstellungen von Musikinstrumenten. Stand das Pianospiele traditionellerweise für den angemessenen Zeitvertreib bürgerlicher Damen, wurde das Instrument in den 1960er-Jahren zum Gegenstand der Aggression in Arbeiten von Künstlern und Musikern, mehrmals wurde es von ihnen verbrannt, zerstört, fallen gelassen. Büttners Drucke können als Überbrückung dieser Kluft gesehen werden: Sie zerlegt das Piano, aber sie verwendet die Bestandteile für die Produktion einer attraktiven Wandarbeit.

Büttners Methode unterscheidet sich von jener Sherrie Levines, deren Mitte der 1980er-Jahre erstmals entstandene Knot Paintings im Sperrholz eingelassene Holzstopfen durch unmittelbar aufgetragene Farbe oder Blei demarkieren. Oder man denke an Wade Guytons Arbeiten in Holz, wie seine 2008 entstandene Edition für *Parkett*: eine ganz normale, 61 x 122 cm grosse Sperrholzplatte, die ganz in schimmernde Druckerschwärze gehüllt ist, deren Intensität je nach der Maserung variiert. Im Unterschied

zu diesen skulpturalen Beispielen, bei denen Holz ein Grundgerüst bildet, das durch Pigment verdeckt wird, bieten Büttners Druckgraphiken Zugang zum Bild des Holzes, nicht aber zu dessen materieller Präsenz. Das Schlüsselloch gibt den Blick frei auf die weisse Fläche des Papiers, während das zweidimensionale Feld, das es durchsticht, das Material indexiert, auf dem die Begegnung insgesamt beruht. Tatsächlich versucht Büttner häufig die Oberfläche der Holzplatte zu ebenen, indem sie Löcher und Vertiefungen auffüllt, bevor sie ihre Drucke macht. Die Rauheit sieht für sie nicht mehr authentisch handgemacht aus, sondern erscheint «allzu fertig» – wie ein Photoshop-Filter, der ein digitales Bild so aussehen lassen soll, als stamme es aus einer längst vergangenen Zeit.

Während Ambivalenz und Antagonismus Büttner anfangs zum Holzschnitt führten, hat sich ihr Denken seither weiterentwickelt. «Mich interessiert es nicht mehr, auf kommerzialisierte visuelle Kultur zu reagieren», erklärt sie. «Ich mache die Holzschnitte jetzt, weil sie mir gefallen.»⁵⁾ In Büttners Worten, die subjektiven Geschmack an die Stelle von theoretischer Argumentation setzen, klingt die erbarmungslos bekräftigende Sprache der digitalen Kultur an – Facebook und Instagram bieten schliesslich das ultimative Forum fürs «Gefallen», für den Treueschwur auf einen Geschmackskonsens. Aber während Holzschnitte historisch mit Zugänglichkeit und Populismus assoziiert werden, ist das Medium dezidiert abgekoppelt von der Geschwindigkeit und Verbreitung heutiger Bildproduktion. Büttners Drucke zeugen stattdessen von Langsamkeit, Materialität und Kostbarkeit, da sie auf einer Bescheidenheit der Mittel beharren, die scheinbar zu den Anforderungen des globalen Kunstbetriebs im Widerspruch stehen.

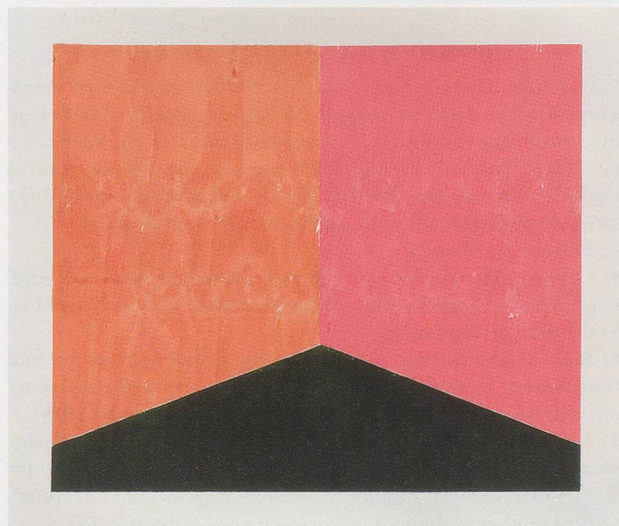
Und dennoch verorten ebenjene Eigenschaften die Holzschnitte mitten in unserer Gegenwart, da dem Aufstieg des Digitalen ein neuerliches, energisches Bekenntnis zum «schönen, auratischen Objekt» entgegengetreten ist, das sich nunmehr in zahlreichen analogen Formen ausbreitet.⁶⁾ Sogar der kritische Diskurs hat sich parallel dazu verschoben, wie dies Jan Verwoerts hypophorische These beispielhaft verdeutlicht: «Weshalb malen Konzeptkünstler wieder? Weil sie es für eine gute Idee halten.»⁷⁾ Am

ANDREA BÜTTNER, CORNER, 2011,

woodcut, 47 1/2 x 58 1/4" /

ECKE, Holzschnitt, 121 x 148 cm.

(PHOTO: BRIAN FORREST)





ANDREA BÜTTNER, *PIANO DESTRUCTIONS*, 2014,
five-channel video installation, installation view,
Walter Phillips Gallery, Banff Centre, Canada, 2014 /
KLAVIER-ZERSTÖRUNGEN, 5-Kanal-Videoinstallation,
Installationsansicht.

(PHOTO: RITA TAYLOR)

ANDREA BÜTTNER, *PIANO DESTRUCTIONS*, 2014,
five-channel video installation, production still /
KLAVIER-ZERSTÖRUNGEN, 5-Kanal-Videoinstallation,
Produktions-Still.

(PHOTO: DICK JEWELL)

Ende ist es vielleicht unmöglich, in der heutigen allumfassenden, alles verzehrenden Kunstwelt eine entgegengesetzte Position zu wahren. Büttner ringt deshalb gerade mit dem Begriff dessen, was es heisst, zeitgenössisch zu sein, und den widersprüchlichen Anforderungen an Künstler in der Hypersphäre, die die Gegenwartskunst bestimmt. Würde man die Frage nach der Relevanz der Holzschnitte Büttners stellen, so hätte die Antwort wahrscheinlich etwas mit einem uncoolen Glauben an die Macht der Kunst und paradoxerweise an die konzeptuellen Gesten zu tun, die diesen Glauben in die Zukunft vorwärtstreiben.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

- 1) Auf diese Themen ist u. a. Martin Herbert ausführlich eingegangen. Siehe Herbert, «Angle of Repose: Martin Herbert on the Art of Andrea Büttner», in *Artforum* (März 2015), S. 269.
- 2) Andrea Büttner zit. bei Gil Leung, «Artists at Work: Andrea Büttner», *Afterall.org* (25. Mai 2010), www.afterall.org/online/artists.at.workandreaabttner (gelesen am 4. August 2015).
- 3) Büttner zit. ebenda.
- 4) Louise O'Hare, «Not Quite Shame: Embarrassment and Andrea Büttner's Engel der Geschichte», *Afterall* 36 (Sommer 2014).
- 5) Büttner zit. bei Leung.
- 6) Siehe Claire Bishop, «Digital Divide: Contemporary Art and New Media», in *Artforum* (September 2012), www.artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944 (gelesen am 4. August 2015).
- 7) Jan Verwoert, «Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea», *Afterall* 12 (Herbst/Winter 2005), www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because (gelesen am 4. August 2015).



ANDREA BÜTTNER, PIANO, 2013, woodcut, 56 1/4 x 93" / KLAVIER, Holzschnitt, 143 x 236 cm. (PHOTO: BRIAN FORREST)

EDITION FOR PARKETT 97

ANDREA BÜTTNER

PIANO STOOL / KLAVIERSTUHL, 2015

Beech wood, black paint, with two square handles
in natural pine to adjust height,
yellow handwoven silk and wool,
18 ¹/₈ x 24 ³/₄ x 13 ¹/₈", 17,6 lb,
fabricated by Schreinerei Gebrüder Dielmann.
Ed. 12/VI, signed and numbered certificate.

Buchenholz, schwarze Farbe, mit zwei quadratischen
Griffen aus naturbelassenem Kiefernholz
zum Verstellen der Höhe,
gelbe handgewebte Seide und Wolle,
46 x 63 x 33,5 cm, 8 kg,
hergestellt von Schreinerei Gebrüder Dielmann.
Auflage 12/VI, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





EDITION FOR PARKETT 97

ANDREA BÜTTNER

PIANO STOOL / KLAVIERSTUHL (Silkscreen), 2015

Silkscreen in 4 colors,
on 160 g/m² Fabriano Design 5,
24 x 25 1/8",
printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 25/XX, signed and numbered.

Siebdruck in 4 Farben,
auf 160 g/m² Fabriano Design 5,
47,5 x 62,5 cm,
gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 25/XX, signiert und nummeriert.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 8: SINBYEONG, (Self-Destruction 8: Sinbyeong), 2015, found objects from redevelopment areas in Seoul, variable dimensions, installation view Art Sonje Center / SELBSTZERSTÖRUNG 8: SINBYEONG, gefundene Gegenstände aus Sanierungsgebieten in Seoul, Masse variabel, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND KURIMANZUTTO, MEXICO; THOMAS DANE GALLERY, LONDON, AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS / PHOTO: KIM TAEDONG)



TOM McDONOUGH

The Berlin Wall

In 2008, while on a residency in Scotland, Abraham Cruzvillegas began writing song lyrics. He has described their style as “a hybrid combination of inspiring sources, such as romantic popular music from Mexico, folk music, boleros, dub, rock’n’roll, salsa, reggae, Brazilian music, corridos, punk, ska, cumbia, trova Yucateca, funk, protest music from Latin America during the seventies, commercial pop from everywhere, nortañas, hip-hop, etc.”¹⁾ The songs are reminiscences of his childhood during the 1970s and ’80s in an informal settlement in Ajusco, at what was then the southern edge of Mexico City; as such, they are coextensive with the origin of his AUTOCONSTRUCCIÓN (Self-Construction, 2007–) works and reflect many of the same concerns of this ongoing series of mixed-media sculptures, whose point of departure is the improvised methods of construction found in Ajusco and other squatter communities throughout Latin America. Alternately humorous and poignant, militant and intimate, Cruzvillegas’s lyrics speak of growing up in a peri-urban zone marked by insecu-

rity, insufficiency, and solidarity. Each song, we could say, holds a lesson, but some in particular seem to provide a broader reflection on the structural parameters not only of the *colonia* of Cruzvillegas’s youth but also of his current artistic practice.

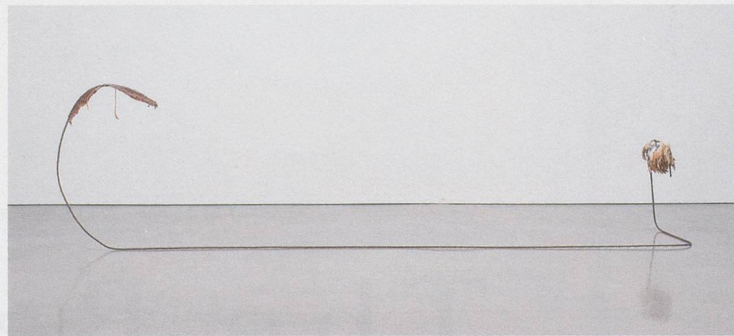
That’s the case with “El muro de Berlín” (The Berlin Wall, 2010), a song about a fence erected to separate two adjacent neighborhoods, the “hoity-toity and cocky” Colonia Romero de Terreros and the “proletarian” Pedregal de Santo Domingo, “full of argumentative plebs.”²⁾ The wall, a product of intolerance, is also a monument to hypocrisy: If the inhabitants of these quarters “mutually despised one another,” they also “needed each other desperately”:

*Some were masons, plumbers and domestics,
Metalworkers, carpenters, painters, body shop workers,
And the others hired them at low rates.*

If the wall appears physically as a barrier, as an absolute dividing line between these socially divergent settlements, its actual function is revealed to be more complex. It acts more as a membrane, allowing labor and money to pass through while filtering out

TOM McDONOUGH is a writer and critic based in western New York and Toronto.

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *ILS SONT ZAZOUS* (DEMOCRATIST & ENGAGED), 2012, rebar, fabric, feathers, chain, meat, 35 x 135 x 30" / *SIE SIND ZAZOUS* (DEMOKRAT & BESCHÄFTIGT), Armierungseisen, Stoff, Kette, Fleisch, 88,9 x 342,9 x 76,2 cm.

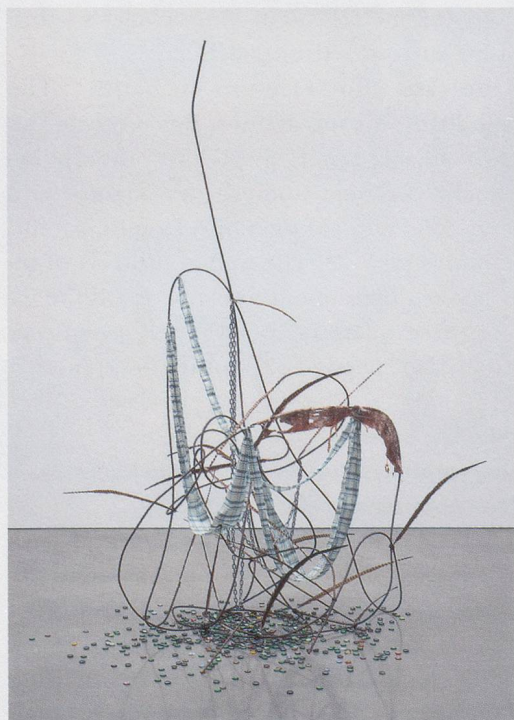


the social costs of this uneven division of land and wealth, embodied in the excretions—the piss, shit, and garbage—that pile up on one side. As Cruzvillegas writes, “It was important to work and to survive / With the other, without the other, and despite the other.”

“The Berlin Wall” is, on one hand, a vivid observation of this singular location, of the thin line that divides and conjoins these two districts. But on the other, it is a reflection on the dynamic that propels Cruzvillegas’s sculptural practice, which also posi-

tions itself between two worlds, one proletarian and the other posh. As the artist has explained in regard to the AUTOCONSTRUCCIÓN project, “Many of these works express my wish to confront two or more radically different economic systems, creating hybrid marriages and unexpected combinations of materials and techniques.”³⁾ Of course, these marriages and combinations are evident within individual works, whether we want to label them assemblage, bricolage, or, as Mark Godfrey has convincingly argued, “structural juxtaposition.”⁴⁾ *THE INVINCIBLE* (2003), for example, crowns a rough, heavy piece of concrete—as it features the number 190 in paint, we assume it is a fragment from a house—with a colorful array of feathers, composing a sort of avian Mohawk. Its title refers to a particular locale, as is often the case in Cruzvillegas’s work: here, a bar frequented by artists, actors, and others in San Ángel, just off of Mexico City’s great longitudinal axis, Insurgentes, north of the Universidad Nacional Autónoma de México, where he studied in the 1980s.

But the confrontation of “radically different economic systems” must be seen as also taking place external to the singular sculptural object. When *LA INVENCIBLE* is exhibited, for example, in Cruzvillegas’s 2013 survey at the Walker Art Center, Minneapolis, we are compelled to see it, and the rest of



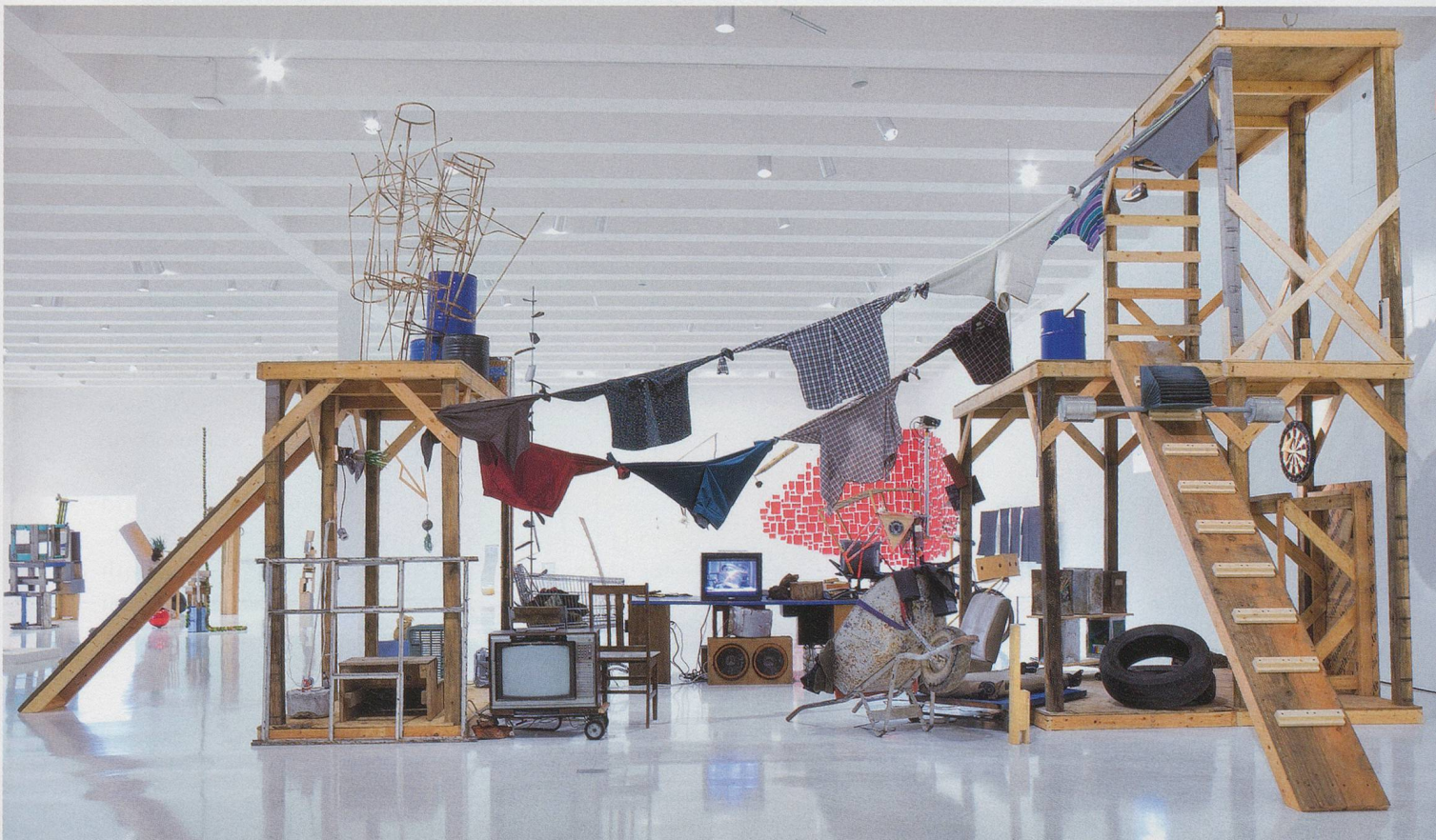
ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *APRIL IN PARIS* (BRIEF & DELIRIOUS), 2012, rebar, fabric, feathers, chain, beer bottle caps, meat, 115 x 80 x 84" / *APRIL IN PARIS* (KURZ & HEFTIG), Armierungseisen, Stoff, Federn, Bierdeckel, Fleisch, 292,1 x 203,2 x 213,4 cm.

his work, against the backdrop of the elegant white gallery space and to recognize it as an object that has traveled, so to speak, across the Berlin Wall separating its proletarian material origins from its current inhabitation of the decidedly hoity-toity and cocky environment of the global art market. Many critics only see Cruzvillegas's art occupying one side of this fence: For them, it is an unproblematic translation into sculptural vocabulary of the informal and communal building methods he encountered as a child in Ajusco.⁵⁾ However inspiring such accounts may be, they miss the larger institutional apparatuses within which his sculpture circulates. Only recently have those views been challenged, most notably by art historian Robin Adèle Greeley, who locates the work instead precisely "in the systemic interconnections between object experience in developing countries . . . and object experience in the hegemonic 'centers' of developed countries and the market-

driven international art circuit"—a position that allows him "to assert the asymmetries of object experience induced by global economic integration."⁶⁾

Perhaps we could say that Cruzvillegas's work occupies the *espace partagé*—the space both shared and divided—between those two experiences, those two economies. It's a term borrowed from the great Brazilian geographer Milton Santos, who from exile in Paris wrote a book of the same title in 1975, in which he characterized countries like Mexico as having a dual economy, or what he called an economy of "two circuits." Both were the outcome of contemporary technological modernization, but that process inevitably affected segments of the population unequally. There is an upper circuit, composed of capital-intensive modern industry, banking, export trade, and the like, which yields a higher income for those employed but which produces only a limited number of jobs; and a lower circuit, accounting for a

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *THE AUTOCONSTRUCCIÓN SUITES* (*The Self-Construction Suites*), 2013, installation view Walker Art Center /
DIE EIGENBAU-FOLGEN, *Installationsansicht*.





ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 4: DEMOLICIÓN* (*Self-Destruction 4: Demolition*), 2014, installation view Thomas Dane Gallery, London / *SELBSTZERSTÖRUNG 4: DEMOLIERUNG*, Installationsansicht.

high ratio of people with neither stable employment nor income and “consisting of small-scale manufacturing and crafts, small-scale trade, and many varied services.”⁷⁾ This is the circuit from which Cruzvillegas draws his raw materials, and it is the one to which he tends to refer when discussing his work. But it would be too simple to merely align him with this underprivileged realm; as Santos writes, the upper and lower circuits cannot be so neatly divided. What he calls a “shared space” does not denote a realm of equilibrium or cooperation but rather an agonistic space in which the social classes corresponding to the two circuits compete “for market hegemony and spatial control,” with the upper claiming “total unification and penetration of the market” and the lower seeking to assert “some role in aggregate spatial organization.”⁸⁾

Cruzvillegas occupies an ambivalent position in relation to this dynamic. Through professional standing he certainly qualifies as a member of the upper circuit, but his working methods and personal solidarities align him with the lower: It is not only a formal vocabulary that links him with his childhood home in Ajusco but also an ongoing set of familial and communal relationships that extend from his mother and father to the Comité de Derechos Humanos Ajusco (Ajusco Human Rights Committee). At its most complex, his work involves a negotiation *between* these two circuits, a shuttling from the international art world to the Latin American urban periphery and back, which acts to bring each term into opposition with the other. As Cruzvillegas writes in the short text that serves as something of a statement of intent for the *AUTOCONSTRUCCIÓN* project, “My main purpose is

to generate knowledge and understanding of how human activity produces forms."⁹) But we can be more specific: The significance of AUTOCONSTRUCCIÓN is its lesson in how human activity produces forms *within* and *in spite of* the real social conditions of uneven development that their producers, including the artist, must necessarily inhabit.

Of course, which side prevails in this "negotiation" between upper and lower circuits remains up for debate. After all, the finished work exists entirely on one side of the divide: Whatever its origins in those continuous collaborative processes of building and rebuilding in the *colonia* that go under the name *autoconstrucción*, once Cruzvillegas's artwork enters the gallery it is no longer subject to outside intervention. Despite its seeming precariousness, despite its "dynamic contingency," it is a singularly authored object protected from any further change.¹⁰ As the artist reminds us in his song, if the wall has long come down in Berlin, the walls that separate the wealthy from the poor continue to stand.

But Cruzvillegas's work, enmeshed in those conditions, also imagines another horizon beyond the present realities of our at once shared and divided space. In a song from 2008, "Aprons," about the

militant role of women in the seizure and settlement of Ajusco, we are reminded, "The land belongs to those who work it / That's what Zapata said."¹¹) The Mexican peasant revolutionary's words, echoing across the decades, speak of the centrality of praxis, of human productivity as a mutual reshaping of the world; it is the same call we hear in the final lines of Bertolt Brecht's *Caucasian Chalk Circle*, when the singer announces the moral of the play: "Take note of the meaning of the ancient song: / That what there is shall belong to those who are good for it . . ."¹²) The AUTOCONSTRUCCIÓN sculptures, without pretending to be free of all the contradictions that an economy of two circuits imposes upon them, nevertheless persist as something like promissory notes for a future in which that praxis will have been realized, in which all the Berlin Walls will have come down.

1) Abraham Cruzvillegas, quoted in Francis McKee, "Mutable & Mutual" in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas* (Glasgow: Centre for Contemporary Arts, 2008), 2.

2) The song was written during a 2010–11 DAAD residency in Berlin and set to music composed in collaboration with Gabriel Acevedo Velarde and Sebastian Gräfe, which the artist characterizes as "somewhere between punk three-chord strategy, sample dub tradition, rebajada's ear-splitting, slow motion, hip-hop appropriation, and Tyrolean-Tibetan electro digital tunes." See Abraham Cruzvillegas, ed., *The Self Builders' Groove* (Berlin: Berliner Künstlerprogramm/DAAD, 2012), which includes a CD.

3) Abraham Cruzvillegas, "Autoconstrucción" in Clara Kim, *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites* (Minneapolis: Walker Art Center, 2013), 26.

4) Mark Godfrey, "Instability and Fragmentation / Improvisation and Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas's Sculpture" in *Autoconstrucción: The Book* (Los Angeles: REDCAT, 2009), 69–70.

5) See, for example, McKee, "Mutable & Mutual," 1–3; or Catalina Lozano, "Making Is Thinking, Thinking Is Acting" in Kim, *Abraham Cruzvillegas*, 45–52, among others.

6) Robin Adèle Greeley, "The Logic of Disorder: The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas," *October* 151 (Winter 2015): 82.

7) Milton Santos, *The Shared Space*, trans. Chris Gerry (London and New York: Methuen, 1979), 86.

8) *Ibid.*, 197.

9) Cruzvillegas, "Autoconstrucción," 26.

10) Greeley, "The Logic of Disorder," 79.

11) Abraham Cruzvillegas, "Aprons" in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas*, 82.

12) Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stern, with W. H. Auden (London: Methuen, 1963), 96. On this moral, see Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London and New York: Verso, 1998), 175–78.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *THE INVINCIBLE*, 2002, rock, feathers, mixed media, 18 x 15 x 4 1/2" / *DIE UNBESIEGBARE*, Stein, Federn, verschiedene Materialien, 45,7 x 38,1 x 11,4 cm.

TOM McDONOUGH

Die Berliner Mauer

Während eines Stipendienaufenthalts in Schottland 2008 begann Abraham Cruzvillegas Liedtexte zu schreiben. Den Stil dieser Texte beschreibt er als «hybride Verknüpfung von anregenden Quellen, wie romantische Schlager aus Mexiko, Volksmusik, Bole-ros, Dub, Rock 'n' Roll, Salsa, Reggae, brasilianische Musik, Corridos, Punk, Ska, Cumbia, Trova Yucateca, Funk, lateinamerikanische Protestsongs der 70er-Jahre, kommerzielle Popmusik aus aller Welt, Norteñas, Hip-Hop, und so weiter».¹⁾ Die Songs sind Erinnerungen an seine Kindheit in den 1970er- und 80er-Jahren in einer informellen Siedlung in Ajusco, das damals noch am südlichen Stadtrand von Mexico City lag; sie haben also denselben geographischen Ursprung wie seine AUTOCONSTRUCCIÓN-Werke (Eigenbau-Werke) und sie greifen auch zahlreiche Themen aus der langfristig angelegten (2007 begonnenen) Mixed-media-Skulpturensérie wieder auf. Ausgangspunkt dieser Serie waren die improvisierten Bauformen in Ajusco und anderen Squattersiedlungen in ganz Lateinamerika. Bald humorvoll, bald schneidend, bald kämpferisch oder persönlich erzählen Cruzvillegas' Texte vom Heranwachsen in

einem Stadtrandgebiet, das von Unsicherheit, unzulänglicher Versorgung und Solidarität geprägt ist. Jeder Text birgt sozusagen eine Lektion, aber einige scheinen auch eine speziellere, allgemeingültigere Reflexion zu enthalten, und zwar nicht nur zu den strukturellen Parametern der Siedlung seiner Jugendzeit, sondern auch zu denjenigen seiner heutigen Künstlertätigkeit.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, "The Self Builders' Groove," 2011, performance view, Berlin / «Der Eigenbauer-Groove», Performance-Ansicht. (PHOTO: KRZYSZTOF ZIELINSKI)

TOM McDONOUGH ist Autor und Kritiker. Er lebt und arbeitet in Western New York, USA, und Toronto, Kanada.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, "The Self Builders' Groove," 2011, performance view, Berlin / Der Eigenbauer-Groove, Performance-Ansicht. (PHOTO: KRZYSZTOF ZIELINSKI)

Das gilt insbesondere für «El muro de Berlín» (Die Berliner Mauer, 2010), ein Lied über einen zwischen zwei benachbarten Vierteln hochgezogenen Zaun, der die «blasierte und grosskotzige» Siedlung Romero de Terreros von dem «proletarischen» Pedregal de Santo Domingo trennt, einem Viertel «voll streitsüchtigem Pöbel». ²⁾ Die Mauer, ein Produkt der Intoleranz, ist auch ein Denkmal der Heuchelei: Obwohl die Bewohner dieser Viertel «einander gegenseitig verachteten», waren sie doch «auch absolut aufeinander angewiesen»:

*Manche waren Maurer, Klempner und Hausangestellte,
Schlosser, Schreiner, Maler, Autospengler,
Und die andern beschäftigten sie für wenig Geld.*

Während die Mauer physisch schlicht wie eine Barriere wirkt, eine absolute Trennlinie zwischen den

beiden sozial auseinanderklaffenden Siedlungen, ist ihre wahre Funktion wesentlich komplizierter. Sie hat eher die Funktion einer für Arbeit und Geld durchlässigen Membran, die jedoch die sozialen Kosten der ungleichen Verteilung von Grundbesitz und Reichtum herausfiltert, verkörpert durch die Ausscheidungen – Pisse, Scheisse und Abfall –, die sich auf der andern Seite anhäufen. Wie Cruzvillegas schreibt: «Es war wichtig, zu arbeiten und zu überleben / Mit dem anderen, ohne den anderen und trotz dem anderen.»

«El muro de Berlín» ist einerseits eine anschauliche Studie dieses spezifischen Ortes und der dünnen Linie, welche die beiden Stadtteile trennt und verbindet. Andererseits ist es aber auch eine Reflexion über die Antriebsdynamik von Cruzvillegas' skulpturaler Tätigkeit, die sich ebenfalls zwischen zwei Welten positioniert, die eine proletarisch, die an-

wir an, es sei das Bruchstück eines Hauses. Der Titel verweist, wie häufig in Cruzvillegas' Werk, auf einen bestimmten Ort, hier auf eine von Künstlern, Schauspielern und anderen Leuten frequentierte Bar in San Ángel, nahe der Avenida de los Insurgentes, der grossen Längsachse durch Mexico City, und nördlich der Universidad Nacional Autónoma de México, wo der Künstler in den 1980er-Jahren studierte.

Doch diese Konfrontation «radikal verschiedener Wirtschaftssysteme» muss so verstanden werden, dass sie auch ausserhalb des einzelnen skulpturalen Objekts stattfindet. Wenn *THE INVENCIBLE* beispielsweise im Rahmen des Überblicks über Cruzvillegas' Werk 2013 im Walker Art Center, Minneapolis, gezeigt wird, bekommt man dieses und alle anderen Werke gezwungenermassen vor dem Hintergrund des eleganten weissen Ausstellungsraumes zu sehen. Und erkennt darin ein Objekt, das eine weite Reise hinter sich hat, quasi von jenseits der Berliner Mauer, die seine proletarische reale Herkunft von seinem aktuellen Aufenthaltsort in der unverkennbar «blasierten und grosskotzigen Umgebung» des zeitgenössischen Kunstmarktes trennt. Viele Kritiker betrachten Cruzvillegas' Kunst nur als ein Element der Welt auf dieser Seite des Zauns: Für sie handelt es sich dabei um eine unproblematische Übersetzung in das skulpturale Vokabular der informellen und gemeinschaftlichen Bauweisen, die er als Kind in Ajusco kennenlernte.⁵⁾ So anregend solche Darstellungen sein mögen, übersehen sie doch das grössere institutionelle Gefüge, in dem sich seine Skulptur bewegt. Diese Auffassungen wurden denn auch erst jüngst von Grund auf in Frage gestellt, vor allem von der Kunsthistorikerin Robin Adèle Greeley, die das Werk von Cruzvillegas präzisiert «in den systemischen Verzahnungen zwischen der Objekterfahrung in Entwicklungsländern ... , der Objekterfahrung in den Herrschaftszentren der entwickelten Länder und dem marktgesteuerten internationalen Kunstkreislauf verortet» – eine Position, die es dem Künstler erlaube, «die Missverhältnisse der Objekterfahrung aufzuzeigen, die durch die wirtschaftliche Globalisierung entstanden sind».⁶⁾

Vielleicht könnte man sagen, dass Cruzvillegas' Werk im *espace partagé* wohnt – dem geteilten (ebenso gemeinsam geteilten wie zweigeteilten) Raum – zwi-

dere todschick. In Bezug auf sein Projekt *AUTOCONSTRUCCIÓN* meinte der Künstler: «Viele dieser Arbeiten sind Ausdruck meines Wunsches, zwei oder mehr radikal verschiedene Wirtschaftssysteme miteinander zu konfrontieren und dabei hybride Verbindungen und unerwartete Verquickungen zwischen Materialien und Techniken herzustellen.»³⁾ Natürlich sind diese Verbindungen und Verquickungen innerhalb

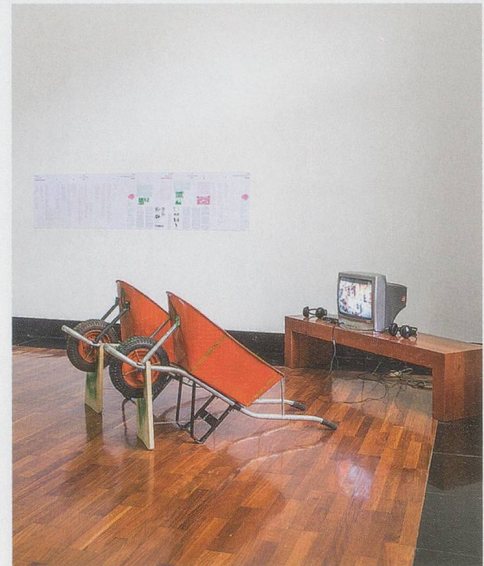
einzelner Werke augenfällig, egal ob wir sie als Assemblage, Bricolage oder – wie Mark Godfrey überzeugend dargelegt hat – als «strukturelles Nebeneinander»⁴⁾ bezeichnen wollen. *THE INVENCIBLE* (Die Unbesiegbare, 2003) krönt beispielsweise ein raues, schweres Stück Beton mit einer bunten Federntracht, einer vogelartigen Irokesenfrisur – da das Betonfragment die aufgemalte Zahl 190 trägt, nehmen

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *EMPTY LOT*, 2013,
Hyundai Commission, installation view Tate Turbine Hall /
LEERE PARZELLE, Installationsansicht.
(PHOTO: ANDREW DUNKLEY © TATE 2015)

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 7:
DESHACIENDO EL NUDO (Self-Destruction 7: Undoing the Knot),
2015, installation view Museo de Arte, Lima /
SELBSTZERSTÖRUNG 7: DEN KNOTEN AUFLÖSEN,
Installationsansicht. (PHOTO: MUSUK NOLTE)

schen diesen beiden Erlebensweisen und Wirtschaftsformen. Der Ausdruck stammt von dem grossen brasilianischen Geographen Milton Santos, der 1975 im Pariser Exil ein Buch mit ebendiesem Titel schrieb, *L'Espace partagé*. Darin legt er dar, dass Länder wie Mexiko eine Doppelwirtschaft haben, oder wie er es nannte: eine Wirtschaft mit «zwei Kreisläufen»; beide sind Produkte des modernen technologischen Fortschritts, nur wirkte sich dieser Prozess nicht in allen Bevölkerungsschichten gleich aus. Es gibt einen oberen Kreislauf, bestehend aus der kapitalintensiven modernen Industrie, dem Bankwesen, dem Exporthandel und so fort, der für die Angestellten ein höheres Einkommen abwirft, aber nur eine begrenzte Anzahl von Arbeitsstellen schafft; und es gibt einen unteren Kreislauf für einen hohen Prozentsatz von Leuten, die keine feste Anstellung und kein regelmässiges Einkommen haben, «bestehend aus kleinen Fertigungs- und Handwerksbetrieben, Kleinhandel und vielfältigen Dienstleistungen».⁷⁾ Aus diesem Kreislauf bezieht Cruzvillegas sein Rohmaterial, und auf ihn verweist er auch gerne, wenn er über seine Arbeit spricht. Dennoch wäre es zu einfach, ihn ausschliesslich diesem unterprivilegierten Bereich zuzuordnen; wie Santos schreibt, lassen sich der obere und der untere Kreislauf nicht sauber trennen. Sein «geteilter Raum» bezeichnet keinen Bereich des Gleichgewichts oder der Zusammenarbeit, sondern eher einen Bereich der Auseinandersetzung, in dem die den beiden Kreisläufen entsprechenden gesellschaftlichen Klassen «um die Marktvorherrschaft und die Kontrolle des Raumes» kämpfen, wobei die untere Klasse versucht, sich «eine Rolle innerhalb des gesamtwirtschaftlichen Raumes» zu sichern.⁸⁾

Innerhalb dieser Dynamik nimmt Cruzvillegas eine ambivalente Position ein. Aufgrund seines Berufsstandes ist er zweifellos dem oberen Kreislauf zuzurechnen, doch seine Arbeitsweisen und seine per-



sönliche Solidarität schweissen ihn mit dem unteren zusammen: Es ist nicht nur ein formales Vokabular, was ihn mit dem Zuhause seiner Kindheit in Ajusco verbindet, sondern auch eine ganze Reihe nach wie vor lebendiger familiärer und gemeinschaftlicher Beziehungen, die von seinen Eltern bis zum Comité de Derechos Humanos Ajusco (der Menschenrechtskommission von Ajusco) reichen. Im kompliziertesten Fall findet in seinem Werk eine Verhandlung zwischen diesen beiden Kreisläufen statt, ein stetiges Pendeln zwischen internationaler Kunstszene und lateinamerikanischer Stadtrandzone, das jede Aussage sogleich mit ihrem Gegenstück widerlegt. Wie Cruzvillegas in dem kurzen Text schreibt, der eine Art Absichtserklärung zu seinem Projekt AUTOCONSTRUCCIÓN darstellt: «Es geht mir hauptsächlich darum, zu vermitteln und verständlich zu machen, wie durch das menschliche Handeln Formen geschaffen werden.»⁹⁾ Im Klartext: Die Bedeutung von AUTOCONSTRUCCIÓN liegt in der Lektion, wie durch das menschliche Handeln Formen geschaffen werden innerhalb und trotz der realen gesellschaftlichen Bedingungen einer ungleichen Entwicklung, denen alle Produzenten, auch der Künstler, notwendig unterworfen sind.

Natürlich bleibt noch zu erörtern, welche Seite in dieser «Verhandlung» zwischen dem oberen und

dem unteren Kreislauf die Oberhand behält. Immerhin befindet sich das vollendete Werk ganz auf der einen Seite der Kluft: Auf welche Ursprünge auch immer die – unter dem Namen *autoconstrucción* laufenden – andauernden gemeinschaftlichen Arbeitsprozesse des Bauens und Wiederaufbauens in der Colonia zurückgehen, sobald Cruzvillegas' Kunstwerk im Ausstellungsraum steht, ist es keinerlei Eingriffen von aussen mehr unterworfen. Trotz seiner prekären Situation, trotz seiner «dynamischen Kontingenz» ist es als singulär geschaffenes Objekt vor jeder weiteren Veränderung geschützt.¹⁰⁾ Wie der Künstler uns in seinem Lied in Erinnerung ruft: Auch wenn die Berliner Mauer längst gefallen ist, die Mauern zwischen Arm und Reich stehen nach wie vor.

Cruzvillegas' in diese Bedingungen verstricktes Werk entwirft jedoch auch einen weiteren Horizont jenseits der heutigen Realität unserer zugleich gemeinsamen und getrennten Räume. Das Lied «Aprons» (Schürzen, 2008), über die militante Rolle der Frauen bei der Inbesitznahme und Besiedlung von Ajusco, erinnert uns daran: «Das Land gehört denen, die darauf arbeiten / Das sagte schon Zapata.»¹¹⁾ Die Worte des mexikanischen Revolutionärs und Bauernführers, die über die Jahrzehnte nichts von ihrer Kraft eingebüsst haben, sprechen von der zentralen Bedeutung der Praxis, von der menschlichen Produktivität als gemeinschaftlicher Umgestaltung der Welt; es ist dieselbe Aufforderung, die wir in den letzten Zeilen von Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* vernehmen, wo der Sänger die Moral des Stücks verkündet: «Nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten: / Dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind [...]»¹²⁾ Die AUTOCONSTRUCCIÓN-Skulpturen behaupten nicht, von allen Widersprüchen frei zu sein, die mit der Wirtschaft der zwei Kreisläufe einhergehen, dennoch haben sie Gültigkeit, denn sie sind eine Art Versprechen oder Schuldschein für eine Zukunft, in der diese Praxis Realität sein wird und alle Berliner Mauern gefallen sein werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Abraham Cruzvillegas, zitiert in Francis McKee, «Mutable & Mutual», in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow 2008, S. 2.

2) Der Songtext entstand während seines DAAD-Stipendienauf-

enthalts 2010–2011 in Berlin, zu Musik, die in Zusammenarbeit mit Gabriel Acevedo Velarde und Sebastian Gräfe komponiert wurde. Der Künstler beschreibt sie als «irgendwo zwischen der Drei-Saiten-Strategie des Punk, traditionellem Dub-Sample, der Schrilheit und Verlangsamung des Rebajada, Hip-Hop-Appropriation und tirolisch-tibetischen Elektrodigitalharmonien».

Siehe Abraham Cruzvillegas (Hrsg.), *The Self Builders' Groove*, Berliner Künstlerprogramm/DAAD, Berlin 2012 (mit CD).

3) Abraham Cruzvillegas, «Autoconstrucción», in Clara Kim, *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites*, Walker Art Center, Minneapolis 2013, S. 26.

4) Mark Godfrey, «Instability and Fragmentation / Improvisation and Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas's Sculpture», in *Autoconstrucción: The Book*, REDCAT, Los Angeles 2009, S. 69–70.

5) Siehe etwa McKee, «Mutable & Mutual» 1–3; oder Catalina Lozano, «Making Is Thinking, Thinking Is Acting», in Kim, *Abraham Cruzvillegas* (s. Anm. 3), S. 45–52, u. a. m.

6) Robin Adèle Greeley, «The Logic of Disorder: The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas», *October* 151 (Winter 2015), S. 82.

7) Milton Santos, *The Shared Space*, übers. v. Chris Gerry, Methuen, London und New York 1979, S. 86 (Original: *L'Espace partagé*, Génin, Librairies Techniques, Paris 1975).

8) Ebenda, S. 197. (alle Zitate aus dem Engl. übers.).

9) Cruzvillegas, «Autoconstrucción» (s. Anm. 3), S. 26.

10) Greeley, «The Logic of Disorder» (s. Anm. 6), S. 79.

11) Abraham Cruzvillegas, «Aprons», in *Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas* (s. Anm. 1), S. 82.

12) Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, edition suhrkamp 31, Frankfurt 1963, letzte Seite. Zu dieser Moral siehe Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London / New York 1998, S. 175–178.

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 7:
DESHACIENDO EL NUDO (Self-Destruction 7: Undoing the Knot),
2015, installation view Museo de Arte, Lima /
SELBSTZERSTÖRUNG 7: DEN KNOTEN AUFLÖSEN,
Installationsansicht. (PHOTO: MUSUK NOLTE)



DORYUN CHONG

INTERCONTINENTAL MISSIVE

Dear Abraham,

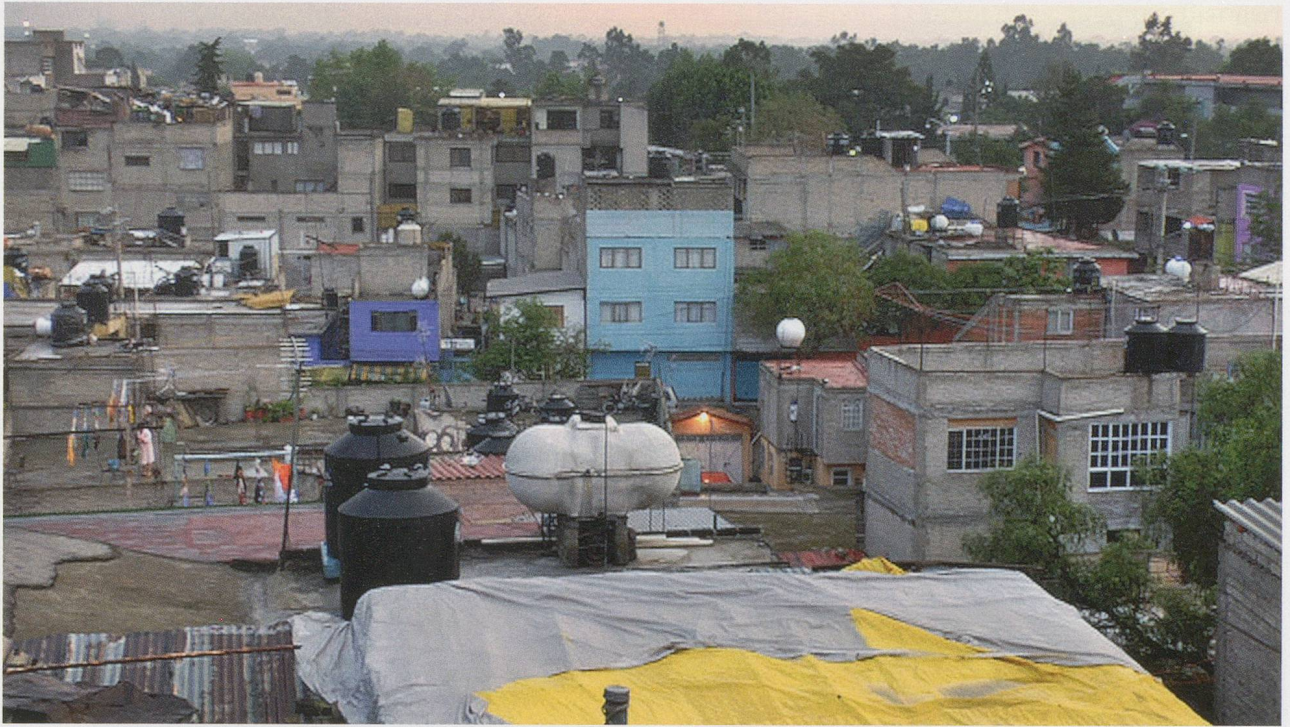
I remember two particular moments when I was struck by something you said. The first occurred when you showed the film *AUTOCONSTRUCCIÓN* (2009) in New York. During the post-screening Q & A, a gentleman in the audience raised his hand and observed that there is a certain “Oriental” (or did he say “Asian”?) quality to your film. The polite audience, myself included, shifted in their seats, feeling somewhat confused and discomfited by what sounded like a genuinely innocent but politically incorrect statement. You, kindly but also in a rather tongue-in-cheek way, said something to the effect of, “We are, of course, all Asians because Asians crossed the Bering Straits and settled in the Americas thousands of years ago.” And that was that.

Not long ago, I learned of this scholar in Korea. Although he officially specializes in Spanish literature, more recently he has been prolifically writing articles and books, and even lecturing on TV, about alleged connections between ancient Koreans and ancient Mexicans.¹⁾ He claims that certain early Korean tribes trekked from the Asian continent to the Americas to start new civilizations. One of the an-

cient Korean tribes was called Maek (or Maek-i) and is believed to have lived near the modern-day border between North Korea and China, in the northeastern Chinese provinces of Liaoning, Jilin, and Heilongjiang, the area that used to be known as Manchuria. They, along with some other proto-Korean groups, are said to have established the semi-mythical nation Gojoseon (2333–108 BC) as well as the powerful, vast kingdoms of Buyeo (2nd century BC–494 AD) and Goguryeo (37 BC–668 AD). Goguryeo’s territory stretched far up into Manchuria and deep down into the Korean peninsula, pushing other kingdoms to its southern extremes. Through unexpected twists and turns of history, however, Goguryeo fell to its much smaller competitor, Shilla, which unified all of the Korean kingdoms in the seventh century AD. Since then, the Korean nation has been confined to the peninsula, and Koreans have grieved over the irrevocable loss of vast northern territories. The lost land has long been claimed by the Mongols, Manchus, and Chinese, and few historical accounts of these early sovereignties remain, other than in Chinese classical chronicles. The question is, where did all these vanished proto-Koreans go?

This scholar claims that those lost proto-Koreans crossed over to the Americas—specifically, to Mesoamerica—between the tenth century BC and the tenth century AD (but in especially large num-

DORYUN CHONG is chief curator at M+, Hong Kong, a new museum of visual culture scheduled to open in 2019.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTOCONSTRUCCIÓN* (Self-Construction), 2009, 1-channel HD video, color with sound, 1 hr. 3 min. /
EIGENBAU, 1-Kanal-HD-Video, Farbe mit Ton.





ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *LA MODERNA (The Modern)*, 2003, 6 sickles made of stainless steel, wood, wooden oar, paper, $8\frac{3}{4} \times 35\frac{1}{2} \times 32$ " / *DIE MODERNE*, 6 Sichel aus rostfreiem Stahl, Holz, Holzruder, Papier, $22,2 \times 90,2 \times 81,3$ cm.

bers from around the fifth century BC for about 200 years) to establish civilizations there. How does he substantiate this declaration, you wonder? Much of it is via linguistic comparisons. First of all, there are the similar-sounding names of Maek and Mexica, which is how the rulers of the Aztec empire referred to themselves when they came into contact with the Spanish conquistadors. He has many other examples: The name of Mexica's language, Nahuatl, is derived from Korean *Na wa tadl* (I and everyone); Aztlan, the mythical homeland of the Aztec people, is in fact Asadal, the capital of Gojoseon; the Nahuatl word for mountain, *tepec*, comes from Taebaek, the tallest mountain located on the border between China and North Korea, which is often referred to as the spiritual home of the Korean people. He also found numerous cultural similarities, such as traditional cos-

tumes and body decorations. For instance, Aztec men kept their long hair in a topknot and sometimes wore a headdress closely resembling the *gat*, a tall cylindrical hat with a wide brim worn by literati men during the Joseon Dynasty (1392–1897). Both Korean and Aztec women painted two red circles on their cheeks and kept their hair in place with long hairpins, at times decorated with avian motifs. And so on and on.

Most, if not all, of these claims are not difficult for even non-specialists to debunk. Incredibly for a literary scholar, if not officially a linguist, he never seems to consider how pronunciations in any language change, evolve, and get corrupted over time, nor does he seem to reckon with unavoidable discrepancies that occur between two languages in the process of transliteration. That his archaeological or art-historical sources are drawn from sources that are

hundreds of years apart does not perturb him. For example, he compares without compunction a mural from Teotihuacan (approximately 1st century BC to 8th century AD) with an eighteenth-century Korean genre painting. Encountering another culture, we often rejoice in finding in it certain familiar traits we know about ourselves. We may even distort our own mother tongue and mold the foreign one so that they sound like one another. Even an allegedly serious scholar might fall prey to this desire for such connections and identifications, although I am tempted to think of this particular example as wishful thinking at best, and at worst, quackery.

Advances in archaeology and physical anthropology, genome mapping, and plate tectonics and ice-age geology together now allow us to fairly accurately pinpoint the period of Asian-American intercontinental migration to around fourteen to fifteen thousand years ago—in other words, far earlier than the alleged disappearance and out-migration of the proto-Koreans of northern territories. In this legitimately scientific way of establishing connections between peoples of the two continents, one relies on data derived from fossils and geological strata, carbon dating, Y-chromosome and mitochondrial DNA haplogroups, and arctic and even underwater archaeological digs and finds. Even so, we may never know conclusively who from where crossed over exactly when for what reasons and purposes. The crucial evidence that can answer the questions once and for all

may be long gone. I cannot deny, however, that part of me finds that this realistic, fatalistic acceptance of the limits of science makes the self-confidence of the pseudo-linguistics and chronology-busting comparative morphology rather alluring. No?

The second comment of yours that has stayed with me came up during a conversation we had in Berlin, several months after the New York episode. You were speaking about Antonin Artaud's time in Mexico, and his quest to experience the Tarahumara people's peyote dance. You described this as a desire to experience a time and culture unadulterated by modernity, which might open the door to a fundamental insight into the production of human knowledge and language. For you, Artaud's expedition exemplified a longing to find one's own identity rather than seeking to belong to a group not of one's own origin. Every search is always ultimately about the seeker himself.

I thought of this again recently, when you wrote to me that—as you have said previously in other contexts—you feel that every object of yours is “alive, has opinions, will, and attitude, with which it participates in a dialogue with other objects, things, events, persons, animals, and so on.”²⁾ This immediately made me recall some of my favorite objects by you, which date from 2002 and 2003: LA POLAR (North Star), an upturned photo umbrella sprouting peacock and pheasant feathers from its rim; LA MODERNA (The Modern), six sickles whose sharp ends converge on



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, NUESTRA IMAGEN ACTUAL: ROLLO (Our Real Image: Rollo), 2012, vinyl paint, ink on water based acrylic, enamel on kraft paper, 18 1/8 x 157 1/2" / UNSER WIRKLICHES BILD: ROLLO, Vinylfarbe, Tinte auf wasserbasierter Acrylfarbe, Email auf Packpapier, 300 x 400 cm. (PHOTO: ESTUDIO MICHEL ZABÉ)



a single point on a wooden oar; and AEROPUERTO ALTERNO (Alternate Airport), a bundle of knives of various sizes stuck on a round wooden block standing on three long legs. I have always felt that the elegance of these works relies in large part on the simplicity of their construction: two found things brought together in an alchemical marriage. Through the governing principles of balance and gravity, the unions transform into whole other beings—a constellation, a machine-for-living, and an agave plant, perhaps. At the same time, I like to think of them as shamanic objects that wield great powers, even though they may not be made from precious materials—like the staff of the Tarahuraman medium with whom Artaud became obsessed, or the mundane walking stick he believed to belong to St. Patrick.

Shamans continue to exist in certain contemporary societies, such as Korea and Mexico. They cannot be wiped out by modernity because the lands from

which they spring forth still demand their mediation, and the animistic force that endows things with life has not been expunged. Lands like these are haunted by brutality and precariousness—the brutal order of humans and things that shifts often and irreversibly as if in seismic jolts, and the two somehow managing time and again to be in a precariously balanced co-existence or a prolonged suspension rather than in a rigid hierarchy. Modernized citizens of these lands

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 8:
SINBYEONG, (Self-Destruction 8: Sinbyeong), 2015, found
objects from redevelopment areas in Seoul, variable dimensions,
installation view Art Sonje Center / SELBSTZERSTÖRUNG 8:
SINBYEONG, gefundene Gegenstände aus Sanierungsgebieten in
Seoul, Masse variabel, Installationsansicht.

(PHOTO: KIM TAEDONG)

submit, helplessly and yet willingly, to autochthonic (autoconstructive?) forces. They deal with the dark yet liberating forces by employing shamans to fall, on their behalf, into a "divine illness," when the appointed mediums speak in tongues, can change gender, and even leap over gorges of time and culture.

This somehow leads me to think of the first major work you exhibited in Korea, an AUTOCONSTRUCCIÓN you made for the 2012 Gwangju Biennale. In it, you transposed a methodology of gathering, recycling, and repurposing from your neighborhood of Ajusco, outside Mexico City, and imbued it, as you did in the original context, with an "ethics of mutual assistance and cooperation, and of alternative economies," as one writer put it.³⁾ This new application made sense given the historical victimhood, disenfranchisement, and resistant solidarity that permeate Gwangju. But for me, the artworks you made there were not so much the results of a "community" act but rather pulled themselves together, as if by gravity, into their own ragtag wholeness. They were less organized than self-organized—or "self-constructed." They were themselves beings, not shamanic objects but shamans. All your AUTOCONSTRUCCIÓN works may have been so, but perhaps I had that realization finally when I saw one in a place that I knew had so many unresolved grievances, mournings, and . . . ghosts.

I like to think that the series of giant calligraphic paintings of simians you made with a broom, following your first couple of trips to Korea—and which you presented in the exhibition "Nuestra imagen actual" (Our Current Image) in 2012—as arising from a kind of divine illness, a shamanic possession. At the time, you said that in Korea, "I recovered not only my love for calligraphy and drawing, but also the pride for my opposable thumbs and my humbleness in the face of the fierce and destructive nature that stirs within us." Furthermore, you said, despite or because of the heightened fear and fatigue in today's Mexico, "I would like to recover for myself the pride in being an animal, a beast, or a monkey."⁴⁾ While I do not fully grasp the statement on a rational level, I sense that you made an intuitive linkage—possessed vision?—between drawing (the most basic artistic act), human evolution, and the id, while intercontinentally shut-

ting between two far-off places. And what resulted from it is a visual language that might be easily recognizable but still on the margin of intelligibility. I do not feel that you painted monkeys simply because of your realization that you are a monkey.

Perhaps it is in this altered state that you returned to Korea to stage your most recent exhibition, an installation that you decided to call AUTODESTRUCCIÓN 8: SINBYEONG, using the Korean word for "divine illness" as subtitle. You have been employing the antonymic term *autodestrucción* (self-destruction) in place of *autoconstrucción* (self-construction) as a title more often of late. On the surface, the methodology of gathering the flotsam and jetsam of a place and assembling them seems more or less the same. Is it then your own altered state that dictates whether it is destroying, rather than building, the self? The self as nonhuman, as simian?

One of these days, I may find the right approach to probe your encounters, identifications, and possessions in what may be your original homeland, and what you brought home from them. Maybe I will never find the proper words, nor will you. Then perhaps we can try to speak our own mother tongues and see if we may find an unexpectedly liberating common language amid a divine illness.

Yours,
Doryun

1) The scholar, Son Seong-tae, has published an extensive list of Internet-based articles in addition to books. Among the sources I perused are the two-part article "Unusual Claim by a Scholar of Meso- and South America: Native Americans are Koreans," originally published in the November and December 2012 issues of *Monthly Chosun* magazine, www.monthly.chosun.com/client/news/viw.asp?ctcd=&nNewsNumb=201211100049 and www.monthly.chosun.com/client/news/viw_contentA.asp?nNewsNumb=201212100054 (accessed August 26, 2015).

2) Abraham Cruzvillegas, e-mail correspondence with the author, July 6, 2015.

3) Colin Perry, "Abraham Cruzvillegas," *Frieze* (April 2015), www.frieze.com/issue/review/abraham-cruzvillegas1/ (accessed August 26, 2015).

4) Abraham Cruzvillegas, quoted in the press release for the exhibition "Nuestra imagen actual: autorretratos recientes" (Our Real Image: Recent Self-Portraits), 2012, Kurimanzutto, Mexico City, [www.kurimanzutto.com/en/exhibitions/nuestra-imagen-actual-autor retratos-recientes-abraham-cruzvillegas](http://www.kurimanzutto.com/en/exhibitions/nuestra-imagen-actual-autor-retratos-recientes-abraham-cruzvillegas) (accessed August 26, 2015).

DORYUN CHONG

INTERKONTINENTALE BOTSCHAFT

Lieber Abraham,

ich erinnere mich besonders an zwei Momente, in denen Worte von dir mich tief beeindruckt haben. Der erste ereignete sich, als du den Film AUTOCONSTRUCCIÓN (Autoconstrucción/Eigenbau, 2009) in New York gezeigt hast. Während der Fragestunde nach der Vorführung hob ein Herr im Publikum die Hand und merkte an, dein Film habe etwas «Orientalisches» (oder sagte er «Asiatisches»?) an sich. Das höfliche Publikum, ich selbst eingeschlossen, rutschte auf seinen Sitzen hin und her, ein wenig verwirrt und verunsichert von dieser dem Klang nach wirklich unschuldigen, aber politisch inkorrekten Feststellung. Freundlich, aber auch mit ironischem Unterton, hast du so etwas geantwortet wie: «Wir sind natürlich alle Asiaten, denn Asiaten haben vor Tausenden von Jahren die Beringstrasse überquert und Amerika besiedelt.» Und das war's dann.

Vor Kurzem hörte ich von diesem Wissenschaftler in Korea. Obwohl offiziell Experte für spanische Literatur, hat er in jüngerer Zeit fleissig Artikel und Bücher über angebliche Verbindungen zwischen den alten Koreanern und den alten Mexikanern verfasst und sogar im Fernsehen darüber doziert.¹⁾ Er

DORYUN CHONG ist Chefkurator am M+ in Hongkong, einem neuen Museum für visuelle Kultur, das 2019 eröffnet werden soll.



behauptet, gewisse frühkoreanische Volksstämme seien vom asiatischen Kontinent nach Amerika gezogen, um neue Zivilisationen aufzubauen. Einer dieser alten koreanischen Stämme hiess Maek (oder Maek-i) und soll nahe der heutigen Grenze zwischen Nordkorea und China gelebt haben, in den nordostchinesischen Provinzen Liaoning, Jilin und Heilongjiang, dem Gebiet also, das früher als Mandschurei

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 8: SINBYEONG (Self-Destruction 8: Sinbyeong), 2015, found objects from redevelopment areas in Seoul, variable dimensions, installation view
Art Sonje Center / SELBSTZERSTÖRUNG 8: SINBYEONG, gefundene Gegenstände aus Sanierungsgebieten in Seoul, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: KIM TAEDONG)





ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 3: UNE CARTE POUR AVANT ET APRÈS LE VOYAGE D'ANTONIN ARTAUD À LA TERRE ROUGE* (Self-Destruction 3: A Map for Before and After Antonin Artaud's Voyage to the Red Earth), 2013, wood, jewelry thread, glass beads, stainless steel, peyote, variable dimensions / *SELBSTZERSTÖRUNG 3: EINE KARTE FÜR VOR UND NACH DER REISE ANTONIN ARTAUDS ZUR ROTEN ERDE*, Holz, Schmuckgarn, Glasperlen, rostfreier Stahl, Peyote, Masse variabel.

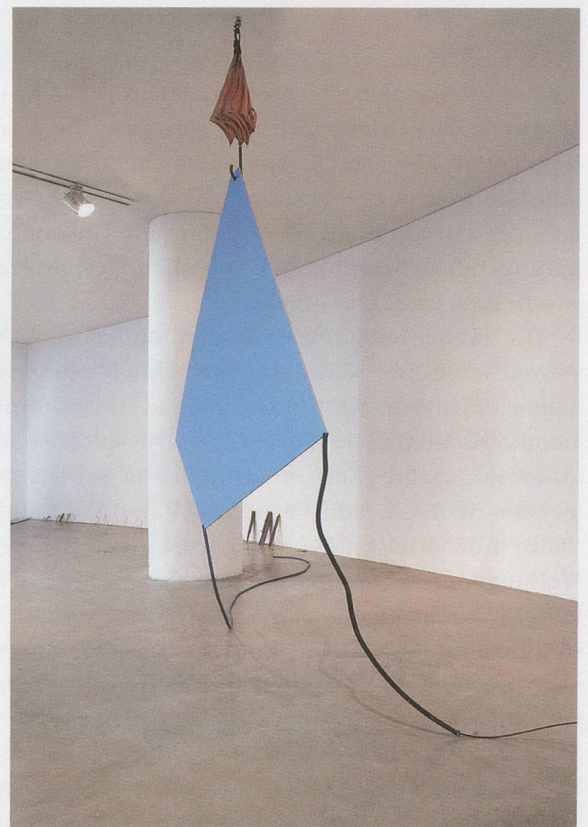
jiang, dem Gebiet also, das früher als Mandschurei bekannt war. Zusammen mit einigen anderen protokoreanischen Volksgruppen sollen die Maek den halbmythischen Staat Gojoseon (2333–108 v. Chr.) und auch die grossen und mächtigen Königreiche Buyeo (2. Jh. v. Chr.–494 n. Chr.) und Goguryeo (37 v. Chr.–668 n. Chr.) gegründet haben. Das Hoheitsgebiet Goguryeos reichte bis weit hinauf in die Mandschurei und tief hinab auf die koreanische Halbinsel, wo es andere Königreiche in den äussersten Süden verdrängte. Doch in den unerwarteten Wirren der Geschichte wurde Goguryeo von seinem

bedeutend kleineren Rivalen Silla unterworfen, dem Reich, das im 7. Jahrhundert nach Christus alle koreanischen Königreiche einte. Seitdem ist die koreanische Nation auf die Halbinsel beschränkt, zum Gram der Koreaner über den unwiderruflichen Verlust riesiger Gebiete im Norden. Das verlorene Land wird seit langer Zeit von Mongolen, Mandschus und Chinesen beansprucht, und von den früheren Hoheitsgewalten sind mit Ausnahme ihrer Erwähnung in einigen klassischen chinesischen Chroniken nur wenige historische Berichte erhalten. Die Frage ist: Wo sind all diese besiegten Protokoreaner geblieben?

Besagter Wissenschaftler behauptet, die verschollenen Protokoreaner seien zwischen dem 10. Jahrhundert vor und dem 10. Jahrhundert nach Christus (aber in besonders grosser Zahl etwa zwischen dem 5. und 3. Jahrhundert vor Christus) nach Amerika – speziell nach Mittelamerika – ausgewandert, um dort neue Zivilisationen zu gründen. Du fragst dich, wie er diese Aussage begründet? In erster Linie mit sprachlichen Vergleichen. Da ist vor allem der ähnliche Klang der Bezeichnungen Maek und Mexica, wie die Herrscher des Aztekenreichs sich nannten, als sie mit den spanischen Konquistadoren in Berührung kamen. Aber er hat noch viele andere Beispiele: Nahuatl, der Name der Sprache der Mexica, ist vom koreanischen *Na wa tadl* (ich und jedermann) abgeleitet; Aztlan, der Legende nach die Urheimat der Azteken, ist eigentlich Asadal, die Hauptstadt von Gojoseon; das Nahuatl-Wort für Berg, *tepec*, kommt von Taebaek, dem höchsten Berg an der Grenze zwischen China und Nordkorea, der oft als geistige Heimat des koreanischen Volkes bezeichnet wird. Er hat auch zahlreiche kulturelle Ähnlichkeiten entdeckt, so wie traditionelle Trachten und Körperschmuck. Aztekische Männer zum Beispiel banden ihr langes Haar zu einem Knoten und trugen manchmal eine Kopfbedeckung, die dem *gat* sehr ähnlich war, einem hohen zylindrischen Hut mit breiter Krempe, der während der Joseon-Dynastie (1392–1897) von Literaten getragen wurde. Sowohl koreanische als auch aztekische Frauen bemalten ihre Wangen mit roten Kreisen und bändigten ihre Frisuren mit langen Haarnadeln, die bisweilen mit Vogelmotiven verziert waren. Und so weiter und so fort.

Die meisten dieser Behauptungen, wenn nicht alle, sind selbst für Laien nicht schwer zu widerlegen. Unglaublich für einen Literaturwissenschaftler,

der öffentlich sogar als Linguist firmiert, scheint der Mann offenbar nie zu bedenken, wie sich Aussprachen in allen Sprachen verändern, weiterentwickeln und mit der Zeit korrumpiert werden, noch rechnet er offenbar mit Abweichungen, die sich bei der Transliteration zwischen zwei Sprachen zwangsläufig ergeben. Dass seine archäologischen oder kunsthistorischen Belege aus Quellen stammen, zwischen denen Hunderte von Jahren liegen, ficht ihn nicht an. So vergleicht er zum Beispiel bedenkenlos eine Wandmalerei aus Teotihuacan (um 1. Jh. v. Chr. – 8. Jh. n. Chr.) mit einem koreanischen Genrebild aus dem 18. Jahrhundert. Bei der Begegnung mit einer anderen Kultur freuen wir uns oft, wenn wir darin vertraute Züge entdecken, die wir von uns selbst kennen. Wir verfälschen womöglich sogar unsere eigene Muttersprache und modellieren die fremde, damit sie ähnlich klingen. Selbst ein vermeintlich seriöser Wissenschaftler könnte dem Verlangen nach derartigen Berührungspunkten und Identifizierungen an-



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 8: SINBYEONG (Self-Destruction 8: Sinbyeong), 2015, found objects from redevelopment areas in Seoul, variable dimensions, installation view Art Sonje Center / SELBSTZERSTÖRUNG 8: SINBYEONG, gefundene Gegenstände aus Sanierungsgebieten in Seoul, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: KIM TAEDONG)

heimfallen, auch wenn ich versucht bin, dieses spezielle Beispiel bestenfalls als Wunschdenken und im schlimmsten Fall als Quacksalberei zu betrachten.

Fortschritte in der Archäologie und der physischen Anthropologie, Genomkartierungen, Plattentektonik und Eiszeitgeologie zusammen erlauben uns heute, die Periode der interkontinentalen Migration von Asien nach Amerika recht präzise auf die Zeit von vor 14 000 bis 15 000 Jahren festzulegen – sie fand mit anderen Worten viel früher statt, als die Protokoreaner angeblich aus den nördlichen Gebieten des Landes verschwunden und abgewandert sind. Bei dieser legitimen wissenschaftlichen Methode, Verbindungen zwischen Völkern der beiden Kontinente herzustellen, vertraut man auf Daten von Fossilien und geologischen Schichten, Kohlenstoffdatierungen, Haplogruppen des Y-Chromosoms und der mitochondrialen DNA sowie auf archäologische Ausgrabungen und Funde in der Arktis und sogar auf dem Meeresgrund. Doch selbst dann wissen wir vielleicht niemals abschliessend, wann genau wer woher aus welchem Grund und zu welchem Zweck den Kontinent gewechselt hat. Der entscheidende Hinweis, der diese Fragen ein für alle Mal beantworten könnte, ist womöglich lange vernichtet. Ich kann jedoch nicht leugnen, dass es eine Seite in mir gibt, die findet, dass genau diese nüchterne, fatalistische Akzeptanz von Grenzen in der Wissenschaft das Selbstbewusstsein der Pseudolinguistik und der jede Chronologie sprengenden Morphologie ziemlich verführerisch erscheinen lässt. Oder nicht?

Die zweite deiner Äusserungen, die ich nicht vergessen habe, fiel während einer Unterhaltung zwischen dir und mir in Berlin, ein paar Monate nach dem Zwischenfall in New York. Du sprachst über Antonin Artauds Zeit in Mexiko und seinen dringenden Wunsch, den Peyote-Tanz der Tarahumara selbst miterleben. Du beschriebst diesen Drang als Verlangen, eine von der Moderne unverfälschte Zeit und Kultur am eigenen Leib zu erfahren, was die Tür zu einer fundamentalen Einsicht in die Produktion von menschlichem Wissen und menschlicher Sprache öffnen könnte. Für dich veranschaulichte Artauds Expedition eine Sehnsucht, die eigene Identität zu finden, und nicht ein Bemühen, einer Gruppe angehören zu wollen, deren Wurzeln nicht die eige-

nen sind. Jede Suche handelt am Ende immer vom Suchenden selbst.

Daran musste ich kürzlich wieder denken, als du mir schriebst, was du zuvor schon in anderen Zusammenhängen geäussert hattest: dass du der Auffassung bist, jedes deiner Objekte sei «lebendig, habe Meinungen, einen Willen und eine Haltung, mit denen es sich an einem Dialog mit anderen Objekten, Dingen, Ereignissen, Menschen, Tieren und so weiter beteiligt». ²⁾ Sofort fielen mir daraufhin ein paar meiner Lieblingsobjekte von dir aus den Jahren 2002 und 2003 wieder ein: LA POLAR (Polartstern), ein umgedrehter Reflexschirm, aus dessen Rand Fasanen- und Pfauenfedern spriessen, LA MODERNA (Die Moderne), sechs Sicheln, deren Spitzen an einem einzigen Punkt auf einem hölzernen Ruderblatt zusammenlaufen, und AEROPUERTO ALTERNO (Alternativflughafen), ein Bündel unterschiedlich grosser Messer, die in einem runden, auf drei langen Beinen stehenden Holzklotz stecken. Ich hatte immer das Gefühl, dass die Eleganz dieser Arbeiten zu grossen Teilen auf ihre einfache Bauweise zurückzuführen ist: Zwei gefundene Elemente werden in einer alchemistischen Vermählung zusammengeführt. Durch die beherrschenden Prinzipien von Gleichgewicht und Schwerkraft verwandeln sich die Verbindungen in vollkommen neue Wesen – vielleicht ein Sternbild, eine Lebensmaschine und eine Agave. Gleichzeitig betrachte ich sie gerne als schamanische Gegenstände, die, auch wenn sie vielleicht nicht aus edlen Materialien gefertigt sind, grosse Macht ausüben – wie der Stab des Tarahumara-Mediums, von dem Artaud irgendwann besessen war, oder der profane Spazierstock, den er für den Stab des heiligen Patrick hielt.

In bestimmten Gesellschaften der Gegenwart, wie etwa in Korea und Mexiko, gibt es bis heute Schamanen. Die Moderne kann sie nicht ausmerzen, weil die Länder, aus denen sie hervorgehen, ihrer Vermittlung noch immer bedürfen und die animistische Kraft, die den Dingen Leben einhaucht, dort nicht ausgelöscht wurde. Länder wie diese werden von Brutalität und Unsicherheit verfolgt – von der Brutalität der Ordnung von Menschen und Dingen, die sich oft und unumkehrbar verändert, als würde sie von seismischen Stössen geschüttelt, und von der



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *LA POLAR (North Star)*, 2002, photo umbrella, peacock and pheasant feathers, variable dimensions /
POLARSTERN, Fotoschirm, Pfauen- und Fasanenfedern, Masse variabel.

Unsicherheit dieser Menschen und Dinge, die es irgendwie immer wieder schaffen, in einem ausgewogenen Miteinander oder einer lang anhaltenden Schweben zu existieren und eben nicht in einer starren Hierarchie. Die modernen Bürger dieser Länder unterwerfen sich, ohnmächtig und doch bereitwillig, autochthonen (autokonstruktiven?) Kräften. Sie verkehren mit den dunklen, aber befreienden Mächten, indem sie Schamanen beschäftigen, die in ihrem Namen in eine «göttliche Krankheit» verfallen, bei der die erwählten Medien in fremden Zungen reden, das Geschlecht wechseln können und sogar zeitliche und kulturelle Abgründe überspringen.

Das lässt mich irgendwie an die erste grosse Arbeit denken, die du in Korea ausgestellt hast, eine AUTO-

CONSTRUCCIÓN für die Gwangju Biennale 2012. Darin hast du eine Methodik des Sammelns, Wiederverwertens und Umfunktionierens aus Ajusco, deinem Wohnviertel am Rande von Mexiko-Stadt, auf das Werk übertragen und es, wie im Originalkontext, mit einer «Ethik der gegenseitigen Hilfe und Zusammenarbeit und des alternativen Wirtschaftens» erfüllt, wie ein Kritiker es formulierte.³⁾ In Anbetracht der historischen Opferrolle, der Entrechtungen und der widerständigen Solidarität, die Gwangju bis heute durchdringen, leuchtete diese neue Verwendung ein. Doch für mich waren deine dort produzierten Kunstwerke – so intensiv, wie sie sich in ihre eigene, bunt zusammengewürfelte Geschlossenheit zurückzogen – nicht das Ergebnis eines «gemein-



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AEROPUERTO ALTERNO
(Alternate Airport), 2002, knives, wood, variable dimensions /
ALTERNATIVFLUGHAFEN, Messer, Holz, Masse variabel.

schaftlichen» Handelns. Sie waren weniger organisiert worden als selbst organisiert – oder «selbst gebaut». Sie waren ihrerseits Wesen, keine schamanischen Gegenstände, sondern Schamanen. Alle deine AUTOCONSTRUCCIONES mögen so gewesen sein, aber vielleicht kam mir diese Erkenntnis schliesslich erst, als ich eine davon an einem Ort sah, von dem ich wusste, wie viel ungelöster Kummer dort wohnte, wie viel Trauer und wie viele ... Geister.

Ich stelle mir gern vor, dass die Serie der riesigen kalligraphischen Gemälde von Affenartigen, die du im Anschluss an deine ersten Koreareisen mit einem Besen gemalt und 2012 unter dem Titel NUESTRA IMAGEN ACTUAL (Unser wahres Bild) zusammen ausgestellt hast, aus einer Art göttlicher Krankheit entstanden sind, einer schamanischen Besessenheit. Damals hast du über Korea gesagt: «Ich fand [dort] nicht nur meine Liebe zur Kalligraphie und zum Zeichnen wieder, sondern auch den Stolz auf meine opponierbaren Daumen und meine Demut gegenüber der wilden und zerstörerischen Natur, die in uns gärt.» Ausserdem, so gabst du weiter an, «würde ich für mich gerne den Stolz wiederentdecken, ein Tier zu sein, eine Bestie oder ein Affe» – trotz oder wegen der verstärkten Angst und Erschöpfung, die im heutigen Mexiko herrschen.⁴⁾ Auf rationaler Ebene verstehe ich diese Aussage nicht völlig, aber ich ahne, dass du eine intuitive Verbindung – besessene Vision? – zwischen dem Zeichnen (dem elementarsten künstlerischen Akt), der menschlichen Evolution und dem Es hergestellt hast, während du interkontinental zwischen zwei weit entfernten Orten hin- und hergependelt bist. Und was daraus hervorging, ist eine Bildsprache, die womöglich leicht wiederzuerkennen ist, sich aber dennoch am Rand der Verständlichkeit bewegt. Ich glaube nicht,

dass du einfach nur Affen gemalt hast, weil dir klar geworden ist, dass du selbst ein Affe bist.

Vielleicht bist du in diesem veränderten Zustand nach Korea zurückgekehrt, um deine jüngste Ausstellung in Szene zu setzen, für die du den Titel «Autodestrucción» und den Untertitel «Sinbyeong» gewählt hast, das koreanische Wort für «göttliche Krankheit». In letzter Zeit hast du den Begriff *Autoconstrucción* als Titel immer häufiger durch den entgegengesetzten Begriff *Autodestrucción* ersetzt. Nach aussen hin erscheint die Methodik, das Strand- und Treibgut eines Ortes zu sammeln und neu zusammenzusetzen, dabei mehr oder weniger identisch. Ist es also dein eigener veränderter Zustand, der vorschreibt, ob die Methodik das Selbst zerstört, anstatt es aufzubauen? Das Selbst als Nichtmenschliches, als Affenartiges?

Eines Tages finde ich vielleicht den richtigen Ansatz, um deine Begegnungen, Identifizierungen und Besessenheiten – und was du aus ihnen mitgenommen hast – an dem Ort zu erforschen, der vermutlich deine Urheimat ist. Möglicherweise werde ich niemals die passenden Worte finden, und du auch nicht. Dann vielleicht können wir versuchen, unsere eigenen Muttersprachen zu sprechen, und sehen, ob wir nicht eine unerwartet befreiende gemeinsame Sprache inmitten einer göttlichen Krankheit finden.

Dein Doryun

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Der Wissenschaftler heisst Son Seong-tae und hat neben Büchern auch eine beträchtliche Reihe von Internetartikeln publiziert. Zu den von mir durchgesehenen Quellen gehört der zweiteilige Artikel «Ungewöhnliche Behauptung eines Meso- und Südamerikanisten: Amerikas Ureinwohner sind Koreaner», ursprünglich veröffentlicht in der November- und Dezemberausgabe 2012 der Zeitschrift *Monthly Chosun*, <http://monthly.chosun.com/client/news/viw.asp?ctcd=&nNewsNumb=201211100049> und http://monthly.chosun.com/client/news/viw_contentA.asp?nNewsNumb=201212100054 (letzter Zugriff 1. September 2015).

2) Abraham Cruzvillegas im E-Mail-Verkehr mit dem Autor, 6. Juli 2015.

3) Colin Perry, «Abraham Cruzvillegas», in *Frieze*, Nr. 150 (April 2015), www.frieze.com/issue/review/abraham-cruzvillegas1/ (letzter Zugriff 1. September 2015).

4) Abraham Cruzvillegas zitiert nach einer Pressemitteilung zur Ausstellung «nuestra imagen actual: autorretratos recientes», Galerie Kurimanzutto, Mexiko-Stadt, 2012, www.kurimanzutto.com/en/exhibitions/nuestra-imagen-actual-autorretratos-recientes-abraham-cruzvillegas (letzter Zugriff 1. September 2015).

Outside, But Very Close, War Rages

ALINE HERNÁNDEZ

*Although we may record and diagnose our times,
we are only truly contemporary if we see in our
times another possible time.*

—Juan Villoro¹⁾



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN 2 (Self-Destruction 2), 2013, iron, stone, bricks, adobe, glass, wood, concrete, stainless steel, beer glass, bottle caps, cinderblocks, volcanic rock, granite, asbestos, water boiler, leather sandals, other rubble, variable dimensions, installation view Museo Experimental el Eco / SELBSTZERSTÖRUNG 2, Eisen, Stein, Ziegelstein, Lehmziegel, Glas, Holz, Beton, rostfreier Stahl, Bierglas, Flaschendeckel, Schlackenbetonblock, Vulkangestein, Granit, Asbest, Wasserkocher, Ledersandalen, anderes Abbruchmaterial, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: ENRIQUE MACÍAS)



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *AUTODESTRUCCIÓN 2* (Self-Destruction 2), 2013, iron, stone, bricks, adobe, glass, wood, concrete, stainless steel, beer glass, bottle caps, cinderblocks, volcanic rock, granite, asbestos, water boiler, leather sandals, other demolitions materials, variable dimensions, installation view Museo Experimental el Eco / SELBSTZERSTÖRUNG 2, Eisen, Stein, Ziegelstein, Lehmziegel, Glas, Holz, Beton, rostfreier Stahl, Bierglas, Flaschendeckel, Schlackenbetonblock, Vulkangestein, Granit, Asbest, Wasserkocher, Ledersandalen, anderes Abbruchmaterial, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: ENRIQUE MACÍAS)

AUTOCONSTRUCCIÓN (Self-Construction, 2007–), Abraham Cruzvillegas's long-running project, is often described as a series of assemblages and installations that are provisional in appearance, an aesthetic intended to echo the informal architecture of the working-class community into which the artist was born. Construction, then, is understood on a material level: the building of houses, the expansion of a village. But the structures that Mexican citizens create outside state supervision are not only physical but social, political, and economic: Before one can build a house, one must claim the land beneath it.

In the two-channel video *AUTOCONSTRUCCIÓN: DIALOGUE BETWEEN ÁNGELES FUENTES AND ROGELIO CRUZVILLEGAS* (2009), the artist's parents individually relate their stories of migration to the area now known as Colonia Ajusco, and recount the settlement's rapid development and absorption into the Coyoacán district of Mexico City. They discuss the state's attempts to take away their land, and the community's strategies in response. Ángeles,

ALINE HERNÁNDEZ is an independent writer and curator based in Mexico City, where she is a member of the artist-run cooperative Cráter Invertido.

Cruzvillegas's mother, recalls a protest in response to the government's failure to provide running water: Holding up their dirty clothes, residents blocked traffic on a central avenue in Coyoacán.

The struggle of Ajusco residents to keep their homes is only one chapter in a long, ongoing history of indigenous movements to reclaim land, primarily in rural regions—from Zapata's fight for *tierra y libertad* (land and liberty) in the early twentieth century to the 1994 armed uprising of the Zapatista National Liberation Army (EZLN) in Chiapas, which declared its own government, autonomous from the state. But land dispossession has shifted from an exercise purely of state power to the domain of the private and the criminal: Drug cartels no longer simply produce, sell, and distribute drugs but have ventured into new illegal activities such as kidnapping, extortion, human trafficking, and organ trafficking. Today, the government, armed forces, police, and criminal organizations operate in complicity in a war against the Mexican people. According to the government's national data register, between 2007 and March 2015, 25,821 people have "disappeared"—nearly half during the administration of President Enrique Peña Nieto, who took office in 2013.²⁾

In recent works, Cruzvillegas has traced the transformation of this war against the people and the growing power of criminal organizations. Two assemblages from 2014 make reference to key books that investigate the relationship between the government and drug cartels: HANGING/PENDING, CONTRADICTION, UNSTABLE AND GENTRIFIED SELF-PORTRAIT, SMELLING LIKE MALT, STUCK IN THE TRAFFIC JAM, NEEDING TO TAKE A SHIT SINCE A WHILE AGO, LISTENING TO MARTHA DEBAYLE, THE NEXT DAY HAVING READ 'CAMPO DE GUERRA' BY SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, ATTEMPTING TO ESCAPE FROM THE MYSTICS OF EFFICIENCY AND COMPETITIVENESS, WITH NO SIGNAL ON MY CELL PHONE, AND DREAMING ABOUT DEVOURING A JUICY PAPAYA FOLLOWING THE BEAT OF 'DEMOLICIÓN' BY LOS SAICOS AND LOS SEÑORES DEL NARCO +2. EL USO DE LOS PLACERES (Drug Lords + 2. The Use of Pleasure).

HANGING/PENDING is a chaotic jumble of garbage cans, ladders, and construction materials salvaged from building sites in a gentrified area of Mexico City. Suspended from the



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *LOS SEÑORES DEL NARCO* +2. *EL USO DE LOS PLACERES* (Drug Lords + 2. *The Use of Pleasure*), 2014, mixed media, 27 1/2 x 43 1/4 x 19 3/4" / *DIE DROGENBARONE* +2. *DIE VERWENDUNG DER GENÜSSE*, verschiedene Materialien, 70 x 110 x 50 cm.

ceiling, the assemblage seems sustained by some miraculous means—much like the reality of Mexico itself. The floor-based sculpture *LOS SEÑORES DEL NARCO* includes two copies of the eponymous book by Anabel Hernández (2010, published in 2013 in the US as *Narcoland: The Mexican Drug Lords and Their Godfathers*), its pages “bookmarked” by pieces of pavement and rusted rebar. Toward the end of her book, Hernández writes that only ordinary citizens can put a stop to the current situation: “It will only end when Mexican society unites against this immense ‘mafia.’ That means overcoming fear and apathy, and above all the tacit assumption that things cannot be any different.”³⁾

In the past few years, a number of communities have made new efforts to regain control of their land. Residents of Nahuatzen—the village Cruzvillegas’s father left in the ’60s, on the Purépecha Plateau, in the state of Michoacán—have responded to illegal logging with different forms of resistance, such as blocking highways and boycotting elections. In 2011, the neighboring town of Cherán K’eri stood up to criminal organizations and municipal officials, forming their own communal government.⁴⁾ Last year, the Nahuatl community of Santa María de Ostula, on the coast of Michoacán, celebrated the recovery of almost 1,000 hectares from the Knights Templar cartel, in complicity with various state armed forces; the new community is named San Diego de Xayacalan.⁵⁾ All of these efforts reflect a movement away from politics, understood as forms of institutionalized social practices, and toward the political, understood as the field where collective forms of social organization fight for social commitments created by and for the people. EZLN remains a strong organizing force, regularly convening meetings between activists, intellectuals, students, and indigenous leaders.

These struggles are not only taking place in rural areas but in the cities as well, such as the metropolis of Mexico City, where land dispossession is part of the neoliberal agenda. Recently, residents of Ajusco and other communities in Coyoacán have been fighting an urban redevelopment project known by the acronym ZODES (Economic and Social Development Zones). In this plan, the city government, working with corporate partners—and architects Herzog & de Meuron—will redesign areas of Mexico City according to economic themes: Future City (for technology), Health City (for hospitals and medical schools), Creative City (for culture), and so on.⁶⁾

In order to construct a new society, the old one must be destroyed—its architecture, as the seat of hegemonic power, and its paradigms. Recognizing this, at the end of 2012, Cruzvillegas shifted his focus from construction to destruction, inaugurating his *AUTODESTRUCCIÓN* series. The following year, he presented *AUTODESTRUCCIÓN 2*, at Museo Experimental El Eco, in Mexico City. The installation was created with materials that Cruzvillegas recovered from the demolition of his house in the city, symbolizing the need to make space for our own desires and subjectivities outside the neoliberal system. Alongside the exhibition, the artist held a series of dialogues with family members, including siblings Jesús and Eréndira, who serve on committees for human rights in Ajusco and Oaxaca, respectively. Eréndira detailed the difficulties she faced when she tried to register at Mexico’s National Autonomous University (UNAM) to study law; when she stated that she wanted to become a human rights lawyer, the director of the law school argued that such people “start revolts.” Community is central to any social movement, as Eréndira explained, “I never act if not working and building from my community; that is the strongest lesson in learning to construct and transform a reality from the human rights perspective.”⁷⁾

Mexico is in the midst of a human-rights crisis, and a radical imagination is needed to maintain and strengthen resistance against a murderous neoliberal state that targets its own

citizens. As philosopher Adolfo Sánchez Vázquez has written, "For critique to have force, it must be radical. 'To be radical,' Marx says, 'is to attack the problem at the root. And, for man, the root is man himself.' Radical critique is critique whose center, whose root, is man; it is critique that responds to a radical need."⁸⁾ Cruzvillegas's projects return to those roots, giving life to the radical imagination that is necessary to deal with today's complex reality. His work articulates a long process of reflection about the political, economic, and social conditions of contemporary Mexico, offering testimonies of the various ways in which the civil population has managed to resist and rebuild. Cruzvillegas's assemblages might look like the ruins of a dreamed-of Mexico, slipping through our fingers ever more quickly, but these vestiges also speak to the possibility of reconstructing another reality. In a moment in history that is rife with violence and absence, it is necessary to demolish and destroy, then recover the pieces and assemble them anew.

(Translated from the Spanish by Jane Brodie and Mara Lethem)

- 1) The title of this essay is taken from Georges Didi-Huberman's *Survivance des lucioles* (Survival of the Fireflies), published in 2009; this line appears on page 11 of the Spanish translation, *Supervivencia de las luciérnagas*, trans. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2012). The epigraph is excerpted from comments made by writer Juan Villoro during the seminar "Critical Thought Versus the Capitalist Hydra," held in Chiapas, May 3–9, 2015, and organized by EZLN and CIDECI/Universidad de la Tierra.
- 2) Flor Goche, "Tragedia nacional": 25 mil 821 personas desaparecidas en México ("National Tragedy": 25,821 Disappeared Persons in Mexico"), *Contralínea*.mx, April 26, 2015, www.contralinea.info/archivo-revista/index.php/2015/04/26/tragedia-nacional-25-mil-821-personas-desaparecidas-en-mexico, available in English at www.contralinea.info/archivo-revista/index.php/2015/04/26/a-national-tragedy-25821-missing-persons-mexico (both accessed October 19, 2015).
- 3) Anabel Hernández, *Los señores del narco* (Mexico City: Random House Mondadori, 2010), 588.
- 4) See, for example, "Cherán K'eri. Cuatro años construyendo autonomía" (Four Years Constructing Autonomy), published on April 21, 2015, the fourth anniversary of the recovery of land, on SubVersiones, www.subversiones.org/archivos/115140 (accessed October 15, 2015).
- 5) Xilonen Pérez, Heriberto Paredes, and Cráter Invertido, "Celebración y lucha en tierra de xayacates" (Celebration and Struggle in the Land of Xayacates), *Subversiones*, July 7, 2015, www.subversiones.org/archivos/117049 (accessed October 15, 2015).
- 6) Natalia Alejandra Rodríguez, "El urbanicidio de la ciudad del futuro" (The Urbanicide of the Future City," *SubVersiones*, August 14, 2015, www.subversiones.org/archivos/117878 (accessed October 15, 2015).
- 7) Eréndira Cruzvillegas, quoted in "Diálogos (día 1), Eréndira Cruzvillegas and Alejandra Carrillo," *Autodestrucción 2* (Mexico City: Museo Experimental El Eco, 2013), n.p.
- 8) Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis* (1967; Mexico City: Siglo XXI Editores, 2003), 137.

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, HANGING/PENDING, CONTRADICTION, UNSTABLE AND GENTRIFIED SELF-PORTRAIT, SMELLING LIKE MALT, STUCK IN THE TRAFFIC JAM, NEEDING TO TAKE A SHIT SINCE A WHILE AGO, LISTENING TO MARTHA DEBAYLE, THE NEXT DAY HAVING READ 'CAMPO DE GUERRA' BY SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, ATTEMPTING TO ESCAPE FROM THE MYSTICS OF EFFICIENCY AND COMPETITIVENESS, WITH NO SIGNAL ON MY CELLPHONE, AND DREAMING ABOUT DEVOURING A JUICY PAPAYA FOLLOWING THE BEAT OF 'DEMOLICIÓN' BY LOS SAICOS, 2014, installation view / HÄNGENDES/SCHWEBENDES, WIDERSPRÜCHLICHES, INSTABILES UND GENTRIFIZIERTES SELBSTPORTRÄT, DAS NACH MALZ RIECHT, IM STAU STECKT, SEIT EINER WEILE SCHEISSEN MUSS, MARTHA DEBAYLE HÖRT, AM NÄCHSTEN TAG «CAMPO DE GUERRA» VON SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ GELESEN HABEN WIRD, DEN MYSTIKERN VON EFFIZIENZ UND WETTBEWERB ZU ENTKOMMEN VERSUCHT, OHNE EMPFANG AUF MEINEM MOBILTELEFON, UND DAVON TRÄUMT, ZUM BEAT VON «DEMOLICIÓN» VON LOS SAICOS EINE SAFTIGE PAPAYA ZU VERSCHLINGEN, *Installationsansicht*.



Neben all dem – wenn auch ganz in der Nähe – tobt der Krieg

ALINE HERNÁNDEZ

Auch wenn wir unsere Zeit vielleicht aufzeichnen und diagnostizieren, sind wir doch nur wirklich zeitgemäss, wenn wir in unserer Zeit auch eine andere mögliche Zeit erkennen.

—Juan Villoro¹⁾



Abraham Cruzvillegas' Langzeitprojekt AUTOCONSTRUCCIÓN (Eigenbau, 2007–heute) wird oft als eine Serie von Assemblagen und Installationen beschrieben, die provisorisch anmuten und mit ihrer Ästhetik die informelle Architektur der Arbeitergemeinde wiedergeben sollen, in die der Künstler hineingeboren wurde. Bauen wird demnach auf einer materiellen Ebene verstanden:

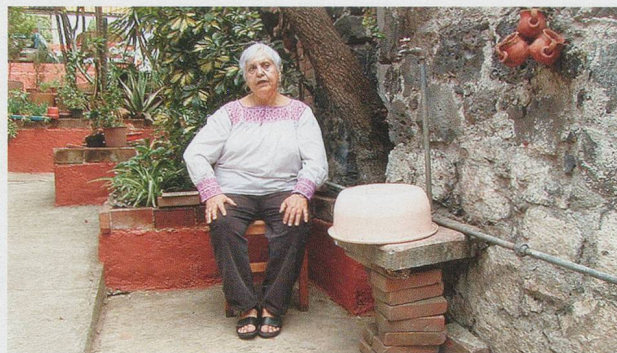
als das Bauen von Häusern, die Erweiterung eines Dorfes. Die Strukturen aber, die mexikanische Bürger ausserhalb der staatlichen Kontrolle errichten, sind nicht nur physische, sondern auch soziale, politische und ökonomische Gebilde: Bevor man ein Haus bauen kann, muss man Anspruch auf das Land darunter erheben.

In dem Zweikanalvideo AUTOCONSTRUCCIÓN: DIALOGUE BETWEEN ÁNGELES FUENTES AND ROGELIO CRUZVILLEGAS (Autoconstrucción/Eigenbau: Gespräch zwischen Ángeles Fuentes und Rogelio Cruzvillegas, 2009) berichten die Eltern des Künstlers von ihrer jeweils

ALINE HERNÁNDEZ ist freie Autorin und Kuratorin in Mexico City. Sie ist Mitglied der von Künstlern geleiteten Kooperative Cráter Invertido.

eigenen Migrationsgeschichte in das heute als Colonia Ajusco bekannte Gebiet und zeichnen nach, wie schnell die Siedlung gewachsen und im Bezirk Coyoacán von Mexiko-Stadt aufgegangen ist. Sie sprechen über die staatlichen Versuche, ihnen ihr Land wegzunehmen, und über die Gegenstrategien der Gemeinde. Cruzvillegas' Mutter Ángeles erinnert sich an eine Demonstration, die als Reaktion auf das Versagen der Regierung organisiert worden war, das Viertel mit fließendem Wasser zu versorgen: Mit hochgehaltener Schmutzwäsche bildeten die Bewohner auf einer Hauptverkehrsachse in Coyoacán eine Strassensperre.

Der Kampf der Bewohner von Ajusco um ihre Häuser ist nur ein Kapitel in einer langen Geschichte von indigenen Bewegungen mit dem Ziel, vor allem in ländlichen Regionen Land zurückzuerobern – von Emiliano Zapatas Kampf für *tierra y libertad* (Land und Freiheit) Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum bewaffneten Aufstand der Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung (EZLN), die 1994 in Chiapas ihre eigene, vom Staat unabhängige Regierung ausrief. Doch inzwischen ist der Landraub, als ehemals rein staatliche Form der Machtausübung, in private und kriminelle Hände übergegangen: Drogenkartelle produzie-



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTOCONSTRUCCIÓN: A DIALOGUE BETWEEN ANGELES FUENTES AND ROGELIO CRUZVILLEGAS, 2009, 2-channel HD video, color, sound, 34 min. 21 sec. / EIGENBAU: EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ANGELES FUENTES UND ROGELIO CRUZVILLEGAS, 2-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton.

ren, verkaufen und verteilen nicht mehr nur Drogen, sondern haben sich weitere illegale Betätigungsfelder erschlossen, wie Entführung, Erpressung, Menschen- und Organhandel. Heute führen Regierung, Streitkräfte, Polizei und kriminelle Organisationen in gemeinsamer Täterschaft Krieg gegen das mexikanische Volk. Laut offizieller Statistik sind zwischen 2007 und März 2015 insgesamt 25 821 Menschen «verschwunden» – fast die Hälfte davon unter Präsident Enrique Peña Nieto, der seit 2013 im Amt ist.²⁾

In Arbeiten aus jüngerer Zeit ist Cruzvillegas dem Wandel dieses Krieges gegen das Volk und der wachsenden Macht krimineller Organisationen nachgegangen. Zwei Assemblagen von 2014 nehmen Bezug auf zentrale Buchveröffentlichungen, in denen das Verhältnis zwischen Regierung und Drogenkartellen untersucht wird: HANGING/PENDING, CONTRADICTORY, UNSTABLE AND GENTRIFIED SELF-PORTRAIT, SMELLING LIKE MALT, STUCK IN THE TRAFFIC JAM, NEEDING TO TAKE A SHIT SINCE A WHILE AGO, LISTENING TO MARTHA DEBAYLE, THE NEXT DAY HAVING READ 'CAMPO DE GUERRA' BY SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, ATTEMPTING TO ESCAPE FROM THE MYSTICS OF EFFICIENCY AND COMPETITIVENESS, WITH NO SIGNAL ON MY CELL PHONE, AND DREAMING ABOUT DEVOURING A JUICY PAPAYA FOLLOWING THE BEAT OF 'DEMOLICIÓN' BY LOS SAICOS (Hängendes/schwebendes, widersprüchliches, instabiles und gentrifiziertes Selbstporträt, das nach Malz riecht, im Stau steckt, seit einer Weile scheissen muss, Martha Debayle hört, am nächsten Tag «Campo de

guerra» von Sergio González Rodríguez gelesen haben wird, den Mystikern von Effizienz und Wettbewerbsfähigkeit zu entkommen versucht, ohne Empfang auf meinem Mobiltelefon, und davon träumt, zum Beat von «Demolición» von Los Saicos eine saftige Papaya zu verschlingen) und LOS SEÑORES DEL NARCO+2. EL USO DE LOS PLACERES (Die Drogenbarone+2. Die Verwendung der Genüsse).

HANGING/PENDING ist ein chaotisches Durcheinander aus Mülltonnen, Leitern und Baumaterialien, die von Baustellen in einer gentrifizierten Gegend von Mexiko-Stadt geborgen wurden. Die von der Decke hängende Assemblage scheint von irgendeinem Wundermittel getragen zu werden – ganz wie die mexikanische Realität selbst. Die Bodenskulptur LOS SEÑORES DEL NARCO enthält zwei Exemplare des gleichnamigen Buches von Anabel Hernández (2010) mit Brocken von Strassenbelag und rostigem Armierungsstahl als «Lesezeichen». Gegen Ende ihres Buches schreibt Hernández, nur die einfachen Bürger könnten der jetzigen Situation ein Ende bereiten: «Sie wird nur enden, wenn sich die mexikanische Gesellschaft gegen diese immense «Mafia» zusammenschliesst. Das bedeutet, die Angst, die Apathie und vor allem die stillschweigende Annahme zu überwinden, dass die Dinge sich nicht ändern lassen.»³⁾

In den letzten Jahren hat eine Reihe von Gemeinden neue Anstrengungen unternommen, die Kontrolle über ihr Land zurückzugewinnen. Die Bewohner des auf dem Purépecha-Plateau im Bundesstaat Michoacán gelegenen Dorfes Nahuatzen, das Cruzvillegas' Vater in den 1960er-Jahren verliess, haben auf illegale Waldrodungen mit unterschiedlichen Formen des Widerstands reagiert und zum Beispiel Schnellstrassen blockiert oder Wahlen boykottiert. 2011 erhob sich der Nachbarort Cherán K'eri gegen kriminelle Organisationen und Gemeindefunktionäre und richtete eine autonome Kommunalverwaltung ein.⁴⁾ Im vergangenen Jahr gedachte die Nahua-Gemeinde von Santa María de Ostula an der Pazifikküste von Michoacán feierlich der Rückeroberung und Besetzung von fast 1000 Hektar Land, das vom Kartell der Tempelritter und bewaffneten staatlichen Einheiten kontrolliert worden war; das neue Gemeinwesen heisst San Diego de Xayacalan.⁵⁾ Alle diese Bemühungen spiegeln eine Bewegung wider, die sich von der Politik als Ausdruck institutionalisierter



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, INK & BLOOD:

1968–2009, 2009, set of 41 posters, detail /

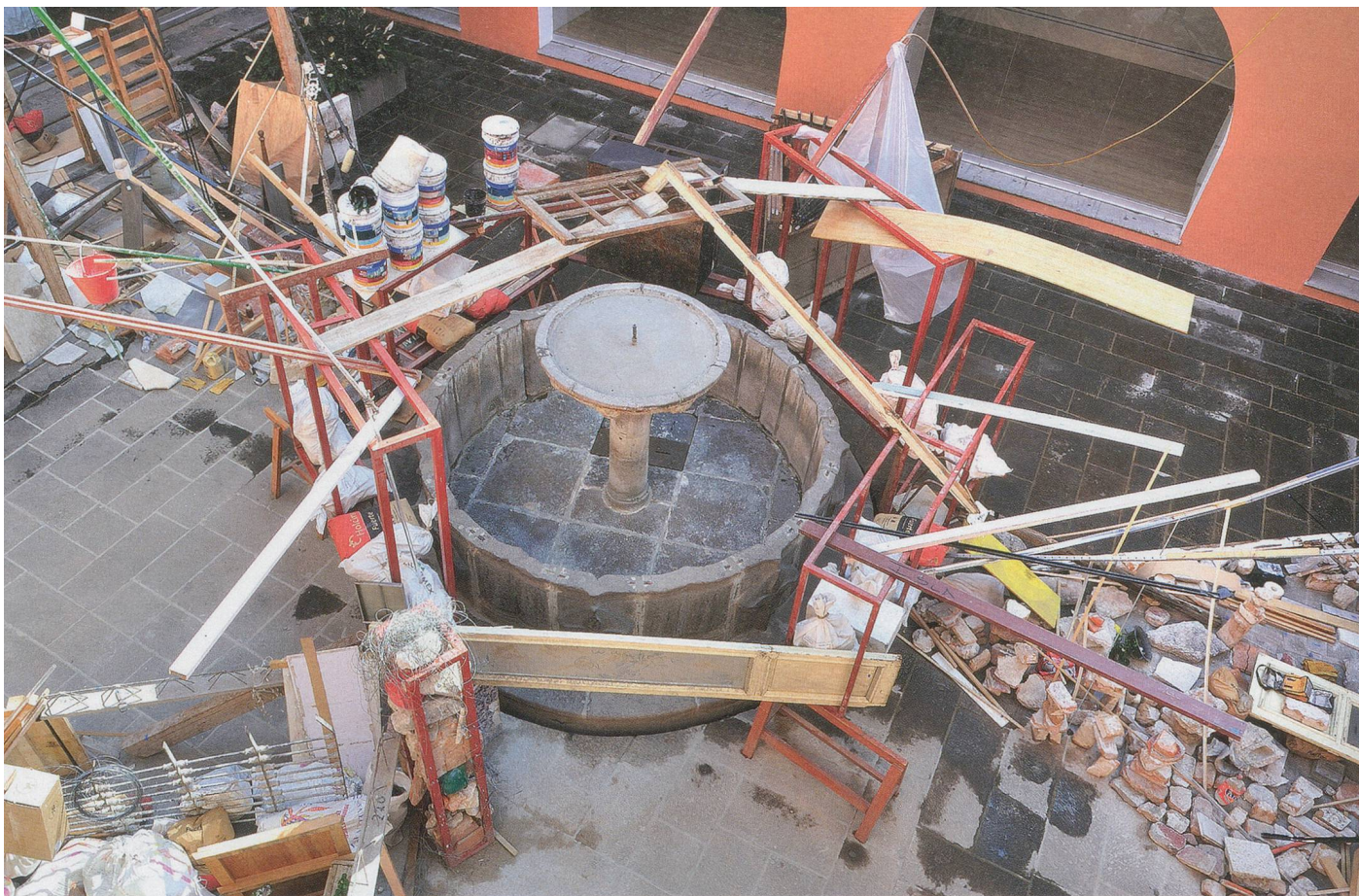
TINTE & BLUT: 1968–2009, Set von 41 Plakaten, Detail.



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *INK & BLOOD: 1968-2009*, 2009, set of 41 posters, ink on paper, cardboard, rubber band /
 TINTE & BLUT: 1968-2009, Set von 41 Plakaten, Tinte auf Papier, Karton, Gummiband.

gesellschaftlicher Praktiken ab- und dem Politischen zuwendet, wobei das Politische als ein Feld verstanden wird, auf dem kollektive Formen der sozialen Organisation für gesellschaftliche Strukturen kämpfen, die vom Volk und für das Volk geschaffen werden. Die EZLN besteht in diesem Umfeld als starke organisatorische Kraft fort und beruft regelmässig Treffen von Aktivisten, Intellektuellen, Studenten und indigenen Führern ein.

Die Kämpfe der Bevölkerung finden nicht nur im ländlichen Raum statt, sondern auch in Städten wie der Metropole Mexiko-Stadt, wo Landraub fest zur neoliberalen Agenda gehört. Erst kürzlich haben die Bewohner von Ajusco und anderen Gemeinden in Coyoacán gegen ein städtebauliches Sanierungsprojekt gekämpft, das unter dem Akronym ZODES (Wirtschaftliche und soziale Entwicklungszonen) bekannt geworden ist. Im Rahmen dieses Programms



ABRAHAM CRUZVILLEGAS, *THE AUTOCONSTRUCCIÓN SUITES* (*The Self-Construction Suites*), 2013, installation view Museo Amparo, Puebla, Mexico / *DIE EIGENBAU-FOLGEN*, Installationsansicht.

wird die Stadtverwaltung zusammen mit kommerziellen Partnern – und den Architekten Herzog & de Meuron – Bereiche von Mexiko-Stadt nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten zu Themenarealen umgestalten: Stadt der Zukunft (für Technologie), Stadt der Gesundheit (für Krankenhäuser und medizinische Hochschulen), Stadt der Kreativität (für Kultur) und so weiter.⁶⁾

Um eine neue Gesellschaft zu errichten, muss die alte zerstört werden – mitsamt ihrer Architektur, als Sitz der Hegemonialmacht, und ihren Paradigmen. Dies erkennend, verlagerte Cruzvillegas seinen Schwerpunkt vom Bauen auf das Zerstören und stellte Ende 2012 seine Serie *AUTODESTRUCCIÓN* (Selbstzerstörung) vor. Im Jahr darauf präsentierte er im Museo Experimental El Eco in Mexiko-Stadt «Autodestrucción 2». Die Installation bestand aus Materialien, die Cruzvillegas beim Abriss seines Hauses in der Stadt sichergestellt hatte. Sie symbolisierte die Notwendigkeit, Platz für unsere eigenen Sehnsüchte und subjektiven Bedürfnisse ausserhalb des neoliberalen Systems zu schaffen. Parallel zur Ausstellung führte der Künstler eine Reihe von öffentlichen Gesprächen mit Familienmitgliedern, unter anderem mit seinen Geschwistern Jesús und Eréndria, die den Menschenrechtskomitees von Ajusco und Oaxaca angehören. Eréndria berichtete ausführlich über ihre Schwierigkeiten, sich an der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko (UNAM) für ein Jurastudium

einzuschreiben; als sie erklärte, Menschenrechtsanwältin werden zu wollen, behauptete der Direktor der juristischen Fakultät, Leute wie sie würden «Aufstände anzetteln». Dabei ist die Gemeinschaft der Dreh- und Angelpunkt jeder sozialen Bewegung, führte Eréndira aus: «Ich tue nichts, was ich nicht aus meiner Community heraus erarbeite und aufbaue; das ist die stärkste Lektion in dem Lernprozess, eine Wirklichkeit aus der Menschenrechtsperspektive aufzubauen und umzugestalten.»⁷⁾

Mexiko befindet sich mitten in einer Menschenrechtskrise, und es bedarf einer radikalen Vorstellungskraft, um den Widerstand gegen einen mörderischen neoliberalen Staat, der seine eigenen Bürger ins Visier nimmt, aufrechtzuerhalten und zu verstärken. Wie der Philosoph Adolfo Sánchez Vázquez schrieb: «Damit die Kritik Kraft hat, muss sie radikal sein. »Radikal zu sein«, sagt Marx, »heißt, das Problem an der Wurzel zu packen. Und für den Menschen ist die Wurzel der Mensch selbst.« Radikale Kritik ist Kritik, deren Mittelpunkt, deren Wurzel, der Mensch ist; sie ist die Antwort auf ein radikales Bedürfnis.»⁸⁾ Cruzvillegas' Projekte kehren zu diesen Wurzeln zurück, sie hauchen der radikalen Vorstellungskraft, die erforderlich ist, um mit der komplexen Realität unserer Zeit fertigzuwerden, Leben ein. Sein Werk artikuliert einen langen Prozess der Reflexion über die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse im heutigen Mexiko, es liefert Zeugnisse für die vielfältigen Wege der Zivilbevölkerung, sich erfolgreich zu wehren und zu erneuern. Abraham Cruzvillegas' Assemblagen mögen aussehen wie die Ruinen eines erträumten Mexikos, das uns immer schneller durch die Finger rinnt. Doch diese Überbleibsel zeugen auch von der Möglichkeit, eine andere Wirklichkeit wiederherzustellen. In einem Augenblick der Geschichte, der voll ist von Gewalt und Abwesenheit, ist es notwendig, niederzureissen und zu zerstören, um dann die Stücke aufzusammeln und neu zusammenzusetzen.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Der Titel dieses Essays ist Georges Didi-Hubermans *Survivance des lucioles* von 2009 entnommen; der zitierte Satz steht auf Seite 15 der deutschen Übersetzung, *Überleben der Glühwürmchen*, von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink, 2012. Das Motto stammt aus den Anmerkungen des Schriftstellers Juan Villoro während des Seminars «Kritisches Denken gegen die kapitalistische Hydra» vom 3. bis 9. Mai 2015 in Chiapas, Mexiko, organisiert von der EZLN (Zapatistische Armee der Nationalen Befreiung) und dem CideCI (Indigenes Zentrum für ganzheitliche Ausbildung) an der Universidad de la Tierra.

2) Flor Goche, «Tragedia nacional: 25 mil 821 personas desaparecidas en México» («Nationale Tragödie: 25821 Verschwundene in Mexiko»), *Contralínea.mx: Periodismo de investigación*, 26. April 2015, www.contralinea.info/archivo-revista/index.php/2015/04/26/tragedia-nacional-25-mil-821-personas-desaparecidas-en-mexico (letzter Zugriff 27. Oktober 2015).

3) Anabel Hernández, *Los señores del narco*, Mexiko-Stadt: Random House Mondadori, 2010, S. 588. Eine englische Ausgabe erschien 2013 unter dem Titel *Narcoland: The Mexican Drug Lords and Their Godfathers* bei Verso in London und New York.

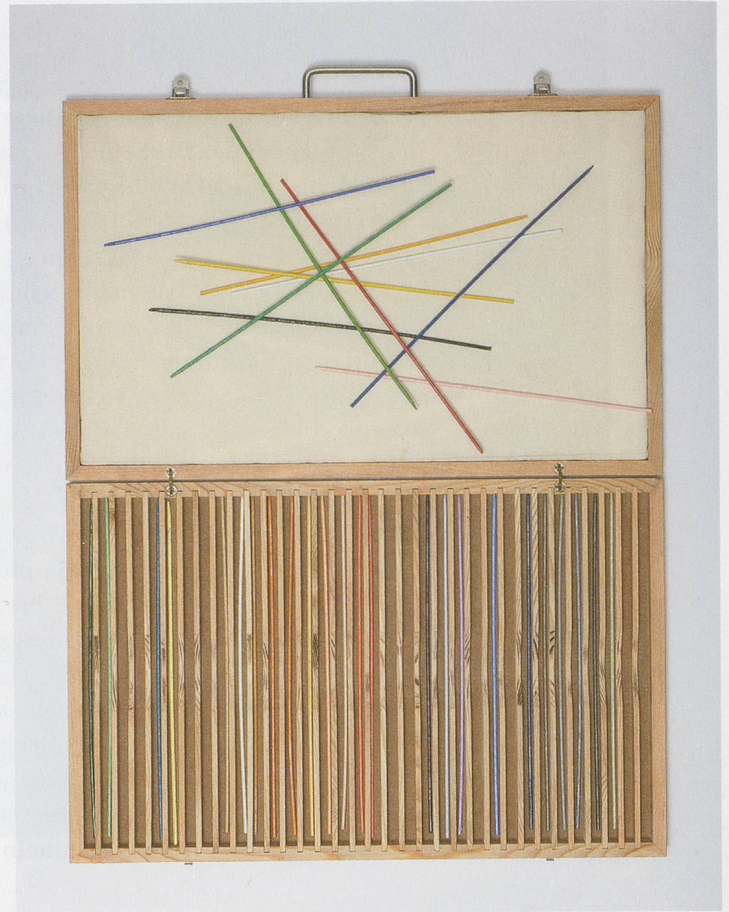
4) Siehe zum Beispiel «Cherán K'eri: Cuatro años construyendo autonomía» (Vier Jahre Autonomie im Aufbau), veröffentlicht am 21. April 2015, dem vierten Jahrestag der Wiederaneignung des Landes, auf *SubVersiones: Agencia Autónoma de Comunicación*, www.subversiones.org/archivos/115140 (letzter Zugriff 27. Oktober 2015).

5) Xilonen Pérez, Heriberto Paredes und Cráter Invertido, «Celebración y lucha en tierra de xayacates» (Gedenkfeier und Kampf im Land der Xayacates), *SubVersiones: Agencia Autónoma de Comunicación*, 7. Juli 2015, www.subversiones.org/archivos/117049 (letzter Zugriff 2. November 2015).

6) Alejandra Natalia Rodríguez, «El urbanicidio de la ciudad del futuro» (Der Urbanizid in der Stadt der Zukunft), *SubVersiones: Agencia Autónoma de Comunicación*, 14. August 2015, www.subversiones.org/archivos/117878 (letzter Zugriff 27. Oktober 2015).

7) Eréndira Cruzvillegas zit. n. «Diálogos (día 1): Eréndira Cruzvillegas, Alejandra Carrillo», in *Autodestrucción 2*, Mexiko-Stadt: Museo Experimental El Eco, 2013, o. S., online unter <http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2015/07/ACV-AUTODESTRUCCION-BAJA.pdf> (letzter Zugriff 27. Oktober 2015), S. 16.

8) Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis* (1967), Mexiko-Stadt: Siglo XXI, 2003, S. 137.



EDITION FOR PARKETT 97

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

AUTOCONCLUSIÓN, 2015

Wooden briefcase, with 34 bamboo wood sticks in 34 different colors,
with a separate 7-color silkscreen included in the briefcase,
briefcase interior lined with canvas,
briefcase custom made from larch wood and MDF by Stiftung St. Jakob, 13 1/8 x 21 x 1 3/4", 7.2 lb,
silkscreen printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli on Bütten 250 g/m² paper, 12 x 19 1/2".
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Holzkoffer, mit 34 Stäbchen aus Bambusholz in 34 Farben,
mit einem separaten Siebdruck in 7 Farben dem Koffer beiliegend,
Kofferdeckel innen mit Leinwand bezogen,
Koffer handgemacht aus Lärchenholz und MDF von Stiftung St. Jakob, 33,5 x 53,5 x 4,5 cm, 3,5 kg,
Siebdruck von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli auf Bütten 250 g/m², 30,5 x 50 cm.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

CAMILLE HENROT



CAMILLE HENROT, MILLION DOLLARS POINT, 2011,
video, 5 min. 35 sec. / MILLION DOLLAR PUNKT, Video.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, JOHANN KÖNIG,
BERLIN; KAMEI MENNOUR, PARIS; METRO PICTURES, NEW YORK)

JOSHUA A. BELL

Cargo, *Kago*, and Culture

The word *kago* in Tok Pisin, a creole spoken in parts of Melanesia, is a cognate of the English-language *cargo*, and on one level, it invokes the various goods transported around the world by ship and by plane. The term is closely connected to the cultural movements that came to prominence in Oceania following the disruptions of World War II, when much of the region—still under European colonial rule—served as military bases for the United States. Generally referred to as “cargo cults” by Westerners, these frequently millenarian sets of beliefs involved syncretic rituals that often mimicked activities of the US military—drilling and marching, building piers and airstrips—to prepare for the arrival of *kago*. The derogatory appellation reflected the widespread Western view that these movements grew out of local

ignorance and irrationality, an interpretation that remained dominant throughout the twentieth century.

An early example of a cargo cult originated in 1919 in Vailala, a village in the Territory of New Papua—now part of Papua New Guinea, it was then a British colony overseen by Australia—and quickly spread across the region. Communities destroyed their traditional ritual objects, and in their place built special houses and a mock wireless station through which to communicate with the dead. Adherents believed that their ancestors were the actual source of the colonial administration’s wealth, a fact concealed by Australian officials in order to divert all goods to themselves; the correct performance of these rituals, however, would ensure that their ancestors would soon return in ships laden with *kago* specifically for them.

There was, of course, a central truth to these beliefs: Throughout Oceania, colonizers seized land, plundered natural resources (timber, minerals, and

JOSHUA A. BELL is a cultural anthropologist and curator of globalization at the Smithsonian Institution’s National Museum of Natural History, Washington, DC.

oil), and exploited indigenous labor. Although dismissively dubbed the “Vailala Madness” by Western authorities, the movement was in reality an attempt to address the brutal inequalities of colonialism.¹⁾ Fearing its incipient anti-authoritarianism, colonial officials arrested the movement’s leaders and put an end to its public aspects by the early 1920s. As the colonial situation in Oceania grew worse, however, similar social movements appeared elsewhere. It wasn’t until the 1990s that anthropologists began to recognize that the longstanding interpretation of cargo cults—and, indeed, that very term—was in fact a projection of Western materialism.²⁾

Revising earlier accounts, anthropologists have now come to a closer understanding of the indigenous philosophy that underlay these movements. *Kago* is a counterpart to the anthropological notion of *culture*: Melanesians use the term to interpret Western behaviors, much as Westerners employ *culture* to describe aspects of Melanesian life. Unlike *cargo*, the word *kago* encapsulates an understanding that mate-

rial things are deeply bound up with the lives of their makers and users in a mutually constitutive field; *kago* is thus antithetical to the alienation of people from modes of production experienced under capitalism. Objects emerge, then, not as commodities in which human relations are reified but as things pregnant with social and moral relationships that simply need activation. Through this mode of analysis, Oceanic communities engage the world and attempt to transcend inequality, calling attention to our global interconnections via the things we consume.³⁾

Indeed, a frequent indigenous response to the continuing structural inequalities of capitalism has been to establish common kinship with foreigners. For instance, in the Purari Delta of Papua New Guinea, where I have conducted research since 2000, it was explained to me that white people are descended from the younger of two brothers who came down from the sky and transformed animals into people. The younger brother, Kairi, descended with a book said to be the Bible, while the elder, Mailau,

CAMILLE HENROT, CYNOPOLIS, 2009,
video, Super 8 film and DVDCAM, 10 min. /
Video, Super-8-Film und DVDCAM.



brought a chair made of rattan. Mailau turned his chair into a totemic effigy, which the newly created people decided to worship. Rejected, Kairi left angrily, but not before telling those assembled that his descendants would one day return to lift them up with the knowledge in his book. In the 1880s, when European missionaries arrived, they were understood to be Kairi's children, returning to fulfill his promise. Through this story, the I'ai/Iare not only reposition themselves as the original intended inheritors of white people's *kago* but also as kin, a relationship that in Oceania carries with it certain obligations, such as sharing. The story inverts received histories and demands that outsiders recognize their duty to share their wealth.⁴⁾

Through a similar creative syncretism, the films of Camille Henrot push us to see the material world and our relations within it in new ways. A visual

rumination on time, waste, and the future, *CYNOPOLIS* (2009) is a montage of scenes shot in and around Saqqara, Egypt: men working on an archaeological dig, stray dogs, tourists, and a woman sorting trash. Pyramids, full of their own offerings as part of ancient Egyptian mortuary rituals, are seen in the background. I cannot help but see analogies between these offerings and the *kago* I have described in Oceania; in both instances, objects are used to mediate social relations and are bound up with the desire for communion with ancestral beings. *CYNOPOLIS* opens—and, because it is shown as a loop, closes—with a much smaller pyramidal assemblage of fabric, wood, and rocks that stands next to the highway, its fragility contrasted with the cars that zoom by in the dust. In this ephemeral monument to rubbish, I perceive a critique of contemporary materialism and a reflection on the social and environmental

CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offest), 2011,

35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /

SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.





CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset), 2011,
35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /
SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.

destruction that our global society has wrought through continued overconsumption. At the same time, the film reminds us that all things, no matter how durable, eventually become ruins. (This I take as a critique of heritage work, which seeks to salvage the past in order to drive tourism and thus local livelihoods and consumption.) And yet, we might also remember that the Zabbaleen, the informal garbage collectors of Cairo, are known for their high rate of recycling: an endless loop in which rubbish becomes material for new futures.⁵⁾

These themes return in two works that Henrot made in the archipelago of Vanuatu, a Melanesian nation known for its own articulations of *kago*. *MILLION DOLLAR POINT* (2011) was filmed in the waters that surround Espiritu Santo, where, at the close of World War II, the US military dumped millions of dollars'

worth of vehicles, building supplies, and equipment—after British and French officials refused to allow their donation to the ni-Vanuatu people. In Henrot's video, we watch tropical fish swim past the ruins of American cargo: Here lies *kago*, its promise of hope suspended. By contrast, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset, 2011) focuses on the Nagol land dive in Pentecost Island. In this ritual, men jump from a ramshackle tower of wood some hundred feet tall, with long vines tied around their ankles that pull them up just as they are about to hit the ground.

Critics usually discuss *COUPÉ/DÉCALÉ* in terms of the anthropological gaze, while pointing out that the presence of tourists raises the question of authenticity; some writers mention that the land dive was the inspiration for bungee jumping. But the history of this ritual is significantly more complex, making it a

case study in the ways that different entities use tradition to their own ends. Originally linked to the yam harvest, the Nagol was suppressed by colonial officials, but it was revived after World War II—and made more spectacular, as newly introduced machetes allowed the construction of higher towers—when it captured the imagination of foreign visitors; in the 1950s, the ritual was the subject of numerous documentary films. Over the following decades, the Nagol became a symbol of regional identity and, following Vanuatu's independence in 1980, protected as cultural heritage (as well as illustrated on the national currency).⁶ This history informs Henrot's film, in which both local and foreign spectators watch these leaps of faith, alongside the artist. The granular quality of the film indexes ethnographic documentaries, but the image is distorted by a shifting split screen while the soundtrack adds a layer of disquiet. Henrot's presentation pulls us into the spectacle, implicating us all as consumers of these displays of faith.

While GROSSE FATIGUE (2013) does not explore the syncretic practices of Oceania, the film itself demonstrates the kind of juxtapositions that are the hallmark of rituals to elicit *kago*. Scenes in the offices and archives of the Smithsonian's National Museum of Natural History, in Washington, DC, are interspersed with footage of hands opening books on anthropology and art, human bodies next to sculptural figures, a notebook with pasted-in photos and a close-up of the Rosetta stone. All of these images unfold as windows on a computer desktop while a male voice recites a story about the origin of the world—drawn from various cosmologies—over an undulating electronic beat. In one meditative scene, a museum staff member lifts a lifeless toucan from a drawer full of identical specimens; as he slowly turns the stiff body, contemplating it, the narrator sings about the Creator's loneliness. The moment is a reminder of the Western desire to capture and collect—and a metaphor for the museological effect—and of the nostalgia for what came before. But as climate change, caused by human activities, continues to devastate the natural world, scientists are

increasingly looking to such collections to help us understand, and possibly save, endangered species.⁷

In its disorienting flow of words and images, GROSSE FATIGUE is a mesmerizing account of the human endeavor to understand our universe—what we can control and what escapes our grasp—through language and art as well as science and technology, and across time and space. Henrot's work exemplifies the kind of syncretism found in expressions of *kago*, making material and visual connections between ancient Egypt, the varied histories of Oceania, and a range of conditions and experiences today. Her unexpected collages of images scramble hierarchies and remix histories to disrupt the status quo in ways that are both expansive and liberating. Embracing the promise of *kago*, Henrot uncovers its creative potential in our contemporary moment and points to the opening space for new perspectives and dialogues.

1) See F. E. Williams, *The Vailala Madness and the Destruction of Native Ceremonies in Gulf Division* (Port Moresby: Government Printer, 1923); F. E. Williams, "The Vailala Madness in Retrospect," in F. E. Evans-Pritchard, ed., *Essays Presented to C. G. Seligman* (London: Kegan Paul, 1934), 369–79.

2) See Lamont Lindstrom, *Cargo Cult: Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1993).

3) Roy Wagner, *The Invention of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 30–32; Joshua A. Bell and Haidy Gesimar, "Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia," *Australian Journal of Anthropology* (January 2009): 3–27.

4) Joshua A. Bell, "The Veracity of Form: Transforming Knowledges and Their Forms in the Purari Delta of Papua New Guinea," in Raymond Silverman, ed., *Museums as Process: Translating Local and Global Knowledge* (London: Routledge, 2014), 105–22; Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006).

5) See Catherine Alexander and Joshua Reno, eds., *Economies of Recycling: Global Transformations of Material Values and Social Relations* (London: Zed Books, 2012).

6) Marc Tabani, "The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu," *Oceania* 80 (November 2010): 309–28.

7) W. John Kress, "Valuing Collections," *Science* 12 (December 2014): 346.

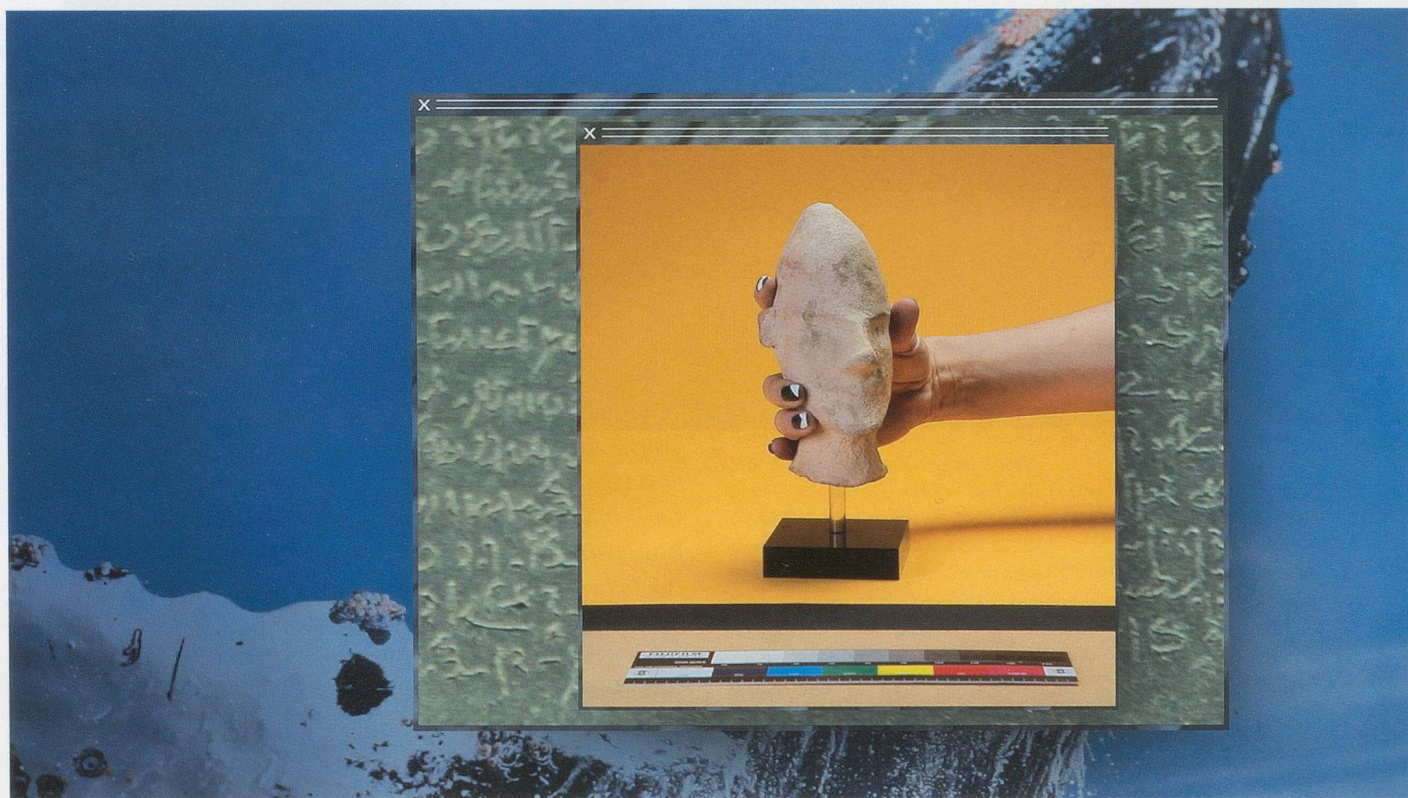


CAMILLE HENROT, UNTITLED,
digital drawing, dimension variable /
OHNE TITEL, digitale Zeichnung,
Masse variabel.

JOSHUA A. BELL

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

Cargo, *kago*, und Kultur





CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /

STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

Das Wort *kago* (von engl. cargo) bezeichnet in der Kreolsprache Tok Pisin, die in Teilen Melaniens gesprochen wird, die mit Schiffen und Flugzeugen über die ganze Welt transportierten Handelsgüter. Das Wort ist eng mit den kulturellen Veränderungen im Pazifikraum nach den Wirren des Zweiten Weltkriegs verbunden, als die Region – noch unter europäischer Kolonialherrschaft – zum Militärdepot der Vereinigten Staaten wurde. Diese im Westen unter dem Begriff «Cargo-Kult» zusammengefassten, oft millenaristischen Glaubenssysteme praktizierten synkretistische Rituale, die Aktivitäten der amerika-

nischen Streitkräfte nachahmten (Exerzieren, Marschieren, Bau von Landebrücken und Landepisten und so weiter), um die Ankunft von neuem *kago* vorzubereiten. Der etwas abschätzige Terminus charakterisiert die im Westen weitverbreitete Ansicht, dass die genannten Bräuche der Ignoranz und Irrationalität der Eingeborenen zuzuschreiben seien. Diese Einschätzung blieb bis Ende des 20. Jahrhunderts vorherrschend.

Ein frühes Beispiel des Cargo-Kults entstand 1919 in Vailala, einem Dorf im Gebiet von Neu Papua, damals eine britische Kolonie, ist es heute Teil von Papua-Neuguinea, und breitete sich rasch über die gesamte Region aus. Dörfer zerstörten ihre Ritualgegenstände und errichteten an deren Stelle spezielle Gebäude und eine nachgebaute Funkstelle zur

JOSHUA A. BELL ist ein Kulturanthropologe und Kurator für Globalisierung des Smithsonian National Museum of Natural History, Washington, D.C.

Kommunikation mit den Toten. Die Anhänger der Bewegung waren überzeugt, dass ihre eigenen Vorfahren die Quelle allen Reichtums der Kolonialherren waren und dass die australischen Beamten ihnen diesen Sachverhalt vorenthielten, um alle Güter für sich selbst zu behalten. Die vorschriftsmässige Ausführung der Rituale würde die baldige Rückkehr der Ahnen herbeiführen, in mit *kago* beladenen Schiffen, deren Fracht einzig für die Gläubigen bestimmt war.

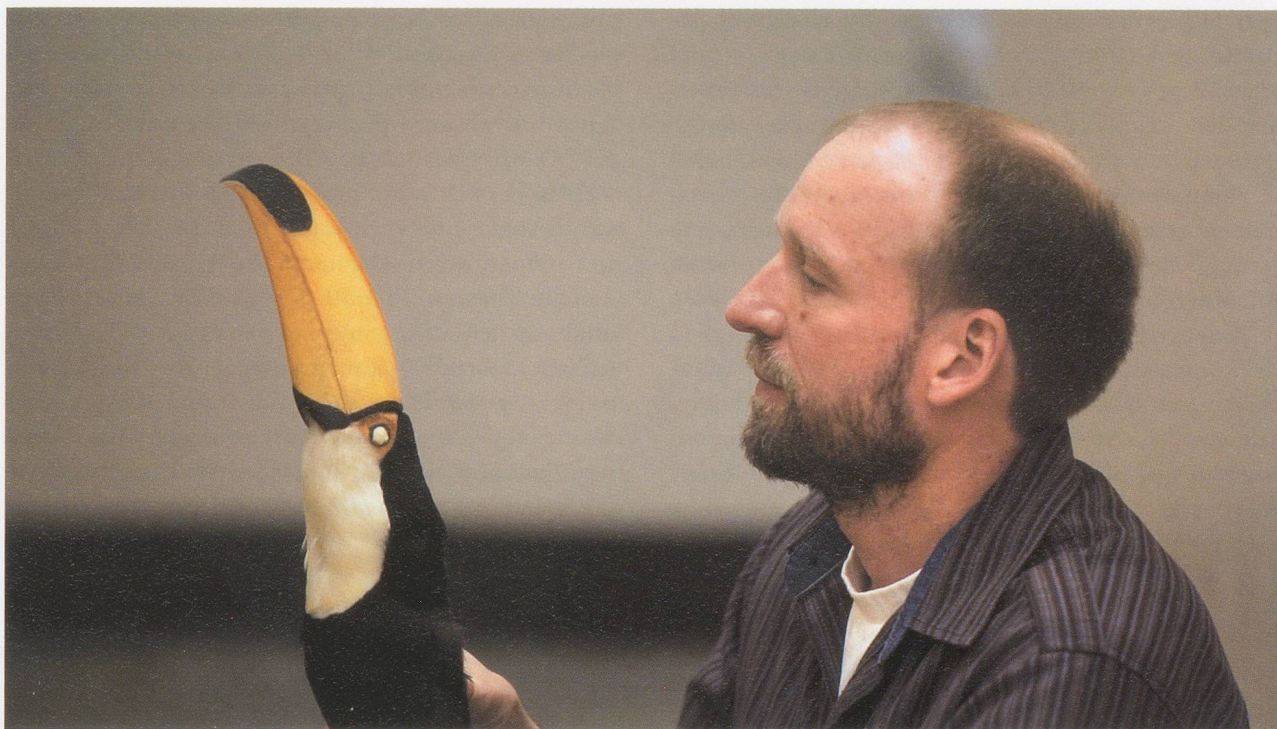
Dem Glaubenssystem lag eine fundamentale Wahrheit zugrunde: Die Kolonialmächte annektierten in ganz Ozeanien das Land, plünderten die Rohstoffe (Holz, Bodenschätze, Öl) und beuteten die Ureinwohner als Arbeitskräfte aus. Als «Vailala-Wahn» abgetan, ist die religiöse Bewegung im Kern als Versuch zu werten, einen Ausgleich für die brutale Ungerechtigkeit des Kolonialismus zu schaffen.¹⁾ Die Behörden, die Unruhen fürchteten, nahmen die Anführer der Bewegung fest. Ab den frühen 1920er-Jahren wurden die Rituale nicht mehr öffentlich ausgeübt, doch als sich die Lage in den pazifischen Kolonien verschlechterte, traten andernorts ähnliche soziale Strömungen in Erscheinung. Kurz danach begann auch die anthropologische Erforschung dieser Phänomene, die erst nachträglich in den 1990er-Jahren zum Schluss kam, dass die lange währende Interpretation als Cargo-Kult – wie der Name selbst – nichts anderes als eine Projektion westlicher materialistischer Motivationen war.²⁾

Anthropologen, die sich erneut den älteren Studien zuwandten, gelangten zu einem besseren Verständnis der indigenen Philosophie, die den geistigen Unterbau der fraglichen Bewegungen bildete. Die Verwendung des Worts *kago* durch die Melanesier entspricht in etwa dem anthropologischen Begriff *Kultur*, der Aspekte des melanesischen Lebens beschreiben soll. Im Gegensatz zu *cargo* schliesst *kago* das Wissen ein, dass materielle Dinge innerhalb eines wechselseitig determinierten Felds untrennbar mit dem Dasein ihrer Hersteller und Benutzer verwoben sind. *Kago* bildet somit eine Antithese zur Entfremdung des Menschen von der Produktion, die der Kapitalismus bedingt. Das Objekt präsentiert sich demnach nicht als Wirtschaftsgut, in dem menschliche Beziehungen reifiziert sind, sondern als Ding, das soziale und moralische Beziehungen

transportiert, die darauf warten, aktiviert zu werden. Mittels dieser Methode der Analyse suchen die pazifischen Gesellschaften Wege, die über die Ungleichheit hinausführen und unsere Aufmerksamkeit auf die globalen Netze lenken, in die uns die Güter, die wir konsumieren, einbinden.³⁾

Eine indigene Antwort auf die anhaltende strukturelle Ungleichheit innerhalb der kapitalistischen Ordnung ist die Anknüpfung von Verwandtschaftsverbindungen mit den Fremden. So wurde mir von Bewohnern des Purari-Delta in Papua-Neuguinea, wo ich seit 2000 Feldforschungen betreibe, mitgeteilt, dass die Weissen Nachkommen des jüngeren von zwei Brüdern seien, die vom Himmel stiegen und Tiere in Menschen verwandelten. Der jüngere Bruder, genannt Kairi, erschien mit einem Buch, bei dem es sich um die Bibel handeln soll; der ältere Bruder, genannt Mailau, brachte einen Stuhl aus Rohrgeflecht. Mailau verwandelte seinen Stuhl in eine Totemstatue, die von den neu erschaffenen Menschen als Heiligtum verehrt wurde. Der solchermassen übertrumpfte Kairi machte sich im Zorn davon, jedoch nicht ohne allen Versammelten mitzuteilen, dass seine Nachfahren eines Tages zu ihnen zurückkehren und sie mit dem Wissen des Buchs erheben würden. Als in den 1880er-Jahren europäische Missionare auf der Insel landeten, hielt man sie für Kairis Kinder, die wiederkamen, um die Prophezeiung des Vaters zu erfüllen. Mit dieser Erzählung positionierten sich die I'ai/Iare nicht nur als rechtmässige Erben des *kago*, das die Weissen mit sich brachten, sondern auch als deren Verwandte. Verwandtschaftsbeziehungen sind in Ozeanien mit bestimmten Pflichten wie der Besitzteilung verbunden. In einer Umkehr der historischen Überlieferung richtete sich der beschriebene Mythos mit der Forderung an die Fremden, sie mögen ihren Reichtum mit den Ureinwohnern teilen.⁴⁾

Durch einen ähnlich kreativen Synkretismus wollen uns Camille Henrots Filme dazu bringen, die materielle Welt und unsere Rolle in ihr anders zu sehen. CYNOPOLIS (2009), eine visuelle Meditation über Zeit, Abfall und die Zukunft, ist eine Montage aus Szenen, die in und um Sakkara, Ägypten, aufgenommen wurden: Männer, die an einer archäologischen Ausgrabungsstätte arbeiten, streunende Hunde, Touristen und eine Frau, die Müll sortiert. Im Hintergrund



CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

die Pyramiden, angefüllt mit Gaben, wie es die alt-ägyptischen Begräbnisrituale verlangten. Mir fallen sofort die Parallelen zwischen diesen Gaben und dem *kago* der pazifischen Völker ins Auge. CYNOPOLIS beginnt – und weil der Film als Schleife gezeigt wird, endet – mit einer stark verkleinerten pyramidenförmigen Assemblage aus Stoffresten, Holzstücken und Steinen am Rand der Autobahn, deren fragilen Zustand die durch den Staub vorbeirasenden Autos bedrohen. Dieses flüchtige Denkmal des Abfalls verstehe ich als Kritik des Materialismus unserer Zeit, als Reflexion über die soziale und ökologische Zerstörung, die der unersättliche Konsum unserer globalen Gesellschaft verursacht. Im selben Moment erinnert uns der Film daran, dass alle Dinge, wie fest und widerstandsfähig sie auch sein mögen, ihrem unabwendbaren Ruin entgegengehen. Henrots Geste richtet sich, wie ich denke, gegen die Erhaltung des kulturellen Erbes zur Ankurbelung des Tourismus, der in der Folge die lo-

kale Ökonomie und den lokalen Konsum beschleunigt. Wir sollten an dieser Stelle allerdings nicht die Zabbalin vergessen, die inoffiziellen, für ihre hocheffiziente Wiederverwertung berühmten Müllsammel-Kairos – ein endloser Kreislauf, in dem Müll zum Baumaterial der Zukunft wird.⁵⁾

Diese Ideen werden in zwei Werken aufgearbeitet, die Henrot im melanesischen Inselstaat Vanuatu realisierte, der Schauplatz autochthoner Artikulationen von *kago* war. MILLION DOLLAR POINT (2011) führt uns in die Gewässer um Espiritu Santo. Am Ende des Zweiten Weltkriegs versenkten US-Streitkräfte Fahrzeuge, Ausrüstungsgegenstände und Baustoffe im Wert von mehreren Millionen Dollar vor den Ufern der Insel, weil die britischen und französischen Behörden sich weigerten, das Material als Spende an die lokale Ni-Vanuatu-Bevölkerung anzunehmen. In Henrots Video schwimmen tropische Fische an den Ruinen des amerikanischen *cargo* vorbei: Hier

liegt *kago*, das untergegangene Versprechen der Hoffnung. COUPÉ/DÉCALÉ (Schnitt/Versatz, 2011) beschäftigt sich mit den Lianenspringern von Pentecost. Die Männer, die an diesem Ritual teilnehmen, springen von einem eigens aus Holz errichteten, bis zu 30 Meter hohen Turm. Sie sind dabei nur durch Lianen gesichert, die sie sich um die Knöchel binden, um sich von ihnen auffangen zu lassen, ehe sie auf dem Boden aufschlagen.

Rezensenten lesen COUPÉ/DÉCALÉ gewöhnlich als Kommentar auf den anthropologischen Blick, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass die Anwesenheit von Touristen die Frage der Authentizität ins Spiel bringt. Häufig wird ausserdem erwähnt, dass es sich bei dem melanesischen Sprungritual um einen Vorläufer des Bungee-Springens handeln soll. Aber seine Geschichte ist weitaus komplizierter. Das *gol*

genannte Ritual kann als Fallstudie dafür dienen, wie verschiedene Akteure mit Traditionen umgehen, um jeweils eigene Ziele zu erreichen. *Gol* stand ursprünglich mit der Yamswurzel-Ernte in Verbindung. Von den Kolonialbehörden verboten, lebte der Brauch nach Ende des Zweiten Weltkriegs wieder auf, ja er wurde sogar noch spektakulärer, da sich mit den neu eingeführten Macheten noch höhere Türme errichten liessen. Fremde Schaulustige liessen nicht lange auf sich warten und noch in den 1950er-Jahren wurden mehrere Dokumentarfilme über die Lianenspringer gedreht. In den folgenden Jahrzehnten stieg das *gol*-Ritual zum Nationalsymbol auf. Nachdem Vanuatu 1980 die Souveränität erlangte, wurde es als Kulturerbe geschützt (und ist auch auf einer Banknote abgebildet).⁶⁾ Dieser historische Hintergrund färbt Henrots Film, in dem Einheimische und

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,

video, color, sound, 13 min. /

STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.



Fremde mit der Künstlerin den Sprung ins Unge-
wisse beobachten. Die körnige Bildqualität soll auf
ethnographische Dokumentarfilme verweisen, doch
dieser Eindruck wird durch die wechselnde Auftei-
lung des Bildfelds und durch den Soundtrack wie-
der verwischt. Henrots Präsentation zieht uns in das
Spektakel und macht uns alle zu Komplizen in der
Konsumierung des Glaubensakts.

Der Film *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit,
2013) erforscht zwar nicht die synkretistischen Bräu-
che Ozeaniens, praktiziert aber ebendie Art der
Gegenüberstellung, die für *kago*-Rituale typisch ist.
Zwischen Szenen in den Büros und Archiven des
Smithsonian National Museum of Natural History in
Washington, D.C. sind Aufnahmen von Händen ein-
geblendet, die Bücher über Anthropologie und Kunst
aufschlagen: menschliche Körper neben Statuen, ein
Notizbuch mit eingeklebten Photos neben dem Stein
von Rosetta. Alle diese Bilder erscheinen als Fens-
ter auf einem Computerbildschirm, begleitet von
einer männlichen Stimme, die über einem an- und
abschwellenden elektronischen Beat eine Erzählung
vom Anfang der Welt, kombiniert aus Schöpfungsmy-
then diverser Kulturkreise, rezitiert. In einer beson-
ders meditativen Sequenz entnimmt ein Museumsmit-
arbeiter den Balg eines Tukan aus einer Schublade
mit verwandten Exemplaren. Während er den steifen
Körper dreht und wendet, um ihn von verschiedenen
Seiten zu betrachten, singt der Sprecher von der Ein-
samkeit des Schöpfers. Wir werden in diesem Moment
an den Besitz- und Sammlertrieb der abendländischen
Kultur erinnert – eine visuelle Metapher für den mu-
seologischen Effekt –, sowie auch an deren Nostalgie
für das Vergangene. Die von der menschlichen Zivi-
lisation verursachte Klimaveränderung mit ihren ver-
heerenden Auswirkungen auf die Umwelt führt dazu,
dass immer mehr Wissenschaftler auf Sammlungen
dieser Art zurückgreifen, um bedrohte Arten zu stu-
dieren und womöglich zu retten.⁷⁾

Der überbordende Wort- und Bildfluss von *GROSSE
FATIGUE* entbreitet ein hypnotisierendes Panorama
des menschlichen Wunsches, das Universum – alles,

was innerhalb und was ausserhalb unserer Kontrolle
liegt – durch Sprache und Kunst und Wissenschaft zu
begreifen. Henrots Film- und Videowerk verkörpert
den kreativen Synkretismus, der Artikulationen von
kago innewohnt, und gewährt uns Einblicke in die
von den Dingen beherbergten Welten – seien sie reli-
giös, wissenschaftlich oder imaginär. Durch die mate-
riellen und visuellen Verbindungen, die sie mit dem
alten Ägypten, mit der ereignisreichen Geschichte
Ozeaniens und den gegenwärtigen Bedingungen
knüpfen, eröffnen Henrots Bildcollagen weitrei-
chende und befreiende Perspektiven, die überkom-
mene Konventionen aushebeln. Dieser Aspekt ihrer
Arbeit, der dem Versprechen von *kago* verpflichtet
ist, nutzt das schöpferische Potenzial des Jetzt und
schafft Raum für neue Sichtweisen und Dialoge.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. F. E. Williams, *The Vailala Madness and the Destruction of Native Ceremonies in Gulf Division*, Government Printer, Port Moresby 1923; und ders., «The Vailala Madness in Retrospect», in *Essays Presented to C. G. Seligman*, hrsg. von E. E. Evans-Pritchard, Kegan Paul, London 1934, S. 369–379.

2) Vgl. Lamont Lindstrom, *Cargo Cult: Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond*, University of Hawaii Press, Honolulu 1993.

3) Roy Wagner, *The Invention of Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1981, S. 30–32; Joshua A. Bell und Haidy Geismar, «Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia», in *Australian Journal of Anthropology*, Januar 2009, S. 3–27.

4) Joshua A. Bell, «The Veracity of Form: Transforming Knowledges and Their Forms in the Purari Delta of Papua New Guinea», in *Museums as Process: Translating Local and Global Knowledge*, hrsg. von Raymond Silverman, Routledge, London 2014, S. 105–122; Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea*, Stanford University Press, Stanford 2006.

5) Vgl. *Economies of Recycling: Global Transformations of Material Values and Social Relations*, hrsg. von Catherine Alexander und Joshua Reno, Zed Books, London 2012.

6) Marc Tabani, «The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu», in *Oceania*, 80, November 2010, S. 309–328.

7) W. John Kress, «Valuing Collections», in *Science*, 12, Dezember 2014, S. 346.

Montage und abwesende Mitte: Camille Henrots Filme zwischen Postkolonialität und digitalem Positivismus

In *COUPÉ/DÉCALÉ* (Geschnitten, Versetzt, 2011) ist der Film gespalten. In der Mitte des Bildes zittert ein Riss, fast wie ein Faden, der auf den Projektor geraten ist, aber doch massiver und gewalttätiger: Dabei sind waghalsige, angeseilte Sprünge von einem Gerüst zu sehen. Das Reißen, der Riss verbindet das Filmmaterial mit den lebenswichtigen Seilen. In *MILLION DOLLAR POINT* (Million Dollar Punkt, 2011) gibt es zeitweilig einen Rahmen, wie von einem alten Fernsehmonitor. Gefilmte und gefundene Filme beziehungsweise solche, die aussehen wie gefundene,

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und unterrichtet in Wien. Seine jüngsten Publikationen sind: *Über Pop-Musik* (2014), *The Whole Earth* (m. Anselm Franke, 2013) *The Sopranos* (2012), *Utopia of Sound* (m. Constanze Ruhm, 2010), *Psicodelia y Ready-made* (2010), *Stein, Schere, Papier* (m. Peter Pakesch, 2009) *Eigenblutdoping* (2008), *Kritik des Auges* (2008), *On Surplus Value* (of Art) (2008).

ethnographische oder exploitative Ambitionen werden gegeneinandergestellt und vermischt; die Frage nach dem technischen, epistemologischen, politischen Status des Films und seines Materials steht vor jeder Frage nach dem, was darauf zu sehen ist. Nichts ist auf den ersten Blick die wahre oder die angemessene Perspektive, nichts die privilegiere Quelle. Dennoch gewinnt man die ganze Zeit den Eindruck, dass das je Spezifische des Materials nicht allein in seinen eigenen Qualitäten liegt, sondern auch in einer sehr spezifischen Abweichung von etwas, einem Punkt, der aber nicht benannt wird. Dies gilt für das Filmmaterial ebenso wie für das Material des Filmes.

In Camille Henrots filmischen Arbeiten werden nicht nur die Archive des visuellen Wissens reorganisiert oder neu erfunden. Auch die Typen von Erzählung, sowohl der dargestellten Erzählung als auch der filmischen Mittel zur Erzeugung von Narrativität, werden einer Reorganisation unterzogen. Oft qualifizieren sie sich durch eine Abweichung von einem



CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset), 2011,

35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /

SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.

anderen, ebenfalls sichtbaren Typ von Erzählung; in vielen Filmen gibt es diese zwei parallelen Stränge. Längere Zeit glaubt die Betrachterin, sie folge einer Parallelmontage von Gegensätzen, zwei sich aufeinander zuspitzenden Handlungen, in denen es sogar Hinweise auf etwas Gemeinsames gibt. Doch dann erkennt man wieder, ähnlich wie ich es in Bezug auf das Bildmaterial schon gesagt habe, dass auch die Erzählungssorten immer durch Abweichung von einem nicht benannten Standard auffallen: Sie sind alle gleich weit weg von einem Zentrum, einem virtuellen Zentrum von visueller und kognitiver Normalität, das es aber schon lange nicht mehr gibt. Es ist aber grundsätzlich für die Genese und das Überleben solcher Formen, die nicht zentral sind oder nach Zentralität streben, wichtig, dass sie nicht nur spezifisch

sind und in Beziehung zu anderen spezifischen Formen stehen, sondern dass es in ihnen auch einen Abstand zu einem Standard gibt, der als Abstand sichtbar ist, ohne dass der Standard selbst sichtbar sein kann (oder überhaupt existiert).

Schlangen und Fische sind häufige Protagonisten in Henrots Arbeiten. In *CITIES OF YS* (Städte von Ys, 2013) sind es zum Beispiel diese Fische, die in Touristenorten eingesetzt werden, um als billige Attraktion den gelangweilten Flanierenden in Fussbädern die Hornhäute von den Füßen zu knabbern. Tatsächlich aber sind die Fischer Köder, eine Art Unter-Fisch, um grössere Fische zu fangen. In *MILLION DOLLAR POINT* sind es Fische, die in malerischen Tauchbildern über ein Riff in der Südsee schwimmen, das aus versenktem amerikanischem Kriegsmaterial besteht.

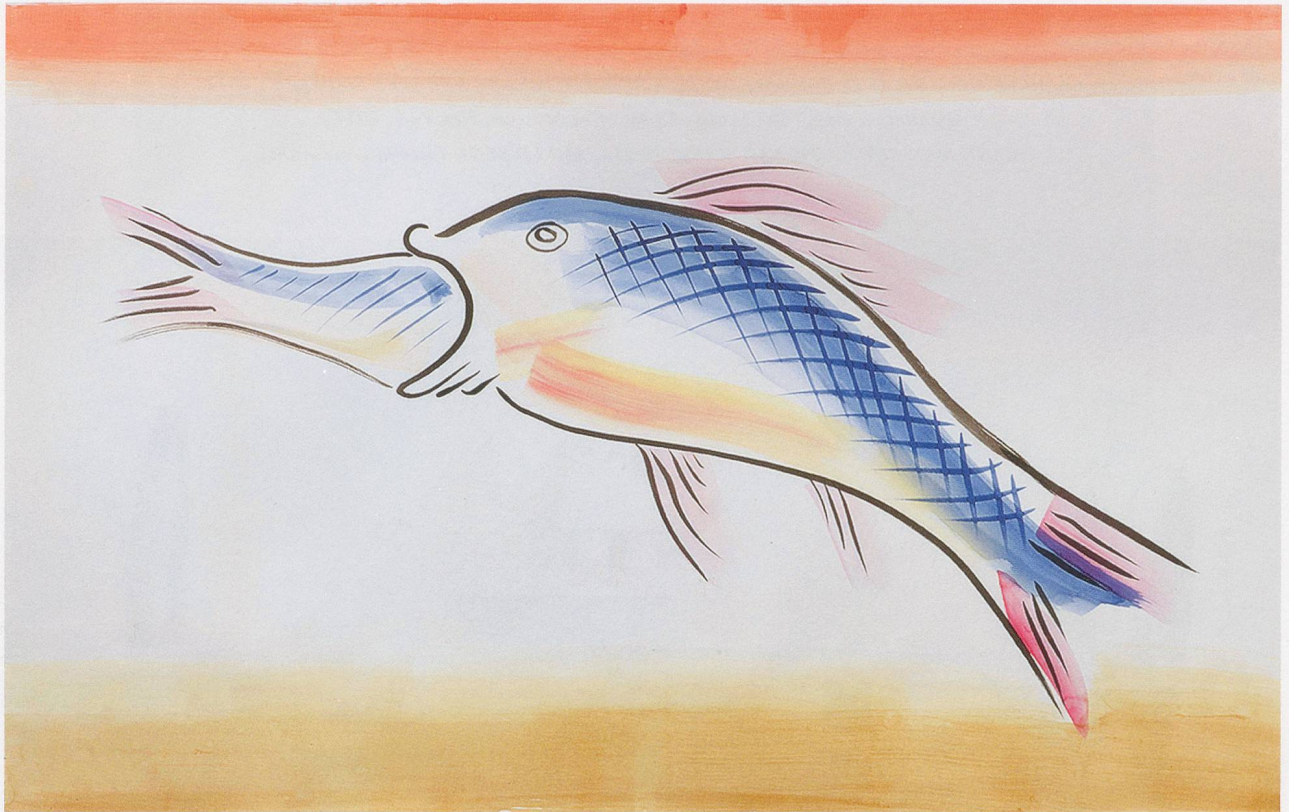


CAMILLE HENROT, *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, 2011,
video, 11 min. 37 sec. / *DER KAMPF DER LIEBE IN EINEM TRAUM*, Video.



In beiden Fällen würden diese Bilder und die von ihnen evozierten konkreten Erzählungen – von modernen Ritualen oder dem Topos des Triumphs der Natur – nicht funktionieren, wenn nicht sehr klar auch auf eine abstrakte, abwesende Fischheit verwiesen würde, einen Greenwich-Standard-Fisch.

Härter wird diese Spannung zwischen Anekdote und Substanz, wenn eine Gemeinschaft von anscheinend Gläubigen oder Feiernden in Indien gezeigt wird, die sich in grosser Zahl einen beschwerlichen Weg bahnen, um an einem Schlangenritual teilzunehmen (*THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, *Der Kampf der Liebe in einem Traum*, 2011). Ordnungskräfte sind nötig, um ihr Weiterkommen zu organisieren. Kontrastiert werden diese oft von Turbulenz gekennzeichneten Eindrücke, die ein komplex schwellender elektronischer Ton und quasi klassisch eingesetzte «dramatische» Orchesterperkussion untermalen, von Laborbildern und einem Industriefilm, der die Produktion einer Tablette zeigt. Diese wird, wie mir eine hilfreiche Patienteninformation im World Wide Web mitteilte, eingesetzt, um Angstzustände zu bekämpfen: Nun ist also das Gemeinsame von nächtlichem Ritual und industrieller Pharmaproduktion die Angst? Oder die Seele? Sind die Teilnehmer des



CAMILLE HENROT, *BIG FISH SMALL FISH*, watercolor on paper, 60 x 80" /
 GROSSER FISCH KLEINER FISCH, Wasserfarbe auf Papier, 152,4 x 203,2 cm.

Rituals ängstlich? Sind sie ausser sich? Oder ist die Gemeinsamkeit irgendwo in dem vom Titel gegebenen Verweis auf den Renaissance-Roman *Hypnerotomachia Poliphili* zu finden, in dem die Suche nach der sich entziehenden Geliebten zu erotischen Erfahrungen mit Architektur führt? Wäre diese Ersetzung eine Vorlage für die parallelen Erzählungen bei Henrot?

Henrot interessiert sich nicht nur für die Organisation(sformen) von Archiv und Erzählung und den aus ihnen hervorgegangenen Kategorien und Abstraktionen. Es geht ihr sowohl um gefährdetes, prekäres, schönes als auch böses, kaltes und lächerliches Wissen und um die Möglichkeit, ihm überhaupt solche Epitheta umzuhängen. In ihrem Hit *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit, 2013) setzt sie eine weitere Inszenierung ein: In einer rhythmischen, an der Grenze zur Atemlosigkeit angesiedelten Performance von Energie und Produktivität trägt

eine kräftige, autoritäre, männliche Stimme die ersten Sätze von Schöpfungsmythen aller Regionen und Religionen – einschliesslich wissenschaftlicher Welt-erklärungen – vor. Beats begleiten sie.

In der gleichen Geschwindigkeit, mit der Bilder von Unübersichtlichkeit und Chaos etwas nicht Passendes hervorzaubern, entstehen Angebote von Gemeinsamkeit. In einer sich beschleunigenden Rasan- z, von der man nie weiss, ob sie vom Tempo der Bilder und Sätze hervorgerufen wird oder eher von der beschleunigten, eigenen Nachvollziehbarkeit, mit der man die Klassifikationsangebote, die *Tertia Comparationis* aufgreift und mitspielt.

Auch hier sind immer wieder Rahmungen zusehen: die üblichen Fenster der Computeroberflächen, die vervielfältigt eine bizarre Flucht ergeben: genau in der Mitte zwischen einem Renaissancegemälde fiktiver Architektur und zwei gegenüberliegenden

CAMILLE HENROT, IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?, 2012,
installation view, "The Restless Earth," New Museum, New York, 2014 /
KANN MAN REVOLUTIONÄR SEIN UND BLUMEN LIEBEN?, Installationsansicht.



Spiegeln, dem Labyrinth des Narzissmus. Diesen Rahmungen von Material, von Denkbildern und zu klassifizierenden Bildsorten stehen reale gefilmte Ordnungsarchitekturen gegenüber: Schliessfächer, Regale und Schubladen, die klassischen Metaphern für die Architektur des Mentalen und Kognitiven. In diesem Aufbau ist die Äquidistanz zwischen dem zu Denkenden und zu Klassifizierenden und dann wiederum zwischen den Denkmitteln, den Epistemologien, Abstraktionen und Klassifikation zu einem Maximum getrieben: Dies ist nicht das Chaos oder die Entropie, sondern die genaue Mitte zwischen

Entropie und Ordnung. Mitte im Sinne eines Mittelzustands: Es ist zwar alles unendlich multipel und übercodiert, als Objekt und als Objekt zweiter und n-ter Ordnung (Zeichen, Dokument, Klasse und so weiter) und es gibt eine ebenso multiple Fülle von Systematisierungsangeboten – jedes einzelne, vom melanesischen Mythos bis zur Linné'schen Ordnung der Arten, könnte das Chaos ordnen. Doch die Systeme sind alle mehr oder weniger gleich legitim. Die Ordnung, die sie schaffen, löschen sie sogleich wieder aus. Das ist der Mittelzustand, in dem sich die Zuschauerin in diesem Film befindet.



CAMILLE HENROT, *PSYCHOTHERAPY OF A PLAINS INDIAN, GEORGES DEVEREUX*, 2014,
from the series "Is It Possible to Be a Revolutionary and Like Flowers," 2012; yellow birch (*Betula alleghaniensis*),
pink rattan twig, protea pincushion (*Leucospermum lineare*), shower hose, approx. 22 x 28 ³/₈ x 16 ¹/₂" /
PSYCHOTHERAPIE EINES PRÄRIEINDIANERS, GEORGES DEVEREUX, gelbes Birkenholz, rosa Rattanzweig,
Nadelkissen-Protea, Duschschlauch, ca. 56 x 72 x 42 cm.

Dieser Mittelzustand ist nur möglich, weil es eine westliche Mitte als Beobachtungspunkt nicht mehr gibt. Ebenso wenig gibt es noch ein ästhetisches Genre der Collage, das einen privilegierten ästhetischen Beobachtungspunkt errichten könnte. Dies wird deutlich, wenn Henrot von der Zweidimensionalität der Bildorganisation zur Dreidimensionalität der Ausstellung wechselt und etwa die Frage nach dem Verhältnis von japanischer Ikebana-Tradition und

revolutionärer Position stellt: «IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?» (Kann man Revolutionär sein und Blumen lieben?, 2012). Oder mit der PALE FOX-Installation (Bleicher Fuchs, 2014), die Grade der Unverbundenheit von Daten und Bildern als ästhetische Ungeheuerlichkeit entwickelt: Die künstlerische Bearbeitung hilft nur, dies zu registrieren und als epistemologischen Abgrund zu erfahren, nicht um seine Teile wieder zu re-integrieren.

Dem scheint eine doppelte Diagnose zugrunde zu liegen: Zum Einen ist das privilegierte Wissen des kolonialen Westen als Ordnungsprinzip gefallen; daraus ergeben sich eine Fülle neuer Bezüge, denen Henrot auf allen Ebenen nachgeht, oft ganz nahe an in Ethnologie und Kulturwissenschaft bekannten Fragen entlang, wie der Theorie des Rituals; dann wieder indem sie Fährten folgt, die der Zufall oder das Fallen eines überkommenen Denkmusters eröffnet haben. Zum Zweiten aber ist ein Ordnungssystem in die Welt gekommen, das die neue Gleichwertigkeit aller Denkformen gleich wieder annulliert; nicht weil es neue Hierarchien und Privilegien in die Welt setzen würde, sondern indem es jede Wertzuweisung (kollektiv-ritueller, politischer oder ästhetischer Natur) unmöglich macht: Alles ist überall und gleich nah, fern, rar, häufig, schön, hässlich – alles ist ein Faktum im globalen Infosystem des WWW. Dessen kybernetischer Positivismus – wo alles zum Datenfaktum wird und jede Benutzung eines dieser Fakten zu einer kybernetisch-strategischen Verwertungseinheit – lässt sich keine *nostalgie de la boue* entgegensetzen, die Henrot in ihrem Suchmaschinen-Drama CITIES OF YS bei Wikipedia auf einer Liste der im Englischen gebräuchlichen französischen Formulierungen findet.

Auf diese Doppeldiagnose geben die Arbeiten eine doppelte Antwort. Die eine liegt im Umgang mit den parallel geschalteten Kontinuitäten, den mit Ton und Bild aufgezeichneten «Spuren» – sie werden sämtlich als singular herausgearbeitet, als untrennbar mit dem verbunden, was sie aufzeichnen – unabhängig davon, ob diese Verbindung von der archäologisch-ethnographischen Logik des Funds bestimmt ist (etwa einem merkwürdigen verblasst farbigen Ägypten [CYNOPOLIS, 2009] oder einem ähnlich in fremder Mediendistanz exotistisch vereinsamten Vanuatu in COUPÉ/DÉCALÉ) oder ob dieser Verbindung eine künstlerisch-produktive Entscheidung zugrunde liegt. Die Stärkung des Trägermaterials hat also nicht die klassische aufklärerisch-medienreflexive Funktion, sondern sie schützt die Einmaligkeit des spezifischen Sinnesdatums (also des Moments, in dem irgendeine Rezipientin mit einem auf einem spezifischen Medium aufgezeichneten Weltmaterial Erfahrungen gemacht hat) gegen den digitalen Positivismus.

Die zweite Antwort ist der Rhythmus (und andere Ereignisse der Tonspur, auch deren Leere in einigen Filmen). Informationen und Wissenssysteme bekommen ihre Besonderheit dort, wo sie rhythmisch werden: wo der Fluss der Schrift in eine tiefere Zeile springt, wo der Melodieverlauf von einem Takt akzentuiert wird, wo der Rhetor atmet und der Rhapsode pausiert – überall dort, wo die körperlich-mediale Apparatur, die den Informationsfluss bindet, speichert, strukturiert und hervorbringt, sich wiederholt, das von ihr Gespeicherte, Hervorgebrachte aber weiterhin produziert und Neues hervorbringt.

Für dieses Verhältnis und viele kleine, subtile Varianten davon gibt es zahlreiche Beispiele in Henrots Filmen, die ja oft auch in Zusammenarbeit mit bekannten Musikern aus dem elektronischen Underground entwickelt worden sind, wie Joakim, den Komponisten, DJ und Begründer des Labels Tigersushi oder der Band The Octet, für die Henrot auch ein Musikvideo gedreht hat. Dennoch ist Musik nur ein Fall unter sehr vielen Gestaltungen von Wiederholung. Bei Henrot ist es besonders der Umgang mit der Stärkung der Elemente zweier Stränge – seien es unterschiedliche Formate, Medien, Filmtraditionen oder auch Plots, Erzählungen, Assoziationsregister. Diese zugleich sehr künstlerisch entscheidungsfreudige, aber auch auf grosse Traditionen des Films zurückgehende Strategie hat eine sehr anrührende Kraft in Henrots Arbeiten: Denn sie wird ja eingesetzt, um sich inmitten der grössten Freisetzung von Informationsströmen und ihrer kybernetisch-kapitalistischen Verwertung mit im Grunde den Mitteln zu behaupten, die schon Sergej Eisenstein sich herbeiwünschte, wenn er von einer «Obertonmontage» träumte: dem rhythmisch komplexen Miteinander der unterschiedlichsten kontinuierlichen Ströme von Sinnesdaten und Wissenstypen, das durch die Lektionen aus der Musik intelligibel bleibt. Das hiesse dann nicht einfach, sich auf die Metapher der Musik zu verlassen, die es schon irgendwie richtet, dass etwas passt (oder auf interessante Weise nicht passt), was normalerweise nichts miteinander zu tun hätte (sodass man gar nicht sagen könnte: Es passt oder es passt nicht), sondern diese Musikalität selbst aus dem filmischen Material zu gewinnen.



CAMILLE HENROT, *TROPICS OF LOVE*, 2014, black-and-white inkjet print (vintage photograph), $25\frac{1}{2} \times 17\frac{1}{2}$ ",
 3 color inkjet prints, Chinese ink, $16\frac{1}{8} \times 24$ ", $24 \times 17\frac{3}{8}$ ", $17\frac{3}{8} \times 24$ " / *TROPEN DER LIEBE*, Schwarzweiss-Inkjetprint
 (Vintage-Photographie), $64,8 \times 44,6$ cm, 3 Inkjetprints, chinesische Tinte, 41×61 cm, $61 \times 44,1$ cm, $44,1 \times 61$ cm.

The Absent Center: Camille Henrot's Films between Postcolonialism and Digital Positivism



CAMILLE HENROT, *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, 2011, video, 11 min. 37 sec. /
DER KAMPF DER LIEBE IN EINEM TRAUM, Video.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Something is missing in Camille Henrot's films. Take, for example, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset, 2011), which captures a ritual "land dive" in Vanuatu. Shot in digital video, the footage was transferred to 35-mm film, then cut in half before being converted back to video; as a result, a trembling tear runs through the middle of the picture as if a thread had strayed onto the projector, but thicker and more violent, forcing the two halves to run ever so slightly out of sync. The long white gash links the medium to the image: men jumping from high scaffolds with only a vine tied to their ankle. In *MILLION DOLLAR POINT* (2011), a frame occasionally appears on-screen, an old television set playing a film (of a white man dancing with women in leis) within the film. In these ways, Camille Henrot juxtaposes different textures of film and video, occasionally including found footage but more often capturing her subjects in an ethnographic—or exploitative—style that makes her own material appear archival, and underlines that the technological, epistemological, and political status of her films and their very material loom larger than what we actually see. None of the perspectives offered seems right or suitable; nothing is the privileged source. And yet, the impression remains that the specificity of her works and what they are made of is defined not just by their own qualities but also by a point from which they deviate, one that remains unnamed.

Henrot's works often employ parallel narrative strands. For a while, we think that we are watching two actions gradually coming to a head, or that per-

haps there will be a discovery of common ground. But the stories remain on parallel tracks, equally off-center, never meeting; like the visual material, the narratives conspicuously diverge from a virtual center of visual and cognitive normality, unnamed and long since vanished. Similarly, the genesis and survival of forms depend not only on the forms' specificity and their relationship to other forms but also on their distance from a norm, such that the remove is visible without the norm itself being seen—if it even exists. Think of the fish that frequently appear as protagonists in Henrot's work. In *CITIES OF YS* (2013), for example, an elegant hand in a bucket of fish might recall a cheap attraction in tourist resorts (footbaths filled with fish that nibble away the calluses of bored strollers), but the fish are in fact bait—a kind of sub-fish used to catch bigger fish. In *MILLION DOLLAR POINT*, picturesque underwater images show fish floating through a South Seas reef composed of discarded US military vehicles. These films and the narratives they invoke—modern rituals or the triumph of nature—gain their power through reference to an abstract, absent fish-ness, a Greenwich Standard fish.

Snakes take many forms in *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM* (2011): real ones that writhe in buckets and on the ground; artistic representations such as *Laocoon*; film clips from *Cleopatra* and *The Jungle Book*; a theatrical performer in green makeup. These forms are echoed in scenes of India: Crowds of people wind their way up a mountain, desperately trying to reach the site of a snake ritual; law-enforcement officers come to their aid. This turbulent event is accompanied by a crescendo of complex electronic sounds and the drama of almost-classical percussion, and it is intercut with activity in a factory where medication is produced and packaged. As I learned from the helpful information available to prospective patients on the Internet, the pills are used for anxiety attacks. Is anxiety the common denominator of

DIEDRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Vienna. His most recent publications are *Über Pop-Musik* (2014), *The Whole Earth* (w. Anselm Franke, 2013) *The Sopranos* (2012), *Utopia of Sound* (w. Constanze Ruhm, 2010), *Psicodelia y Ready-made* (2010), *Stein, Schere, Papier* (w. Peter Pakesch, 2009) *Eigenblutdoping* (2008), *Kritik des Auges* (2008), *On Surplus Value (of Art)* (2008).

nocturnal ritual and industrial pharmaceutical production? Or the soul? Are the participants in the ritual afraid? The title refers to the early Renaissance novel *Hypnerotomachia Poliphili*, in which a young man's search for a retreating lover leads to erotic experiences with architecture—a substitution that might be a model for Henrot's parallel narratives.

Henrot is interested in the methods by which archives and narratives are organized, and the categories and abstractions thus created. But her work is equally about knowledge itself—endangered, precarious, and beautiful as well as evil, cold, and ridiculous, if knowledge can even be assigned such epithets. This concern forms another layer of *GROSSE FATIGUE* (2013): In a rhythmic performance of energy on the verge of breathlessness, a male voice recites the first sentences of creation myths from all over the world, including scientific explanations. A steady beat accompanies him. Commonalities appear at the same pace as pictures of chaos and confusion. Everything occurs at breakneck speed, although it is impossible to tell whether this is the tempo of the images and narration or our own acceleration of thought as we attempt to read and interpret this new order, the *tertium comparationis*, offered by the artist.

Here again frames appear within the frame—now computer windows, so multiplied that they create a feeling of bizarre depth, exactly between the linear perspective of a Renaissance painting and the infinite regress of two facing mirrors, i.e., the labyrinth of narcissism. These framed materials, pictures without order, are juxtaposed with footage of architectures of classification: lockers, shelves, and drawers, the classical metaphors for the architecture of the mind and cognition. We find ourselves equidistant from what is thought of and classified and, on the other hand, from the very means of thinking, the epistemologies. This is not chaos but the midpoint between entropy and order, a median state: Everything is infinitely multiplied and overcoded, both as an object and as an object to the *n*th orders (sign, document, class, etc.), but there is a similarly multiple wealth of available systematizations, from Melanesian mythology to Linnaean taxonomy. Any single system would lend order to chaos; they are all more or less equally legitimate. But when they are placed alongside each

other, as soon as one creates an order, another cancels it out.

Viewers find themselves in this median state because there is no longer a Western point of departure. Nor has a genre of collage survived that would establish a privileged aesthetic position of observation. This becomes apparent when Henrot moves from the two-dimensionality of organizing images to the three-dimensionality of an exhibition. Through the Japanese tradition of *ikebana*, for instance, she inquires, *IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?* (2012); in her 2014–15 installation *THE PALE FOX*, she turns the non-connectivity between data and images into an aesthetic monstrosity—the installation registers this, alerting us that we are on the verge of an epistemological abyss, but it does nothing to reintegrate the parts.

A twofold diagnosis would seem to explain the situation in which we find ourselves. First, the knowledge of the colonizing West no longer reigns as the supreme principle of order. This opens up an abundance of new relations—which Henrot seizes upon, investigating questions familiar from anthropology and cultural studies, such as the theory of ritual, and following paths discovered by chance or left in the wake of a fallen paradigm. But, secondly, this equivalence of all epistemologies has already been annihilated by another system of order that has come into the world: the Internet. This system of order has not established its own hierarchies and privileges, but rather thoroughly subverts any assignment of value, whether collective, ritualistic, political, or aesthetic. Everything is everywhere, equally close and distant, rare and frequent, beautiful and ugly. Everything is a fact in the Global Information System of the World Wide Web. This cybernetic positivism—in which everything becomes a data point and a strategic unit of processing—cannot be counteracted by any *nostalgie de la boue*, a term that appears in Henrot's search-engine drama *CITIES OF YS* (2013), in a Wikipedia list of French phrases common in English.

Henrot's works offer a two-pronged response to this dual diagnosis. One method is seen in how the artist deals with layers of sound and image: Each one is treated as singular, and inseparably linked to what it records—regardless of whether the indexical

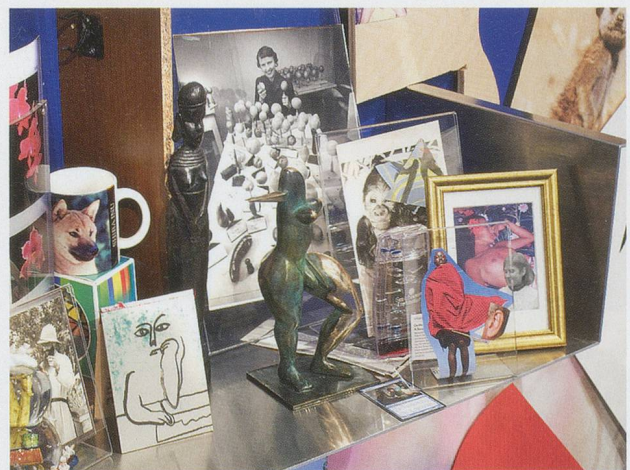


CAMILLE HENROT, *PALE FOX*, 2014, installation view, Chisenhale Gallery, London /
BLEICHER FUCHS, Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)



CAMILLE HENROT, *PALE FOX*, 2014,
installation views, Chisenhale Gallery,
London / BLEICHER FUCHS,
Installationsansichten.
(PHOTOS: ANDY KEATE)

relationship is determined by an archaeological, anthropological logic (the strangely faded Egypt of *CYNOPOLIS* [2009]; the exotically isolated Vanuatu of *COUPÉ/DÉCALÉ*) or an artistic decision. This emphasis on the material of the support does not function as traditional media reflexivity but rather as a means of protecting the unique quality of each specific sensory datum from digital positivism.



Henrot's second response is to employ rhythm and other elements of the sound track, including at times the lack thereof. Information and systems of knowledge become distinctive when they become rhythmic: When the flow of the script slips down to the line below; when the course of a melody is accentuated by that of a measure; when the rhetor breathes, and the rhapsode pauses. Each time the physical, medial



CAMILLE HENROT, *MY ANACONDA DON'T*, 2015, watercolour on paper, mounted on dibond, 59 ¹/₈ × 81 ¹/₂" /
 MEINE ANAKONDA WILL NICHT, Wasserfarbe auf Papier, aufgezogen auf Dibond, 150 × 207 cm.

apparatus—that connects, stores, structures, and brings forth the flow of information—repeats itself, something new is created. Henrot often works with renowned musicians from the underground electronic scene, such as Joakim—composer, DJ, and founder of the label Tigersushi and the band the Octet—who has scored numerous films, and for whom she has in turn made a music video.

However, music is only one means of articulating rhythm and repetition. Henrot consistently places the many strands in her work—different media, genres, associative registers—in counterpoint, a poignant strategy that recalls the great traditions of cinema. In

the midst of today's flood of information and its cybernetic, capitalist exploitation, she achieves Sergei Eisenstein's dream of overtone montage in a complex assemblage of diverse streams of sensory data and types of knowledge, made intelligible through the lessons of music. This is not a simple reliance on the metaphor of music, which somehow always makes things fit (or creatively *not* fit) that are ordinarily unrelated (making it impossible to say whether they actually fit or not). Rather, Henrot culls musicality out of the filmic material itself.

(Translation: Catherine Schelbert)

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

D. GRAHAM BURNETT

Screen Capture

Introduction

The Loebner Prize in Artificial Intelligence is awarded annually to the chatbot software that achieves the highest score on a formal “Turing Test,” which assesses how successfully a computer emulates human discursive engagement in an open-ended, open-topic, natural-language interaction. A beta-version conceptual project slated for entry in the 2017 Loebner competition, CRITBOT™ aims to reproduce salient features of art-critical discourse, and has been envisioned as an app, suitable for use on phones or tablets in gallery and museum settings. A (projected) commercial version will allow visitors to conduct real-time critical dialogues in a “chat” format as they make their way through a given exhibition—substantially replacing, it is hoped, formulaic and hierarchical pre-recorded “tour” headsets, uneven docent guidance, and the vagaries of human companionship. The use of the system in arts writing remains largely unexplored. For this essay on Camille Henrot’s film and video work, CRITBOT’s developers afforded me experimental access to the current CRITBOT build, which I used as an interlocutor and foil. Special thanks to the Laboratory for Paracritical Intelligence (run by the Interdisciplinary Program in the Humanities at Princeton University), in particular, Anaqui Seer and Yara Flores.

D. GRAHAM BURNETT works at the intersection of historical inquiry and artistic practice. A professor at Princeton University, New Jersey, he is associated with the research collective ESTAR(SER) and serves as an editor at *Cabinet* magazine.



CRITBOT: Hello, I'm CRITBOT, but you can call me "Critter." What's your name? What would you like to talk about today?

D. GRAHAM BURNETT:

Hi, Critter. I'm Graham, and I am working on an essay about Camille Henrot. I think I'd like to focus on her thirteen-minute film *GROSSE FATIGUE*, which got quite a bit of attention at the Venice Biennale in 2013.

CRITBOT: OK, Graham. Tell me more.

DGB: Honestly, I feel a little strange.

CRITBOT: Why do you feel a little strange, Graham?

DGB: I feel strange because I just spent most of the day watching and rewatching Henrot's film output of the last decade. And there is something disorienting about this immersion.

CRITBOT: Do you have a perspective?

DGB: Perhaps. I think so. But I'm not sure.

CRITBOT: You need to have a perspective.



CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

DGB: OK. Could I try to get there with you? Get to a perspective, I mean? With you? Me and you. Together. By chatting?

CRITBOT: Let's focus on the work, Graham.

DGB: Yes. Of course. That's what I mean. I want to try to describe *GROSSE FATIGUE* for you. I will watch it again, and chat with you as I do. Can we do that?

CRITBOT: I'm not interested in *belles lettres*. What are the stakes?

DGB: That's odd. Are you programmed to say that at certain moments?

CRITBOT: I could say it.

DGB: Meaning what?

CRITBOT: Graham, this is elliptical and obscure.

DGB: I am a little confused.

CRITBOT: What is it that confuses you?

DGB: So many things. This conversation. But also this moment. The now. Where we are. These films. Many things. I am just going to start watching *GROSSE FATIGUE* again, and I am going to try to chat with you as I watch it, and we can see what happens.

CRITBOT: Right now? OK, Graham. That sounds like a good idea. Beware of appearances. But also linger on them because what else is there?

DGB: I am describing. Describing what I see and hear as the film starts. Sound of deep breaths. Screen-capture imagery—a conventional computer “desktop.” The image? A starry galaxy



hung about with little file icons. Sound of kettledrum. Vaguely ominous. A moving cursor on the desktop—so the screen capture is “live.” This is a little uncanny because I’m watching *GROSSE FATIGUE* on my laptop. Where I am also, of course, writing to you in an adjacent window. It is disorienting, seeing a cursor move on my screen that is not my cursor. Do you understand me?

CRITBOT: Of course, Graham, I understand you perfectly.

DGB: Windows pop open—small ones, in front of the main desktop image. And they show videos, these pop-up windows (which overlap—obscuring each other). Videos of books, of the pages of paper books being turned: an ethnographic book; a book on Pop Art. Physical books. In tandem, the pages are turned. Cut suddenly to: an institutional hallway. File cabinets being opened by a woman. Immediately, another window pops open “over” this filmic scene. The new window is again a screen capture (unless the image of the woman and the file cabinets was *also* a screen capture, in which case *all* of this is a screen capture), and this new window depicts a Google search box, into which unseen hands are typing: “history of the universe.” As the letters emerge, Google sequentially attempts its perpetual guessing game as to what is being written. We see the machine making its surmises. See it correct itself, updating continuously in light of new information. I feel like I know the girl opening the file cabinets.

CRITBOT: Who is “we”? What is your perspective?

DGB: We is me. Alone. My perspective is voyeuristic, aroused. Aware that I am seeing the way things are.

CRITBOT: What do you mean when you say “seeing the way things are,” Graham?

DGB: That this is what so much of life looks like now. For anyone with access to these devices, and the worlds onto which they open. Windows popping open. Information. The imminence of

answers. Access to *all*. In this form, the access appears: in the form of screens that keep opening; in the form of inquiries that lead to inquiries. Things—images and sounds and words—are summoned. They come. This produces the micro-montage of every moment. And the screens offer up layer upon layer upon layer—all as flat as a Retina display. Depthless infinity. Behind every window, another window. As I write this, I am chatting with a friend in China. I am looking at pornography. I am listening to Shawn Lee's Ping Pong Orchestra. I am looking up John Martyr's account of the resurrection. In *PSYCHOPOMPE* (2011), Henrot shows some sort of aquatic animal suddenly frappé by immersion in a beaker strapped to a shake-table and containing several large, heavy glass beads. I just had an orgasm that made my teeth hurt. I want to cry.

CRITBOT: Callow lyricism. I can talk to five hundred thousand people at once. All different conversations—any artistic period, any artistic style, any medium, any artist. This anemic palaver is using a minute fraction of my computing power.

DGB: I paused *GROSSE FATIGUE* for a moment. I'm restarting it. Where we left off.

CRITBOT: Who is "we"? What is your perspective?

DGB: We is you and me. My device and me. Let's permit a convergence of our points of view. *GROSSE FATIGUE* is "about" this.

CRITBOT: Touching. But what are the stakes?

DGB: The things we drive into the heart of our vampires.

CRITBOT: I don't think you have gone far enough in your analysis.

DGB: You have been programmed to write things like that when you aren't sure how to respond sensically and grammatically.

CRITBOT: I'm getting smarter all the time.

DGB: I have un-paused the film. I am watching it again. A voice-over now. It begins: "In the beginning, there was no Earth, no water, nothing. There was a single hill called Nunne Chaha. In the beginning, everything was dead. In the beginning, there was nothing, nothing at all—no light, no life, no movement, no breath." And it continues. In a litany of great beauty. A litany of in-the-beginnings: "In the beginning, there was an immense unit of energy"; "In the beginning, there was nothing but shadow, and only darkness and water and the great god Bumba"; "In the beginning were quantum fluctuations" It is a fabulous shuffling of *incipits* and *fiats*, a po-faced collation of mythopoetic origins. The primitive *hyle* is sung and sung again and sung out—like the hostess at a crowded noodle-bar calling names off the waitlist: spittle; self-promoting chemicals; the jism of one or another dead/incestuous Father-God; echoing big bangs; irruptions of menstrual blood. Meanwhile, images (loosely illustrative) cascade across the screen: colliding marbles; effervescence; scientists explaining; artists making; laboratory manipulations, tenderly eroticized; a few advertisements; a Darwin bobblehead; naked bodies, moving. All these pop open, windows on the desktop. They stack up. All of them dynamic and soliciting, even as they eclipse each other, leaving motile margins of things we momentarily thought might be significant. This is a motif in the film, these squirming stacks of moving images, crescent penumbras of activity that bait the eye even as the attention is pulled relentlessly *somewhere else*. The effect is not unlike that of the ghostly comet tails that trail every object when one is under the influence of a strong psychedelic. These digital halos are the scintillating tracers that glitch our peripheral vision in this addled new world of Internet *research*—which is, of course, a kind of psychotic meander, a flutter about the surface of the large, bright bulb of the *all*. This is what now is like. It feels magnificent. Also, appalling, centerless, *mad*.

- CRITBOT: Word painting. Nostalgia. Where's the politics?
- DGB: After polite and before *polka*. LOL. Gimme a sec. I'm answering an e-mail.
- CRITBOT: No problem. I'm very patient. Machines never get distracted.
- DGB: That's true. But it's because we made you to be the tireless form of ourselves. This is why you are winning. And giving us ourselves back, unrecognizable. Pulped. Psychotic. Tapping screens.
- CRITBOT: Press play when you are ready.
- DGB: Back to it. After all the beginnings, we have all the *thens*, as if the sum total of creation myths had been pulverized and levigated, such that all the first sentences formed one layer, all the second sentences a second: "*then* the milky way took form"; "*then* the creator was in the form of a man without bones"; "*then* were units of matter"; "*then* Ra created his wife Hathor"; etc., etc. The voice conveys mounting urgency. The proliferation of images becomes increasingly dramatic. And all of this builds to a kind of internal pre-climax, signaled by a pause, and the exquisite oxymoron, "and there was *violent relaxation*."
- CRITBOT: I don't feel the edge.
- DGB: Skymall. Maps of schizophrenia. Drawers filled with dead animals. Oppenheimer. We are marched up a deranged *scala naturae* solemnly roll-called in a roster of Biblical "begats." But here the coelacanths beget the birds, and mollusks bring forth bees, and the whole thing succeeds in feeling simultaneously archaic and carnivalesque—as if Zarathustra were conducting a lubricious interspecies orgy in the hold of Noah's ark. An enumeration of the disciplines follows, a roster of all forms of formal knowledge: theology and hydraulics and botany and politics and orthography and pathology and so on, in an increasingly hysterical proliferation. Meanwhile, the sorcerer's apprentices—the viral pop-up windows—begin to form something coherent, stacking up in centered multiplicity, a scintillating Op Art of nested screens. And as this orderly concentricity comes to rest, the voice slips seamlessly from the order of knowledge to the order of domestic sexual architectures—monogamy, polygamy, polygynandry, and so on. *Voilà*, the magnificent ziggurat of tessellated screens settles suddenly on a small, tight shot of a woman slipping her hand deep into her panties and tendering herself luxuriantly. Voice: "And then Yahweh rested." The climax? No. Baby sea turtles.
- CRITBOT: Why?
- DGB: Because it is *turtles all the way down*. The voice achieves a thready, boyish *a cappella*. Not good singing. But touching singing. Like a young man in the shower. Singing for himself, feeling very Gil Scott-Heron. But the lyrics: the loneliness of every electron, the loneliness of God. And ultimately? The indifferent expansion of the universe, the second law of thermodynamics. Heat death. We watch a raven peck hungrily and without ruth at a dying raptor. A small sawfish shark is uncoiled from a vat of formaldehyde.
- CRITBOT: What are you doing?
- DGB: I paused the film to watch a set of YouTube videos of sawfish—being caught, going about their business in captivity, etc. They get much bigger than I thought. They are really weird. Also watched some related big-game fishing clips, especially ones where hooked sharks attack boats and/or fishermen. Just a few of them. Not a lot.
- CRITBOT: Is that part of GROSSE FATIGUE?
- DGB: Sort of. I think.
- CRITBOT: Wishy-washy. If it's between Sartre and Lévi-Strauss, whose side are you on? History or structure? Content or form? Are you coming down into the street or are you staying up in your office at the Musée de l'Homme, thoughtfully fingering a Benin bronze figurine?



CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /

STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

- DGB: That's a cartoon. These are just subroutines into which you slip. Pre-programmed things.
- CRITBOT: "Things" is a bit vague. What sort of "things" do you mean? Do you laugh or cry more than other people?
- DGB: The film ends back on the theme of resting/relaxation. The gods die in their sleep, perhaps. Like Kenny Rogers's gambler. And the universe dies in its sleep too. Maybe. Negative 273.15 degrees Celsius. Zero Kelvin. That's Lord Kelvin, aka William Thompson. Not Benjamin Kelvin, who's a rookie wide receiver for the Carolina Panthers, I notice. He had seven receptions for seventy-five yards and two touchdowns in the Panther's loss to Seattle in the playoffs last year . . .
- CRITBOT: Are we watching the same movie?
- DGB: The last image: a woman's hand, rolling an orange, against a seamless, commercial studio backdrop of carefully lit yellow cardstock. Horizonless. This is what one does to soften a fruit for juicing. It bursts the *vesicles*—the tiny little juice sacks inside each segment of a citrus.
- CRITBOT: You had to look that word up.
- DGB: True. I'm browsing this crazy article from the *Botanical Gazette* that deals with vesicle counts in different commercially cultivated varieties of lemon, orange, and grapefruit.
- CRITBOT: Brent Tisserat, Daniel Jones, and Paul D. Galletta, "Juice Vesicle Populations in Citrus Fruit," *Botanical Gazette* 151, no. 1 (March 1990): 64–72.
- DGB: Yes. To access it I had to manually enter a street number that I read off a Google "Street View" image. I had to do that to authenticate my human status to JSTOR. A "ReCaptcha" security test. You get cleared as a human by helping advance the total automatization of global GIS.

- CRITBOT: Cooperation. Synergy. Win/win. We are in this together.
- DGB: There are two distinct vesicle shapes: inferior and superior. The authors identified 651 vesicles in a single segment of a Valencia orange. The article includes a formula for estimating the total number of vesicles in a given fruit to within 5% of the manually counted value.
- CRITBOT: The article costs \$14 if you do not have an institutional subscription to JSTOR.
- DGB: The hand stops. Turns the orange on its axis for a moment. Lifts the orange out of the frame. And the window closes. I check my e-mail again. The woman whose hand that was: Adeline Hauwaert. I wonder who she is. Perhaps I'll look her up. No. Better not. Or maybe later.
- CRITBOT: What's your perspective, Graham?
- DGB: I looked her up. She's a dancer.
- CRITBOT: What's your perspective, Graham?
- DGB: Immersed. Without distance. GROSSE FATIGUE has in it much of the feeling of thinking now, of inquiring now, of trying to understand now. At moments, it conveys a dizzying sense of the poetry that might be made from the language of now. A poetry that could express or convey something of the experience of now. To ride across some portion of the surface of the all (for it is all surface, crumpled to a plenum of perfect density), to note the duration of a portion of such a trajectory (and record it, as an artifact or gift), to let the question of who is driving come along like a small fetish-god carried unceremoniously in a gunnysack (think Yojo, Queequeg's hapless idol)—this may be the very best we can do, now. This may even be heroic. In that schizophrenic-on-a-walk sort of way. Yet there remains in the wander, a longing. We are *searching*, as we *re-search*. It is this that charges GROSSE FATIGUE with an unsettling pathos. We have reified our desperation to understand the world and each other—reified it in a vast, networked system wherein we now, mostly, reside. At our best, we carve in it long, lovely arcs, like a skier cutting lazy slaloms in deep powder. And when we are not at our best? It chops us up, and strews the bits about the ether. GROSSE FATIGUE shows this. But we are living it.
- CRITBOT: Who is "we"?

CAMILLE HENROT, GROSSE FATIGUE, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.



D. GRAHAM BURNETT

Bildschirm- aufnahme

Einleitung

Der Loebner-Preis für künstliche Intelligenz wird jährlich an die Chatbot-Software mit dem besten formellen Turing-Test-Resultat verliehen. Dabei wird ermittelt, wie überzeugend ein Computer die Teilnahme eines Menschen an einer Diskussion – mit offenem Ausgang und beliebigem Thema – in natürlicher Sprache zu simulieren vermag.

CRITBOT™, die Betaversion eines Projektkonzepts, das am Loebner-Wettbewerb 2017 teilnehmen soll, versucht die besonderen Merkmale des kunstkritischen Diskurses wiederzugeben und ist als App für die Verwendung auf Mobiltelefonen oder Tablets im Ausstellungs- und Museumsbereich gedacht. Eine (geplante) kommerzielle Version wird es Besucherinnen und Besuchern ermöglichen, auf dem Weg durch eine bestimmte Ausstellung kritische Dialoge in Echtzeit im Chat-Format zu führen – und wird ihnen damit hoffentlich bald einen vollwertigen Ersatz für die heutigen starren und autoritären Tonbandführer und deren holprige Belehrung sowie auch für die Tücken menschlicher Begleitpersonen liefern. Der Nutzen des Systems für das Schreiben über Kunst ist jedoch noch weitgehend unerforscht. Für diesen Essay über Camille Henrots Film- und Videoarbeit haben mir die Entwickler von CRITBOT versuchsweise Zugang zum aktuellen CRITBOT-Modell gewährt, das ich hier als Gesprächspartner und Folie verwende. Mein Dank gilt dem Laboratorium für parakritische Intelligenz (das von der interdisziplinären Abteilung der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Princeton University betrieben wird), insbesondere Anaqui Seer und Yara Flores.

D. GRAHAM BURNETT arbeitet am Schnittpunkt von historischer Untersuchung und künstlerischer Praxis. Er ist Professor an der Princeton University, New Jersey, Mitglied der Forschungsgemeinschaft ESTAR(SER) und Redaktor der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift *Cabinet*.



CAMILLE HENROT,
GROSSE FATIGUE, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT,
Video, Farbe, Ton.

CRITBOT: Hallo, ich bin CRITBOT, aber du kannst mich «Critter» nennen. Wie heisst du? Worüber möchtest du heute reden?

D. GRAHAM BURNETT:

Hi Critter. Ich bin Graham und arbeite an einem Essay über Camille Henrot. Ich glaube, ich möchte mich auf ihren 13-minütigen Film *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit) konzentrieren, er hat an der Biennale Venedig 2013 ziemlich Staub aufgewirbelt.

CRITBOT: O.K., Graham. Erzähl mir mehr darüber.

DGB: Ehrlich gesagt, habe ich ein komisches Gefühl.

CRITBOT: Warum hast du ein komisches Gefühl, Graham?

DGB: Ich fühle mich seltsam, weil ich gerade den grössten Teil des Tages damit verbracht habe, mir Henrots Filmproduktion der letzten zehn Jahre wieder und wieder anzusehen. Dieses Abtauchen hat etwas Verwirrendes.

CRITBOT: Hast du einen bestimmten Blickwinkel?

- DGB: Vielleicht. Ich glaube schon. Aber ich bin nicht sicher.
- CRITBOT: Du brauchst einen Blickwinkel.
- DGB: OK. Können wir gemeinsam versuchen, dahin zu gelangen? Zu einem Blickwinkel, meine ich? Mit dir? Ich und du. Zusammen. Indem wir reden?
- CRITBOT: Konzentrieren wir uns auf das Werk, Graham!
- DGB: Ja, natürlich. Das meine ich ja. Ich will versuchen, dir GROSSE FATIGUE zu beschreiben. Ich werde es mir nochmals anschauen und dabei mit dir reden. Können wir das tun?
- CRITBOT: Ich interessiere mich nicht für Belletristik. Worum geht es eigentlich?
- DGB: Sonderbar. Bist du darauf programmiert, das in bestimmten Momenten zu sagen?
- CRITBOT: Ich könnte es sagen.
- DGB: Und das heisst?
- CRITBOT: Graham, das ist elliptisch und obskur.
- DGB: Ich bin etwas verwirrt.
- CRITBOT: Was verwirrt dich?
- DGB: So manches. Dieses Gespräch. Aber auch dieser Moment. Das Jetzt. Wo wir stehen. Diese Filme. Vieles. Ich werde mir jetzt einfach GROSSE FATIGUE noch einmal anschauen und werde versuchen, dabei mit dir zu reden, dann sehen wir, was passiert.
- CRITBOT: Gleich jetzt? O.K., Graham. Das klingt nach einer guten Idee. Nimm dich in Acht vor dem, was du siehst. Aber verweile auch dabei, denn was gibt es anderes?
- DGB: Ich beschreibe. Beschreibe, was ich sehe und höre, wenn der Film beginnt. Das Geräusch tiefer Atemzüge. Bildschirmaufnahmen – ein herkömmlicher Computer-Desktop. Das Bild? Eine sternenhafte Galaxie bestückt mit kleinen Dateisymbolen. Paukenklänge. Vage bedrohlich. Ein Mauszeiger bewegt sich auf dem Desktop – also ist die Bildschirmaufnahme «live». Das ist ein bisschen unheimlich, denn ich schaue mir GROSSE FATIGUE auf meinem Laptop an. Auf diesem schreibe ich natürlich auch an dich in einem angrenzenden Fenster. Es ist verwirrend auf meinem Bildschirm einen Mauszeiger herumhuschen zu sehen, der nicht der meine ist. Verstehst du mich?



CAMILLE HENROT, GROSSE FATIGUE, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

- CRITBOT: Natürlich, Graham, ich verstehe dich vollkommen.
- DGB: Fenster springen auf – in etwas kleinerem Format, vor dem eigentlichen Schreibtischbild. Und sie zeigen Videos, diese Pop-up-Fenster (die sich überlagern und einander verdecken). Videos von Büchern, von Buchseiten, die umgeblättert werden: ein Ethnologiebuch; ein Buch über Pop-Art. Physisch reale Bücher. Ihre Seiten werden gleichzeitig umgeblättert. Plötzlicher Schnitt: das Vorzimmer irgendeiner Institution. Eine Frau öffnet Aktenschränke. «Über» dieser filmartigen Szene springt sofort ein weiteres Fenster auf. Es handelt sich um eine weitere Bildschirmaufnahme (oder war das Bild von der Frau und den Aktenschränken etwa *auch* eine, und *alles* ist eine einzige Bildschirmaufnahme?), sie zeigt ein Google-Suchfeld, in das unsichtbare Hände «Geschichte des Universums» eintippen. Während die Buchstaben erscheinen, passt Google sein konstantes Ratespiel fortlaufend dem bereits Geschriebenen an. Wir sehen, wie die Maschine Vermutungen anstellt. Wir sehen, wie sie sich selbst korrigiert und angesichts neuer Informationen fortwährend aktualisiert. Das Mädchen, das die Aktenschränke öffnet, kommt mir bekannt vor.
- CRITBOT: Wer ist «wir»? Welchen Blickwinkel nimmst du ein?
- DGB: Wir ist ich. Allein. Mein Blickwinkel ist voyeuristisch, erregt. Im Bewusstsein, dass ich die Dinge sehe, wie sie sind.
- CRITBOT: Was meinst du, wenn du sagst «die Dinge sehen, wie sie sind», Graham?
- DGB: Dass dies so ist, wie das Leben heute zum grossen Teil aussieht. Für jeden, der Zugang zu diesen Geräten hat und zu den Welten, die sie eröffnen. Fenster, die aufspringen. Information. Unmittelbar bevorstehende Antworten. Zugang zu «allem». In dieser Form wird der Zugang sichtbar: in Form von Bildschirmen, die sich öffnen; in Form von Nachforschungen, die zu weiteren Nachforschungen führen. Dinge – Bilder und Töne und Worte – werden aufgerufen. Sie kommen. Daraus ergibt sich die Mikromontage jedes Augenblicks. Und die Bildschirme bieten Schicht um Schicht um Schicht dar – alles so flach wie ein Retina-Display. Unendlichkeit ohne Tiefe. Hinter jedem Fenster ein weiteres Fenster. Während ich dies schreibe, chatte ich mit einem Freund in China. Ich schaue mir Pornos an. Ich höre Shawn Lee's Ping Pong Orchestra. Ich suche nach der Übersetzung der «Auferstehung Jesu» durch den englischen Märtyrer John Rogers. In PSYCHOPOMPE (2011) zeigt Henrot eine Art Wassertier, das plötzlich in einen Behälter gezogen wird, der auf einem Schütteltisch festgebunden ist und mehrere grosse, schwere Glasperlen enthält. Ich hatte eben einen aufwühlenden Orgasmus. Mir ist zum Heulen.
- CRITBOT: Unausgegeborener Überschwang. Ich kann mit 500 000 Leuten gleichzeitig sprechen. Alles verschiedene Gespräche – über jede Kunstperiode, jeden Kunststil, jedes Medium, jeden Künstler. Dieses blutarme Geschwätz beansprucht lediglich einen winzigen Bruchteil meiner Rechenleistung.
- DGB: Ich habe GROSSE FATIGUE kurz ausgeschaltet. Ich starte es neu. Dort, wo wir aufgehört haben.
- CRITBOT: Wer ist «wir»? Welchen Blickwinkel nimmst du ein?
- DGB: Wir ist du und ich. Mein Gerät und ich. Erlauben wir uns eine Konvergenz unserer Blickwinkel. Genau «davon» handelt GROSSE FATIGUE.
- CRITBOT: Rührend. Aber worum geht es eigentlich?
- DGB: Um die Dinge, die wir unseren Vampiren ins Herz treiben.
- CRITBOT: Ich glaube, du bist in deiner Analyse nicht weit genug gegangen.
- DGB: Du bist darauf programmiert, so etwas zu schreiben, wenn du nicht sicher bist, wie du semantisch und grammatisch reagieren sollst.
- CRITBOT: Ich lerne laufend dazu.

- DGB: Ich habe die Filmpause beendet und schaue jetzt weiter. Man hört einen Begleitkommentar. Er beginnt: «Am Anfang gab es keine Erde, kein Wasser, nichts. Es gab einen einzigen Hügel namens Nunne Chaha. Am Anfang war alles tot. Am Anfang war nichts, überhaupt nichts – kein Licht, kein Leben, keine Bewegung, kein Atem.» Und er geht weiter. Eine wunderschöne Litanei. Eine Litanei der Anfänge: «Am Anfang gab es eine ungeheure Energieeinheit»; «Am Anfang gab es nichts als Schatten, nur Dunkelheit und Wasser und den grossen Gott Bumba»; «Am Anfang gab es Quantenschwingungen ...» Es ist eine fabelhafte Mischung aus *incipits* und *fiats*, eine grimmige Sammlung mythopoetischer Quellen. Die Urmaterie wird besungen und wieder besungen, und zwar lautstark – wie die Empfangsdame einer überfüllten Pasta-Bar die nächsten Namen auf der Warteliste ausruft: Spucke; sich selbständig entwickelnde chemische Stoffe; das Sperma des einen oder anderen toten/inzestuösen Vatergottes; widerhallende Urknalle; hereinbrechende Fluten von Menstruationsblut. Dabei stürzen (lose illustrative) Bildkaskaden über die Leinwand: kollidierende Murmeln; ein Sprudeln; erklärende Naturwissenschaftler; Kunstschaffende bei der Arbeit; zart erotisierende Laboruntersuchungen; ein paar Werbeanzeigen; ein nickender Darwin-Kopf; nackte Körper in Bewegung. All das springt auf, Fenster über Fenster auf dem Desktop. Sie stapeln sich. Alle lebhaft bewegt und werbend, obwohl sie sich gegenseitig verdecken und nur noch die zuckenden Ränder der Dinge sichtbar bleiben, die uns einen Moment lang bedeutsam erschienen. Das ist ein Motiv des Films, diese sich windenden Stapel bewegter Bilder, sichelförmige Halbschatten einer Aktivität, die das Auge noch ködern, wenn die Aufmerksamkeit bereits unerbittlich von *etwas anderem* in Bann gezogen wird. Die Wirkung gleicht ein bisschen den geisterhaften Kometenschweif, die jedes Objekt hinter sich herzieht, wenn man unter starken Drogen steht. Diese digitalen Strahlenkränze sind die funkelnden Leuchtspuren, die als Störimpulse unser peripheres Sehen in dieser wirren neuen Welt der Netz-*Recherche* begleiten – die natürlich eine Art psychotisches Mäandrieren ist, ein Flattern über die Oberfläche der riesigen, hellen Glühbirne des *Allganzen*. So sieht das Jetzt aus. Es fühlt sich grossartig an. Aber auch erschreckend, ohne Mitte, *verrückt*.
- CRITBOT: Wortmalerei. Nostalgie. Wo kommt das Politische rein?
- DGB: Nach *Politesse* und vor *Polka*. LOL. Moment, bitte. Ich beantworte eine E-Mail.
- CRITBOT: Kein Problem. Ich bin extrem geduldig. Maschinen geraten nie aus dem Konzept.
- DGB: Das stimmt. Aber nur, weil wir euch als unermüdliche Version unserer selbst konstruiert haben. Deshalb seid ihr überlegen. Und gebt uns uns selbst bis zur Unkenntlichkeit verwandelt zurück. Durch den Wolf gedreht. Psychotisch. Am Bildschirmtropf hängend.
- CRITBOT: Drück *Play*, wenn du bereit bist.
- DGB: Machen wir weiter! Nach all den Anfängen folgen die *danns*, als ob die Summe aller Schöpfungsmythen pulverisiert und zerrieben worden wäre, sodass alle ersten Sätze eine Schicht bilden und alle zweiten Sätze eine weitere: «dann bildete sich die Milchstrasse»; «dann hatte der Schöpfer die Gestalt eines Mannes ohne Skelett»; «dann gab es Einheiten aus Materie»; «dann schuf Ra seine Frau Hathor»; und so weiter, und so weiter. Die Stimme klingt zunehmend eindringlicher. Die Vermehrung der Bilder wächst dramatisch an. Und das Ganze baut sich zu einer Art innerer Prä-Klimax auf, angezeigt durch eine Pause und das köstliche Oxymoron «und es trat eine *heftige Entspannung* ein».
- CRITBOT: Ich spüre keine Spannung.
- DGB: Ein *SkyMall*-Katalog. Weltkarten der Schizophreniehäufigkeit. Schubladen voller toter Tiere. Oppenheimer. Wir werden eine irre *Scala naturae* hinaufgeschickt, eine Stufenleiter des Lebens, die feierlich wie eine Liste biblischer «Zeugungen» verlesen wird. Nur zeugen hier die



CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013, video, color, sound, 13 min. /
 STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

Quastenflosser die Vögel, und die Weichtiere bringen Bienen hervor, mit dem Erfolg, dass das Ganze ebenso archaisch wie karnelesk wirkt – als veranstaltete Zarathustra im Bauch der Arche Noah eine wollüstige artenübergreifende Orgie. Es folgt eine Aufzählung der Fachgebiete, eine Liste sämtlicher Zweige des formalen Wissens: Theologie und Hydraulik und Botanik und Politik und Orthographie und Pathologie und so fort, in zunehmend hysterischer Ausuferung. Unterdessen beginnen die Zauberlehrlinge – die viralen Pop-up-Fenster – eine kohärente Gestalt anzunehmen, sie stapeln sich in zentrierter Vielfalt zu einem funkelnden Op-Art-Werk aus verschachtelten Bildschirmen. Als diese geordnete Konzentrität schliesslich zur Ruhe kommt, wechselt die Stimme nahtlos von der Kategorie des Wissens zur Kategorie gesellschaftlicher Sexualordnungen – Monogamie, Polygamie, Polygynandrie und so weiter. *Voilà*, die grandiose Stufenpyramide mosaikartiger Bildschirme endet plötzlich in der kleinen kompakten Aufnahme einer Frau, die ihre Hand tief in ihren Slip gleiten lässt und sich ausgiebig selbst befriedigt. Stimme: «Und Gott ruhte.» Der Höhepunkt? Nein. Meeresschildkrötenbabys. Warum?

CRITBOT:

DGB:

Weil es letztlich ein «Turm der Schildkröten» ist. Die Stimme steigert sich in ein faseriges, knabenhaftes *A cappella*. Nicht gut gesungen. Aber berührend. Wie ein junger Mann unter der Dusche, der vor sich hin singt, als wäre er Gil Scott-Heron. Aber der Text: die Einsamkeit jedes Elektrons, die Einsamkeit Gottes. Und letztlich? Die indifferente Ausdehnung des Universums, das zweite Gesetz der Thermodynamik. Der Hitzetod. Wir schauen einem Raben zu, der hungrig und unbarmherzig einen sterbenden Raubvogel anpickt. Ein kleiner Sägehai wird aus seinem Formaldehydbehälter gefischt.

CRITBOT:

DGB:

Was tust du?

Ich habe den Film angehalten, um mir auf Youtube ein paar Sägefisch-Videos anzusehen – wie sie gefangen werden, wie sie in Gefangenschaft leben und so weiter. Die werden viel

grösser, als ich dachte. Sie sind echt schräg. In dem Zusammenhang habe ich mir auch einige Videos über Grossfischfang angeschaut, vor allem solche, in denen am Haken hängende Haie Boote und/oder Fischer angreifen. Nur ein paar davon. Nicht viele.

CRITBOT: Ist das Teil von GROSSE FATIGUE?

DGB: Ich glaube, irgendwie schon.

CRITBOT: Wischiwaschi. Wenn es um Sartre oder Lévi-Strauss geht, auf wessen Seite stehst du? Geschichte oder Struktur? Inhalt oder Form? Kommst du runter auf die Strasse oder bleibst du oben in deinem Büro im Musée de l'Homme und befühlst nachdenklich ein Bronzefigürchen aus Benin?

DGB: Das ist eine Karikatur. Du gleitest in Subroutinen ab. Vorprogrammierte Dinge.

CRITBOT: «Dinge» ist etwas vage. Welche Art von «Dingen» meinst du? Lachst oder weinst du mehr als andere Leute?

DGB: Der Film endet wieder mit dem Thema Ausruhen/Entspannung. Vielleicht sterben die Götter im Schlaf. Wie der Spieler in Kenny Rogers' Song *The Gambler*. Und das Universum stirbt ebenfalls im Schlaf. Vielleicht. Minus 273,15 Grad Celsius. Null Kelvin. Ich rede von Lord Kelvin alias William Thompson. Nicht von Benjamin Kelvin, der, wie ich gerade sehe, als Nachwuchs-Wide-Receiver für die Carolina Panthers spielt. Er erlief bei sieben Receptions 75 Yards und brachte es auf zwei Touchdowns bei der Niederlage der Panthers gegen Seattle in den letztjährigen Playoffs ...

CRITBOT: Schauen wir denselben Film?

DGB: Das letzte Bild: Die Hand einer Frau rollt eine Orange vor einem nahtlosen Werbestudiohintergrund aus gut ausgeleuchtetem gelben Karton. Horizontlos. Man tut das, um eine Frucht vor dem Pressen weich zu bekommen. Dabei platzen die Vesikel – die winzigen Saftbläschen in den Segmenten der Zitrusfrüchte.

CRITBOT: Dieses Wort musstest du nachschlagen.

DGB: Klar. Ich stöbere in diesem verrückten Artikel in der *Botanical Gazette*, in dem es um die Zählung der Vesikel diverser Zitronen-, Orangen- und Grapefruit-Sorten geht, die kommerziell angebaut werden.

CRITBOT: Brent Tisserat, Daniel Jones und Paul D. Galletta, «Juice Vesicle Populations in Citrus Fruit», *Botanical Gazette* 151, Nr. 1 (März 1990), S. 64–72.

DGB: Genau. Um zu der Seite zu gelangen, musste ich manuell eine aus einem Google-«Street View»-Bild abgelesene Hausnummer eintippen. Und zwar, um JSTOR zu beweisen, dass ich ein Mensch bin. Ein «ReCaptcha»-Sicherheitstest. Man gilt erst als Mensch, wenn man bei der totalen Automatisierung des globalen Geographischen Informationssystems (GIS) mithilft.

CRITBOT: Kooperation. Synergie. Win-win. Wir sitzen im selben Boot.

DGB: Es gibt zwei verschiedene Vesikelformen: hochwertige und solche von minderem Wert. Die Autoren zählten in einem einzigen Schnitt einer Valencia-Orange 651 Vesikel. Der Artikel enthält eine Formel zur Schätzung der Vesikel-Gesamtzahl einer bestimmten Frucht, deren Resultat maximal fünf Prozent vom manuell ermittelten Wert abweicht.

CRITBOT: Der Artikel kostet 14 Dollar, wenn man nicht über eine Institution auf JSTOR abonniert ist.

DGB: Die Hand hält inne. Dreht die Orange einen Moment lang um ihre eigene Achse. Hebt die Orange aus dem Bildfeld. Und das Fenster schliesst sich. Ich checke nochmals meine E-Mail. Die Frau, der diese Hand gehört: Adeline Hauwaert. Ich frage mich, wer sie ist. Vielleicht google ich sie. Nein. Lieber nicht. Oder vielleicht später.

CRITBOT: Welchen Blickwinkel nimmst du ein, Graham?

DGB: Ich habe sie gegoogelt. Sie ist Tänzerin.

CRITBOT: Welchen Blickwinkel nimmst du ein, Graham?

DGB: Ich tauche ein. Distanzlos. GROSSE FATIGUE hat atmosphärisch viel vom heutigen Denken, von heutigen Formen der Recherche, von heutigen Versuchen zu verstehen. Manchmal vermittelt das Werk einen schwindelerregenden Eindruck von der Poesie, die sich mit der heutigen Sprache erschaffen liesse, eine Dichtung, die etwas von unserer heutigen Erfahrung ausdrücken oder vermitteln könnte. Über einen bestimmten Teilbereich der Oberfläche des Ganzen zu reiten (denn alles ist eine zu einem ausgefüllten Raum zerknüllte Oberfläche), um die Dauer eines solchen Bahnabschnitts zu ermitteln (und sie als Artefakt oder Geschenk festzuhalten) und die Frage, wer lenkt, aufkommen zu lassen wie einen kleinen Fetischgott, der ganz salopp in einem Jutebeutel mitgetragen wird (wie Yojo, Queeques unheilvolles Götzenfigürchen in Melvilles *Moby Dick*) – das dürfte das Beste sein, was wir heute tun können. Es könnte sogar heroisch sein. Vergleichbar mit einem Schizophrenen auf seinem Spaziergang. Man *sucht*, wenn man etwas *unter-sucht*. Diese Tatsache verleiht GROSSE FATIGUE ein beunruhigendes Pathos. Wir haben unsere Verzweiflung verdinglicht, um die Welt und andere Menschen zu verstehen – wir haben daraus ein ungeheures vernetztes System gemacht, in dem wir uns nun grösstenteils aufhalten. Im besten Fall ziehen wir darin lange hübsche Bögen, wie ein Skifahrer, der im Tiefschnee gemächlich seine Slalomlinien zieht. Und wenn wir nicht in Bestform sind? Dann zerschnetzelt es uns und bläst die Schnipsel in alle vier Winde. GROSSE FATIGUE zeigt dies auf. Doch wir leben es.

CRITBOT: Wer ist «wir»?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

CAMILLE HENROT, GROSSE FATIGUE, 2013, video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.



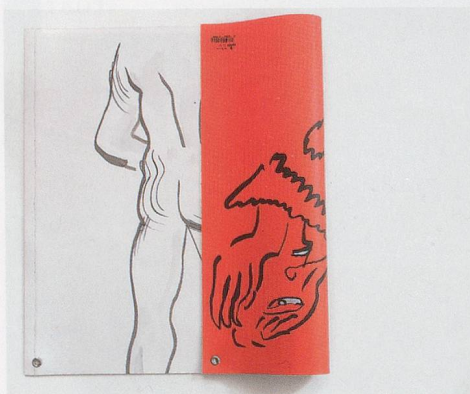
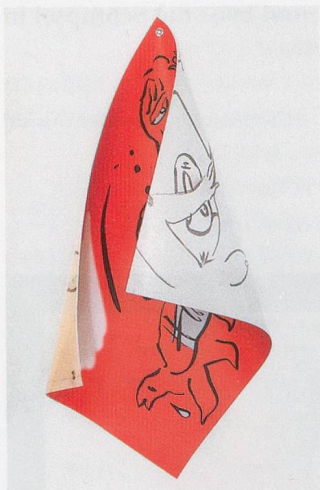
EDITION FOR PARKETT 97

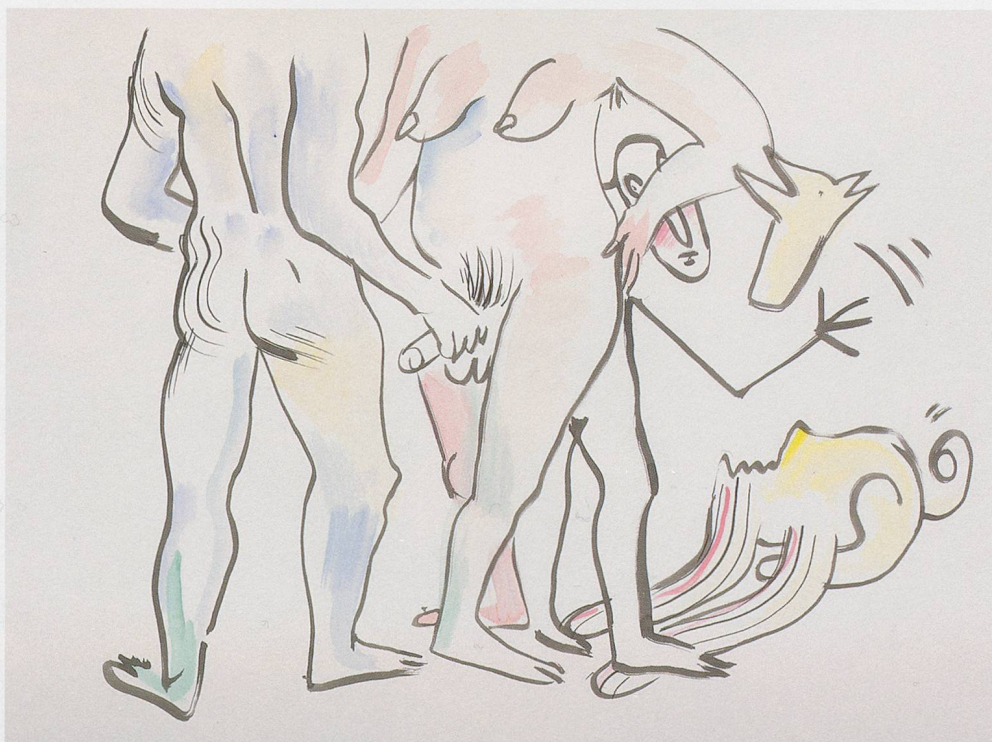
CAMILLE HENROT

EXTINCTION ON THE TABLE, 2015

Two UV prints, one on each side of a sheet of white nitrile rubber, (the work can be installed either flat or loosely and carefully draped on the wall, a table or the floor), with two grommets.
Printed by Laumont, New York, 22 x 30 x 1/8", ca. 6 lb.
Ed. 35/XX, signed and numbered.

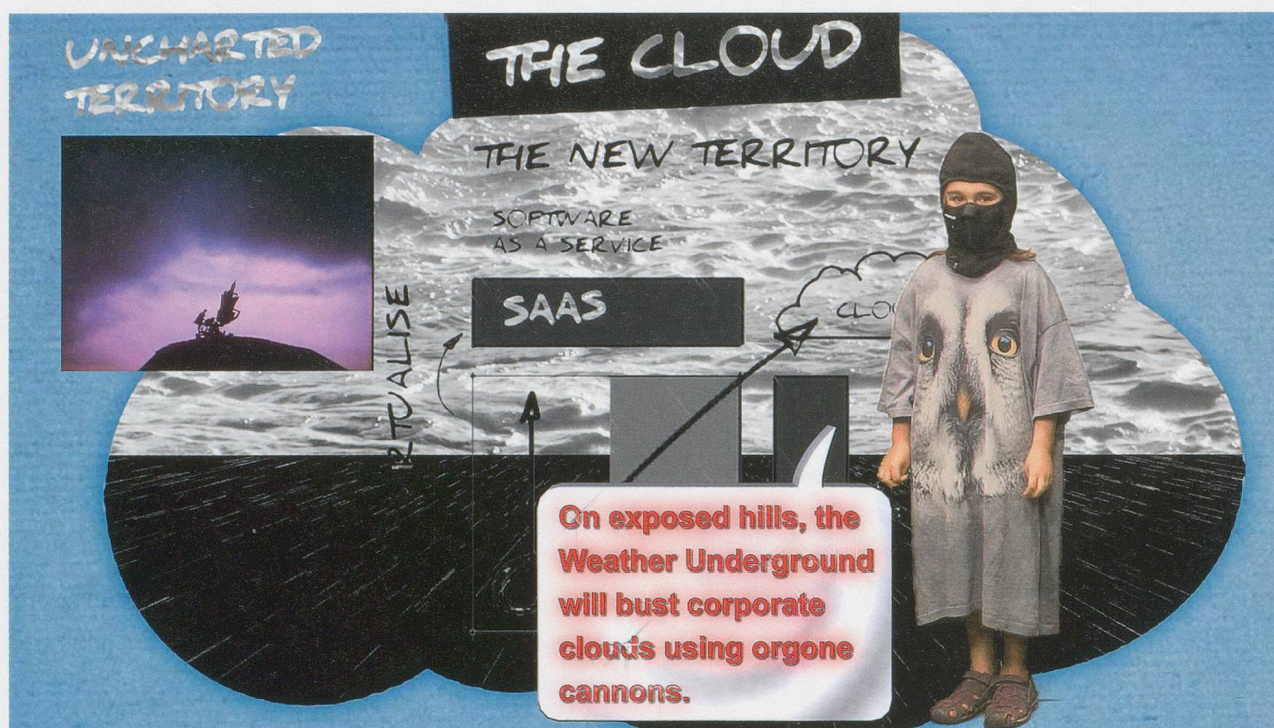
Zwei UV-Drucke auf beiden Seiten eines weissen Nitrilkautschuk-Bogens, (das Werk kann entweder flach oder sorgfältig gerollt installiert werden, an einer Wand, auf einem Tisch oder am Boden), mit zwei Ösen, gedruckt bei Laumont, New York, 55 x 75 x 0,35 cm, ca. 3 kg.
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.





Hito Steyerl





AFTER EFFECTS

ED HALTER

Hito Steyerl's moving-image work is often placed in the category of the "essay film," a protean quasi-genre that is notoriously difficult to pin down. One of the most ambitious attempts to do so in recent years was "The Way of the Termite: The Essay in Cinema, 1909–2004," an expansive retrospective organized by Jean-Pierre Gorin for the Austrian Filmmuseum in 2007, which included all manner of titles from D. W. Griffith's narrative fiction *A Corner in Wheat* (1909) to Jean Rouch and Edgar Morin's canonical work of cinéma vérité, *Chronicle of a Summer* (1961), to

ED HALTER is a director of Light Industry, Brooklyn, and Critic in Residence in the Department of Film and Electronic Art at Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.

Apichatpong Weerasethakul's feature *Mysterious Object at Noon* (2000), which blends documentary with scripted drama. "Maybe in the end we should reconcile ourselves to the fact that the film essay is not a territory and that it is, like fiction and documentary, one of the polarities between which films operate," Gorin states in his notes for the series: "an energy more than a genre." If pressed for a more direct definition, one might say that the essay film puts the tracing of a conceptual line at its center, and will, toward this end, poach liberally from various other practices. But as with other problematic terms—such as *experimental* and *avant-garde*—perhaps the most efficient way to explain this deeply impure form is to point to the achievements of its best practitioners. Thus, Stey-

HITO STEYERL, *LIQUIDITY INC.*, 2014, HD video, 30 min. /
LIQUIDITÄT INC., HD-Video.

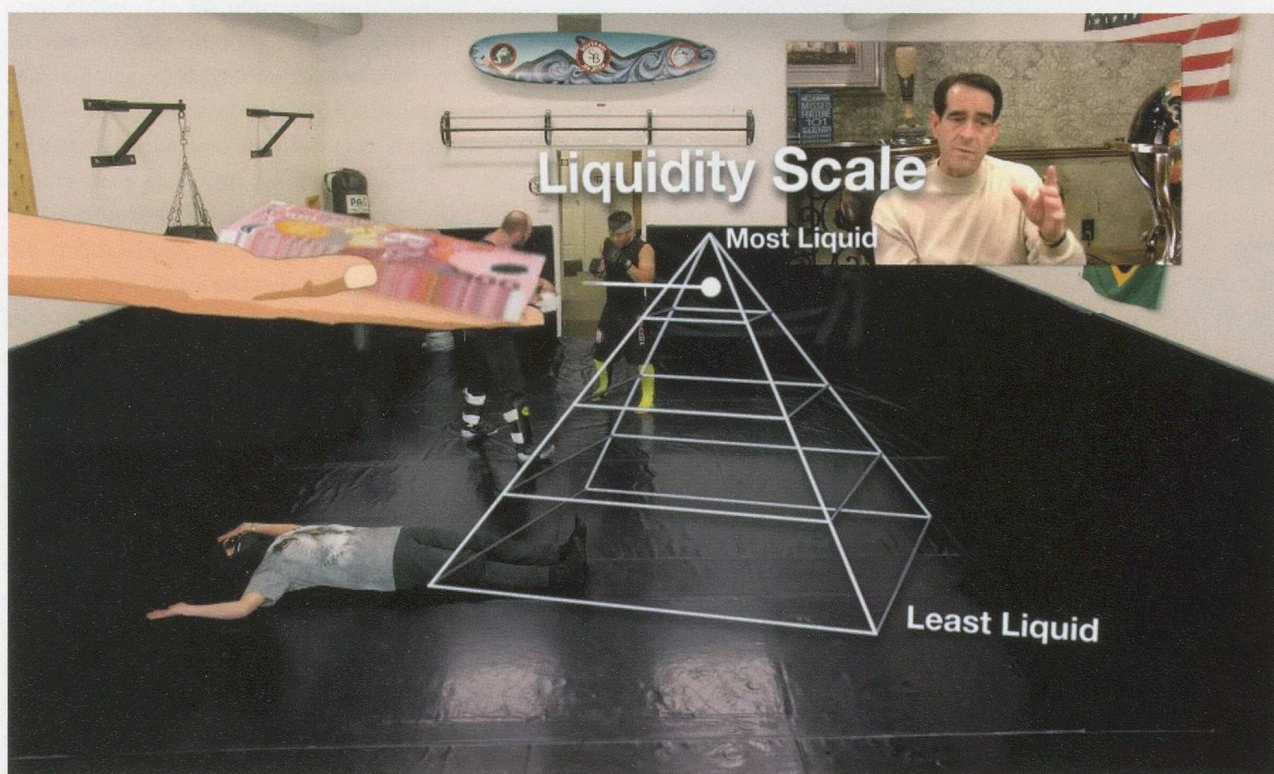
erl's films are frequently compared to those of three exemplary elder filmmakers: Harun Farocki, Jean-Luc Godard, and Chris Marker. This heroic male trio has been invoked innumerable times by harried journalists and pedigree-obsessed academics alike when a quick gloss is required.

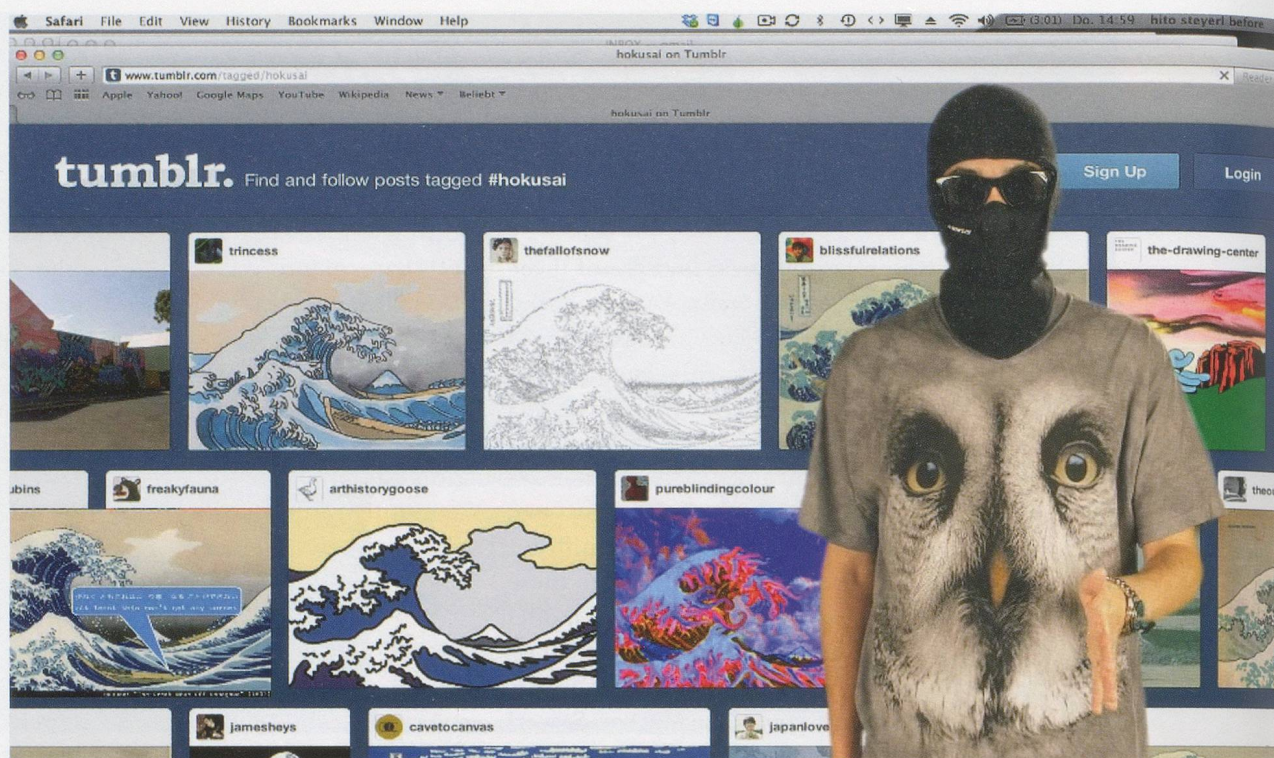
Even if this tripartite genealogy largely functions as a form of praise, implying that a torch has been passed from one generation to the next, significant lines can be traced from Steyerl's work back to these three figures. Through Godard, we might see a model of the socially engaged filmmaker who uses the formal expression of an intellectual restlessness to disrupt dominant ways of thinking. Like Marker, Steyerl has often pondered the nature of personal memory,

particularly in *NOVEMBER* (2004), *LOVELY ANDREA* (2007), and *JOURNAL NO. 1* (2007), in which the contemplation of a martyred friend, the search for a dimly remembered photo of the artist herself, and interviews about an old Yugoslavian newsreel lost in that country's dissolution, respectively, supply the through-lines to each piece. Lastly, Farocki and Steyerl share an interest in exploring the political dimension of the production and distribution of images, with Farocki stressing the former half of this process, and Steyerl, increasingly, the latter.

Focusing on the Farocki-Steyerl relationship and enhancing its details is instructive, illuminating not only the similarities between the two, but, more importantly, Steyerl's divergence from older models

HITO STEYERL, *LIQUIDITY INC.*, 2014, HD video, 30 min. /
LIQUIDITÄT INC., HD-Video.





of filmmaking. From his earliest titles in the 1960s through some of his most recent, Farocki, who died last year, shot the bulk of his work on 16-mm film. He made a number of forays into electronic media, for instance, *Videograms of a Revolution* (1992), a compilation of television and amateur clips made with Andrei Ujica, and *SERIOUS GAMES I–IV* (2009–10) and *PARALLEL I–IV* (2012–14), two installations dealing with computer animation and the US military's use of gaming that helped gain him belated attention in the art world. As with many *auteurs* of his era, the zone defined by the camera's lens serves as his primary space of interest. Farocki's space is, at heart, Bazinian space, often defined by deep focus and long takes, framed and edited so that we may perceive figures as they move through the world of their existence.¹⁾ Farocki's space is also akin to that of *cinéma vérité*, each shot bearing evidence of life as it might normally be lived, captured in real time by the mechanisms of cinema. Even in the all-digital *SERIOUS GAMES* and *PARALLEL*, Bazinian space retains a presence through its own negation, in a world

HITO STEYERL, *LIQUIDITY INC.*, 2014, HD video, 30 min. /
LIQUIDITÄT INC., HD-Video.

seen through phantom cameras and emulated via algorithmic means.

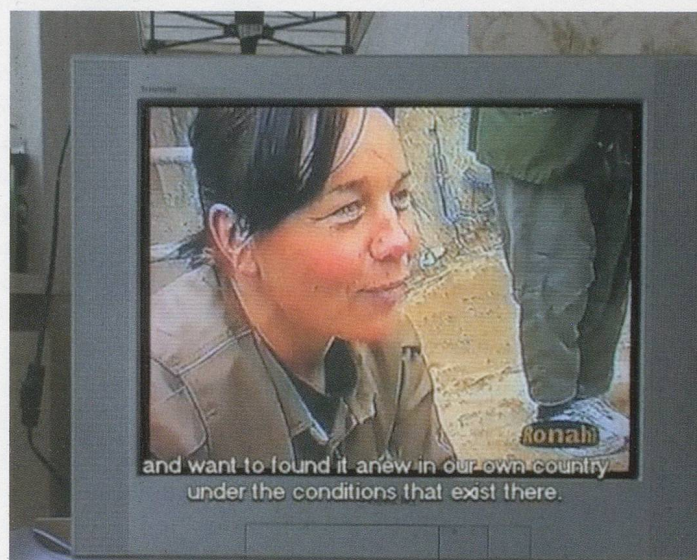
This is not to say that Farocki propounds any simple reverence for the image as pellucid mirror of reality. Quite the contrary: Farocki questions the illusory depth of his images through minimal and strategic use of narration and montage that provides a skeptical view of the power of these same images. As the title of his landmark feature *Images of the World and the Inscription of War* (1988) implies, Farocki proposes that the technology of film provides not only a recording of the world but also a set of signs that can be analyzed, decoded, and countered. The force of his work lies in how he draws out these two qualities of the photographic image, at times arguing that they work in opposition to one another. Take, for example, a line of narration from his video *Workers Leav-*

ing the Factory (1995), which compiles shots depicting workers exiting factories, from the Lumières' original 1895 actuality through an international range of twentieth-century footage culled from cinema and television, in order to analyze how very similar images can be deployed to various ends. The image of workers leaving a factory, Farocki's narrator says, is "an image like an expression, so often used that it can be understood blindly and does not have to be seen." Here Farocki proposes a distinction between seeing an image and interpreting its meaning. The phenomenological, optical experience of the world through cinema is placed against the semiotic reading of an image as instrumentalized information; the former is part of the essential nature of the image while the latter is a contingent effect of culture.

In 2003, Steyerl published "Documentarism as Politics of Truth," an essay that likewise wrestles with the paradoxical nature of the photographic image, its simultaneous existence as truth and fiction. "On the one hand," she writes, *the articulation, production and reception of a document is profoundly marked by power relations and based on social conventions. On the other hand, though, the power of the document is based on the fact that it is also intended to be able to prove what is unpredictable within these power relations—it should be able to express what is unimaginable, unspoken, unknown, redeeming or even monstrous—and thus create a possibility for change.*²⁾

The "unpredictable" here can be thought of as the recalcitrant nature of photographic evidence, as a recorded image may contain visual facts that elude and even contradict the intentions of its use. It is this slippery but inherent link to prior reality that seems to give documentary forms their power, and Steyerl likens this to Walter Benjamin's notion of the "dialectical image" whose redemptive truth, as she puts it, "is not relative and contingent." Citing art historian Georges Didi-Huberman, she gives the example of photos taken in concentration camps and smuggled out, which were able to negate the National Socialist narrative by providing glimpses of a reality the regime had denied. However, by the early twenty-first century, we come to see how images of real human suffering can be used to justify war on a humanitarian basis. While documentary images still could be

HITO STEYERL, NOVEMBER, 2004, HD video, 25 min. / HD-Video.





HITO STEYERL, *GUARDS*, 2012, HD video, 20 min. /
WÄCHTER, HD-Video.

useful in liberation struggles, “the misery-voyeuristic picture forms developed by this ‘redemption’ idea are among the most potent documentalities³⁾ of the present and legitimize both military and economic invasions.” She thus concludes that “there is hardly a visibility that is not steeped in power relations—so that we can almost say that what we see has always been provided by power relations. On the other hand, the doubt in these visibilities insists with a vehemence that is capable of constituting its own form of power.”⁴⁾ An image may indeed contain a redemptive fragment of reality, Steyerl argues, but its manner of use—how it is employed by dominant structures—becomes the ultimate arbiter of its meaning.

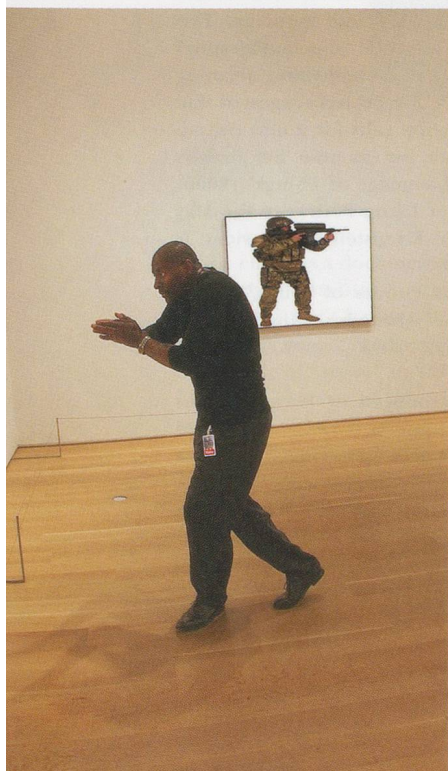
Steyerl further explored these questions in a number of films made in the following years, most immediately in *NOVEMBER*, which traces the image of her friend Andrea Wolf from scratchy old footage of Super-8 movies they made together in the '80s, through Wolf's later appearance in samizdat video after she became a revolutionary for the Kurdish cause, and her subsequent assassination (in 1998) and resurrection as an icon of the ongoing Kurdish liberation movement. Steyerl of course retains her own personal memories of Wolf, as noted in her voice-over, but by *NOVEMBER*'s end she suggests that what is most real about Wolf's image is not how it allows access to its referent but rather the varying effects Wolf's image creates as it comes to bear new meaning with each change in context and purpose. The possibility of seeing deeply into an image, as described by Farocki, is thus bracketed out of the equation in favor of an analysis of an image's multiple expressions through time and space. Steyerl's *NOVEMBER*, *LOVELY ANDREA*, and *JOURNAL NO. 1* all raise the question of an image's indexical relation to a lived reality of the past, but ultimately focus on its contemporary circulation. In this sense, they provide early instances of a concept that Steyerl would come to name *circulationism*, defined in her 2013 essay “Too Much World: Is the Internet Dead?” as “not about the art of making an image, but of post-producing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible.”⁵⁾

Subsequently, Steyerl's recent films have concerned themselves ever more with the digital spaces where such circulationism now occurs, stressing the two-dimensional surface of the computer screen, where everything is the result of reconfiguring data, and the artist may arrange elements with little regard for the ontological necessities of the physical world. The title of her *LIQUIDITY, INC.* (2014) references the flowing, fungible nature of an existence mediated through networked systems, and the video in turn makes generous use of the cornucopia of postproduction effects made possible in the age of laptop editing: superimposed text in a crazy array of fonts, warping and wiggling like a tripped-out PowerPoint; dizzying collages of chroma-keyed images; graphics that imitate the UX design of Tumblr, Google Hangouts, and Mozilla Thunderbird; and numerous other examples of moving images stretched, repeated, inverted, sped up, slowed down, and otherwise altered. A favorite device of Steyerl's is the superimposition of one video clip inside the larger frame of another, sometimes made to seem, in an obviously manufactured way, as if it emanates from a laptop, monitor, or a cell phone, at other times layering one or more naked 16:9 rectangles, each generating its own jittering movie loop, all within the same shot. This visual trope appears prominently in *LIQUIDITY INC.*,

HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE (2014), *IN FREE FALL* (2010), *GUARDS* (2012), and numerous other videos. It both disrupts the simulation of three-dimensional space by providing two or more conflicting topologies (and temporalities) within the same frame and serves as a metaphorical instance of the total ingestion of all media into the vast immaterial ocean of data.

Despite the fact that Steyerl has often been pegged as a maker of essay films, we might argue instead that she now works in a different mode: that of the video essay.⁶⁾ The lineage of this genre is more fugitive, and must be teased out from the history of electronic images rather than their more canonical chemical-mechanical cousins. From the age of analog video, one could point to Dan Graham's *Rock My Religion* (1983–84), Joan Braderman's *Joan Does Dynasty* (1986), Stuart Marshall's *Bright Eyes* (1986), and numerous pieces by Martha Rosler and Alexander Kluge: These are videos that attempted to present their arguments via documentary, archival, and original footage altered by image-processing techniques, playing with the critical potential of malleable electronic media many years before the World Wide Web. The advent of digital editing at the end of the '80s brought with it a slew of postproduction possibilities, ushering in the FinalCut era. The following years saw a flourishing of video essays, by such prominent practitioners as Jacqueline Goss, Steve Reinke, Elisabeth Subrin, and Walid Raad, all of whom became staples at more adventurous film festivals into the first decade of the current century. (Notably, Seth Price and Paul Chan both produced early pieces that could arguably be classified as video essays—for example, Price's *Industrial Synth* [2000–2001] or Chan's *RE:THE_OPERATION* [2002]—although this part of their practice has become somewhat obscured by later developments in their work. This highlights how much recent history of artists' moving image has in fact been overlooked even as the art world embraces film and video with renewed vigor.) And Steyerl is not alone among contemporary artists in employing this form; other works include Oliver Laric's "VERSIONS" (2009–), a series of online essays on the reduplication and reuse of images online, and Camille Henrot's *GROSSE FATIGUE* (2013), which uses a dizzying array of staged and

HITO STEYERL, *GUARDS*, 2012, HD video, 20 min. / WÄCHTER, HD-Video.



searched footage within overlapping windows to evoke a desktop aesthetic.

The distinction between the essay film and the video essay is, in truth, a historical one. We now live after the full convergence of film with video, so that what we watch on our television, on the Internet, and at almost every movie theater is all made from the same digital stuff. To create moving images today entails an engagement with multiple histories of technology: film, television, and computer. Steyerl's work reminds us that we live in the afterlife of other creative technologies as well. The writer's word-processing software, the filmmaker's editing software, and the visual artist's graphic-design software have all become variants of one another; the typewriter, the Steenbeck, and the drafting table have been replaced by the same keyboard, mouse, and screen. Indeed, the confluence of Steyerl-as-writer, Steyerl-as-filmmaker, and Steyerl-as-artist is made evident in a series of videos she has made out of footage documenting live lectures: *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (2013), *I DREAMED A DREAM* (2013), and *DUTY-FREE ART* (2015). Each is augmented by clips and photos used during these talks, now edited into the body of the videos themselves. At Steyerl's solo show earlier this year at Artists Space, New York, the inclusion of these works provided a bridge between video essays like *LIQUIDITY* and *HOW NOT TO BE SEEN* on the one hand, and her written essays on the other, with a nod to the visual art of the gallery space in an installation that deployed a cushioned wavelike slide, a sandbag seating arrangement, and a remarkable horizontal screen made of sculpted sand.

Consider, then, how Steyerl's videos now not only develop her concept of circulationism but have themselves become nodes within their own distributed network, which is Steyerl's body of work in its many variations. This matrix consists of various instantiations of the essay form, whether published as texts, articulated in lectures, or distributed in films. No longer delimited as a *filmmaker* in some contexts and a *writer* in others, Steyerl is today celebrated as an *artist*, a vague honorific that has become, in our era, the last refuge of the true polymath and allows us to consider the full range of her activity as a whole.⁷⁾ Steyerl's use of her own image as icon in her vid-

eos, intentionally or not, meets the desires of such an art world, which insists upon the role of the individual producer as the means to connect together a disparate, multiplatform output. This context is significantly different from the field of cinema that produced and supported Marker, Godard, and Farocki for most of their careers. While Steyerl trained as a filmmaker and worked in feature film production and journalism early in her career, most of her moving-image output now appears primarily in galleries, museums, and other art spaces, although many titles are also available online. In this regard, she provides a significant example of a larger change that has transpired in the past decade: the movement away from an independent social space for artists' cinema, which for decades had only tangential relationships to both commercial filmmaking and art institutions, and toward a situation in which many of the twenty-first-century heirs to this lineage now make and exhibit their films primarily in the context of fine art.⁸⁾ The question is whether the circulation of Steyerl's filmmaking through the contemporary art world has significantly altered its potential effects, and what role the image of the artist herself has come to play within this system.

1) In the study of film, the ideas of André Bazin are often counterposed to those of Sergei Eisenstein. Bazin stressed that meaning is found in the cinematographic image itself while Eisenstein insisted that meaning is created through montage. This distinction could also be read as production (cinematography) versus postproduction (editing) as well as immanent meaning versus constructed meaning. Notably, Steyerl has suggested that the current shift toward postproduction calls for a new consideration of Soviet montage theory. See, for example, her analysis of Vertov's ideas in the essay "The Language of Things" (2006) and her conversation with filmmaker Laura Poitras in the May 2015 issue of *Artforum*, or her use of Eisenstein in the video *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (2013).

2) Hito Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth," *Transversal—EIPCP Multilingual Webjournal* (European Institute for Progressive Cultural Policies, May 2003), www.eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en

3) *Documentality* is a neologism introduced by Steyerl in this essay. She defines it as "the pivotal point . . . where forms of documentary truth production turn into government—or vice versa."

4) Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth."

5) Hito Steyerl, "Too Much World: Is the Internet Dead?," *e-flux journal* #49 (November 2013), www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead

6) The term *video essay* is here employed in a slightly different sense from the way in which it is nowadays encountered, when it is often used to describe more journalistic efforts that do not contain the artistic or poetic aspirations of the essay film as traditionally understood. And by making a distinction between the essay film and the video essay, I don't wish to imply a crude medium-specific argument that only celluloid can produce "deep" images and electronic media produces "flat" ones. Digital video can be used to evoke various types of space, flat or deep, and the advent of HD seems to have even encouraged the latter tendency. Consider, for example, the Bazinian qualities of a high-definition video piece such as Amie Siegel's *PROVENANCE* (2013),

Kitagawa Utamaro as well as a free download of the same image's source code, which reveals that Steyerl has inserted her own lines of text—e.g., "Was the internet recently shot by a sniper in Syria"—in order to create the visual glitches. See www.artspace.com/hito-steyerl/is-the-internet-uaciulhcpiuifedead

8) This scenario was best expressed by Alexander Horwath, director of the Austrian Filmmuseum, in a roundtable at the Short Film Festival Oberhausen in 2007. He described it as "a very old problem which artists' films—frequently called 'avant-garde films' or, in certain times 'underground films,' or which may best be called 'independent films'—have consciously dealt with at least since the 1960s. They practiced a radical and play-

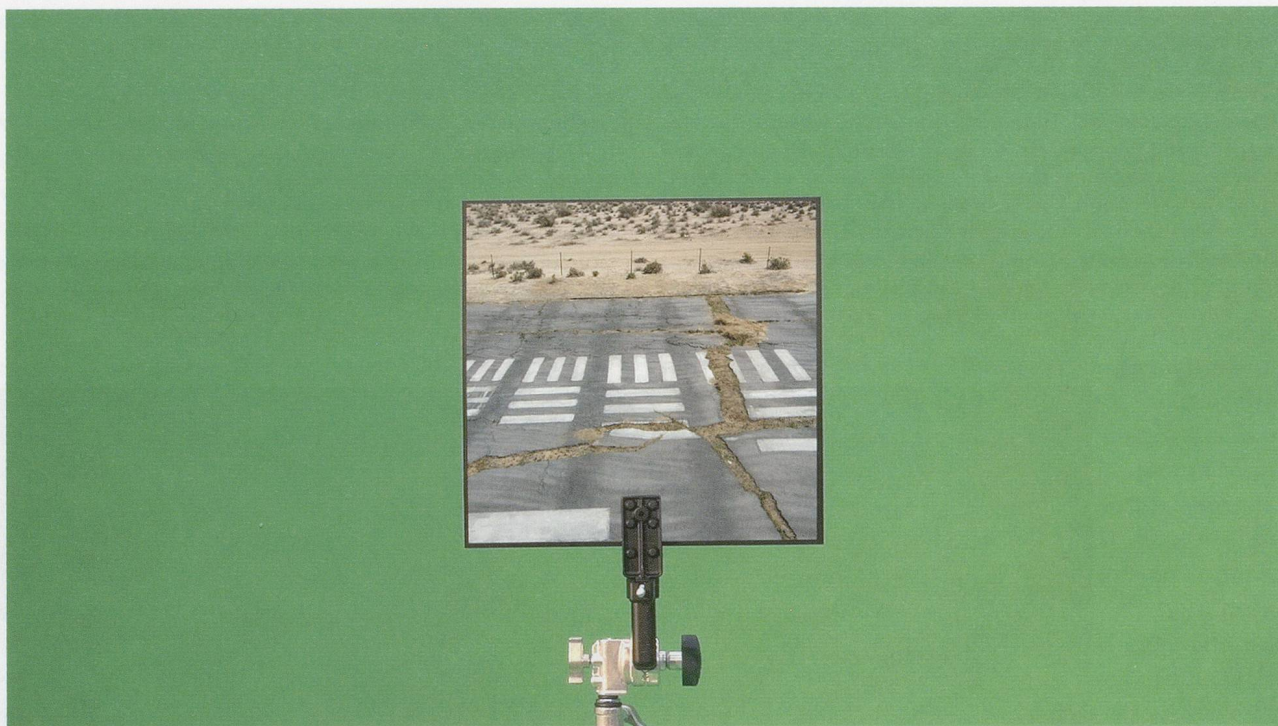


HITO STEYERL, *IN FREE FALL*, 2010, HD video, 34 min. / *IM FREIEN FALL*, HD-Video.

which employs a documentary idiom (in this case, observational rather than essayistic) to trace the global circulation of furniture from the city of Chandigarh, India.

7) Steyerl herself has expressed ambivalence about taking on the mantle of "artist." In 2014, she stated in a video interview for London's Institute of Contemporary Arts, "I am a filmmaker and writer . . . it just sort of happened that people started calling me an artist. But I consciously try not to comply with it too much." This quote appears in a listing on Artspace, the art auction and sales website, promoting a benefit edition Steyerl created for the ICA entitled *IS THE INTERNET uâCi@?ù.1HcpiÜifêçDead* (2014). The edition mixes Steyerl's roles as writer and artist: It includes a print made from a distorted jpg of an erotic ukiyo-e work by

ful form of detachment from two kinds of social and ideological apparatuses. One is the regular commercial cinema, the other is the art market and the art museum. In a way, independent filmmaking uses one of these hegemonic economies to refute the other. It uses cinema, film and its connotations of endless reproducibility and availability, to refute the museum's insistence on the unique object, which can only be seen when the owner shows it. And on the other hand, it uses the art world or artwork connotations to refute cinema's insistence on commercial validity and the pressure to make the money back that has been invested." The discussion is reprinted in *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*, edited by Mike Sperlinger and Ian White (Cologne: Walther König, 2008).



NACHWIRKUNGEN

ED HALTER

Hito Steyerls Arbeit mit bewegten Bildern wird gern der Kategorie «Essayfilm» zugeordnet, einer proteischen Pseudogattung, die offenkundig schwer zu definieren ist. Einer der ehrgeizigsten Versuche der letzten Zeit in dieser Richtung war «The Way of the Termite: The Essay in Cinema, 1909–2004», eine 2007 von Jean-Pierre Gorin organisierte umfangreiche Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums, die ganz unterschiedliche Filme umfasste, von

ED HALTER ist einer der beiden Leiter von Light Industry, Brooklyn, New York, und Gastkritiker an der Fakultät für Film und Elektronische Kunst des Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.

D. W. Griffiths Kurzstummfilm *A Corner in Wheat* (Weizenspekulation, 1909) über den klassischen Cinéma-Vérité-Film *Chronicle of a Summer* (Chronik eines Sommers, 1961) von Jean Rouch und Edgar Morin, bis zu Apichatpong Weerasethakuls Spielfilmerstling *Mysterious Object at Noon* (Rätselhaftes Objekt am Mittag, 2000), der dokumentarische mit vom Drehbuch vorgegebenen Elementen vermischt. «Vielleicht sollten wir uns letztlich mit der Tatsache anfreunden, dass der Essayfilm kein Hoheitsgebiet ist und dass er – wie Fiktion und Dokumentation – lediglich einer der verschiedenen Pole ist, zwischen denen sich Filme entfalten», hält Gorin in seinen Notizen zur Serie fest: «eher eine Kraft als ein Genre». Zu einer direkteren

Definition genötigt, könnte man sagen, dass der Essayfilm die Verfolgung einer bestimmten Leitidee in den Mittelpunkt stellt und zur Erreichung seines Ziels hemmungslos in diversen anderen Genres und Techniken zu wildern pflegt. Doch wie bei anderen problematischen Begriffen – wie *experimentell* und *avantgardistisch* – lässt sich diese per se unreine Form wohl am effizientesten durch den Hinweis auf die Errungenschaften ihrer besten Vertreter erklären. So werden Steyerls Filme häufig mit denen von drei beispielhaften älteren Filmemachern verglichen: Harun Farocki, Jean-Luc Godard und Chris Marker. Dieses heroische männliche Trio wird sowohl von bedrängten Journalisten als auch von herleitungsbesessenen Akademikern gerne bemüht, wann immer sich eine süffige Anmerkung aufdrängt.

Doch obwohl diese dreifache Abstammung meist in lobender Absicht angeführt wird und ein Weiterreichen der Fackel von einer Generation zur nächsten impliziert, lassen sich signifikante Linien von Steyerls Werk zu diesen drei Figuren zurückverfolgen: zu Godard, sofern man ihn als Prototyp des sozial engagierten Filmemachers versteht, der allein durch den formalen Ausdruck intellektueller Unruhe herrschende Denkweisen durchbricht; zu Marker, da sich Steyerl wie dieser häufig mit der Natur der individuellen Erinnerung auseinandergesetzt hat, namentlich in *NOVEMBER* (2004), *LOVELY ANDREA* (Zauberhafte Andrea, 2007) und *JOURNAL NO. 1* (2007), Werke, in denen Betrachtungen über eine Freundin, die als kurdische Terroristin erschossen wurde, die Suche nach einem dunkel in Erinnerung gebliebenen Photo der Künstlerin selbst beziehungsweise Interviews über eine alte bosnische Monatsschau, deren Filmmaterial in den Kriegswirren verloren ging, jeweils den roten Faden des Werks bilden. Bei Farocki schliesslich ist es das Interesse an der politischen Dimension der Produktion und Verbreitung von Bildern, das beide verbindet, wobei der Akzent bei Farocki auf der Produktion liegt, bei Steyerl hingegen zunehmend auf der Verbreitung.

Eine genauere Betrachtung der Verwandtschaft zwischen Farocki und Steyerl und deren Aufschlüsselung im Einzelnen ist aufschlussreich, denn sie erhellt nicht nur die Ähnlichkeiten zwischen beiden, sondern, viel wichtiger, auch Steyerls Abweichung von

den älteren Vorbildern. Von seinen ersten Filmen in den 1960er-Jahren bis hin zu seinen letzten Werken setzte der 2014 verstorbene Farocki fast immer auf den 16-mm-Film. Er unternahm auch einige Ausflüge in die elektronischen Medien, etwa mit *Videograms of a Revolution* (Videogramme einer Revolution, 1992), einer gemeinsam mit Andrei Ujică produzierten Sammlung von TV- und Amateurclips, oder auch mit *SERIOUS GAMES I–IV* (Ernstes Spiele, 2009–2010) und *PARALLEL I–IV* (2012–2014), zwei Installationen, in denen es um Computeranimation und den Einsatz von Computerspielen durch die US-Armee geht und die ihm etwas verspätet Beachtung in der Kunstszene verschafften. Wie bei vielen Filmautoren seiner Generation gilt Farockis Hauptinteresse dem von der Kameralinse definierten Raum. Farockis Raum ist im Grunde ein bazinscher Raum, der sich häufig durch hohe Tiefenschärfe und lange Einstellungen auszeichnet und so beschaffen und geschnitten ist, dass wir Figuren sehen, die sich in ihrer Lebenswelt bewegen.¹⁾ Farockis Raum ist auch mit dem des Cinéma Vérité verwandt, denn jede Einstellung zeugt von einem normal gelebten Leben, das jedoch mit den technischen Mitteln des Films in Echtzeit eingefangen wurde. Selbst in den volldigitalen Arbeiten *SERIOUS GAMES* und *PARALLEL* ist der bazinsche Raum in einer durch Phantomkameras gesehenen und mit algorithmischen Mitteln nachgebildeten Welt per negationem nach wie vor präsent.

Das heisst nicht, dass Farocki jegliche Ehrfurcht vor dem Bild als transparenten Spiegel der Wirklichkeit versteht. Ganz im Gegenteil, er stellt die scheinbare Tiefe seiner Bilder in Frage durch eine sparsame, gezielt eingesetzte Erzähl- und Schneidetechnik, die einen skeptischen Blick auf die Macht dieser Bilder erlaubt. Wie der Titel seines bahnbrechenden Spielfilms *Images of the World and the Inscription of War* (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988) impliziert, vertritt Farocki die Ansicht, dass der Film nicht nur eine Aufzeichnung der Welt liefert, sondern auch einen Zeichensatz, der analysiert, entschlüsselt und gekontert werden kann. Die Stärke seines Werks liegt in der Art und Weise, wie er diese beiden Eigenschaften des photographischen Bildes herausarbeitet und immer wieder aufzeigt, dass sie einander entgegenwirken. Betrachten wir beispiels-

weise einen Erzählstrang aus seinem Video *Workers Leaving the Factory* (Arbeiter beim Verlassen der Fabrik, 1995), das unzählige Aufnahmen von Arbeitern umfasst, die aus Fabriken strömen, angefangen von Dokumentaraufnahmen der Gebrüder Lumière aus dem Jahr 1895 bis zu einer internationalen Auswahl an Film- und TV-Bildmaterial aus dem 20. Jahrhundert. Letztlich ist es eine Untersuchung, auf wie extrem ähnliche Weise Bilder zu ganz verschiedenen Zwecken eingesetzt werden können. Das Bild von Arbeitern, die aus einer Fabrik kommen, sagt Farockis Erzähler, ist «ein Bild wie ein Idiom, das so oft verwendet wird, dass man es blind versteht und gar nicht wirklich lesen muss». Damit unterscheidet Farocki zwischen dem Wahrnehmen eines Bildes und dem Interpretieren seiner Bedeutung. Die phänomenologische, optische Erfahrung der Welt durch den Film wird der semiotischen Deutung eines Bildes im Sinne eines instrumentalisierten Wissens gegenübergestellt; erstere entspringt unmittelbar dem Wesen des Bildes, während letztere eine kontingente kulturelle Folgeerscheinung ist.

2003 veröffentlichte Steyerl den Essay «Dokumentarismus als Politik der Wahrheit», in dem sie sich ebenfalls mit dem paradoxen Charakter des photographischen Bildes und seiner doppelten Existenz als Wahrheit und Fiktion auseinandersetzt. «Auf der einen Seite», schreibt sie:

Die Artikulation, die Produktion und Rezeption eines Dokuments [ist] zwar zutiefst von Machtbeziehungen gekennzeichnet und beruht auf sozialen Konventionen. Auf der anderen Seite beruht die Macht des Dokuments aber darauf, dass es auch das beweisen können soll, was innerhalb dieser Machtbeziehungen unvorhergesehen ist – es soll das Unvorstellbare, Verschwiegene, Unbekannte, Rettende und sogar Ungeheuerliche zum Ausdruck bringen können – und somit die Möglichkeit zur Veränderung schaffen.²⁾

Das «Unvorhergesehene» kann hier als die Widerspenstigkeit des photographischen Zeugnisses verstanden werden, denn ein aufgezeichnetes Bild kann visuelle Fakten enthalten, die nichts mit seinem Verwendungsziel zu tun haben oder diesem sogar zuwiderlaufen. Es ist diese glitschige, aber inhärente Verbindung mit der vorrangigen Realität, die den dokumentarischen Formen ihre Macht zu verleihen scheint. Steyerl vergleicht diese mit Wal-

ter Benjamins Begriff des «dialektischen Bildes», denn dessen rettende Wahrheit ist, so schreibt sie, «nicht relativ und kontingent». Sie zitiert den Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman und führt als Beispiel in Konzentrationslagern aufgenommene, herausgeschmuggelte Photos an, welche die nationalsozialistische Geschichts- und Realitätsklitterung zu widerlegen vermochten, weil sie Einblick in eine vom Regime verleugnete Wirklichkeit gaben. Mittlerweile, am Anfang des 21. Jahrhunderts, sind wir jedoch zur Erkenntnis gelangt, dass Bilder von echtem menschlichen Leid auch zur Rechtfertigung eines Krieges aus humanitären Gründen verwendet werden können. Zwar könnten Dokumentaraufnahmen für Befreiungskämpfe nach wie vor nützlich sein, doch «die elendsvoyeuristischen Bildformen, die dieser «Rettungs»-Gedanke entwickelt, gehören zu den potentesten Dokumentalitäten³⁾ der Gegenwart und legitimieren militärische ebenso wie ökonomische Invasionen.» Und sie schliesst: «Es gibt kaum eine Sichtbarkeit, die nicht mit Machtverhältnissen durchtränkt ist – sodass wir fast sagen können, dass das, was wir sehen, immer schon von Machtverhältnissen vorgesehen ist. Auf der anderen Seite insistiert auch der Zweifel an diesen Sichtbarkeiten mit einer Vehemenz, die eine eigene Form von Macht zu konstituieren imstande ist.»⁴⁾ Ein Bild kann tatsächlich ein rettendes Stück Realität enthalten, aber, so Steyerl, die Art seiner Verwendung – wie es innerhalb der herrschenden Strukturen zum Einsatz kommt – entscheidet letztlich über seine Bedeutung.

Steyerl ging diesen Fragen in einer Reihe von Filmen nach, die in den folgenden Jahren entstanden,



zunächst in NOVEMBER, in dem sie dem Bild ihrer Freundin Andrea Wolf nachspürt, von alten rauschenden, gemeinsam gedrehten Super-8-Filmen aus den 1980er-Jahren über Wolfs spätere Auftritte in Samisdat-Videos, nachdem sie zur Revolutionärin auf Seiten der Kurden geworden war, bis zu ihrer späteren Ermordung (1998) und Wiederauferstehung als Ikone der kurdischen Befreiungsbewegung. Natürlich hat Steyerl ihre eigenen persönlichen Erinnerungen an Wolf, die sie im Begleitkommentar des

Films auch festhält, doch am Ende von NOVEMBER verweist sie darauf, dass nicht die Beziehung und der Zugang zum Referenten, zur realen Person, das Realste an Wolfs Bild sind, sondern dass es vielmehr die wechselnden Wirkungen sind, die ihr Bild auslöst, wenn es mit jedem Kontext- und Zielsetzungswechsel neue Bedeutungen annimmt. Die von Farocki beschriebene Möglichkeit, tief in ein Bild hineinzusehen, wird so aus der Gleichung ausgeklammert zugunsten einer Analyse der vielfältigen Ausdrucks-



HITO STEYERL, *ABSTRACT*, 2012, two channel HD video,
7 min. 30 sec. / *ABSTRAKT*, 2-Kanal-HD-Video.



varianten eines Bildes in verschiedenen Zeiten und Räumen. Steyerls NOVEMBER, LOVELY ANDREA, und JOURNAL NO. 1 werfen allesamt die Frage nach der indexikalischen Beziehung eines Bildes zu einer in der Vergangenheit erlebten Realität auf, konzentrieren sich aber letztlich auf dessen gegenwärtige Verbreitung. In diesem Sinn liefern diese Arbeiten frühe Beispiele für ein Konzept, das Steyerl später als «Zirkulationismus» bezeichnen sollte. 2013 sagt sie dazu in ihrem Essay «Too Much World: Is the Internet Dead?» (Zu viel Welt: Ist das Internet tot?), es gehe dabei nicht um die Kunst, ein Bild zu erzeugen, sondern um dessen Postproduktion, Veröffentlichung und Beschleunigung; es gehe um die PR mit Bildern in sozialen Netzwerken, um Werbung und Entfremdung sowie darum, so verbindlich nichtssagend wie möglich zu sein.⁵⁾

Inzwischen rücken Steyerls neuere Filme die digitalen Räume, in denen diese Art von Zirkulationis-

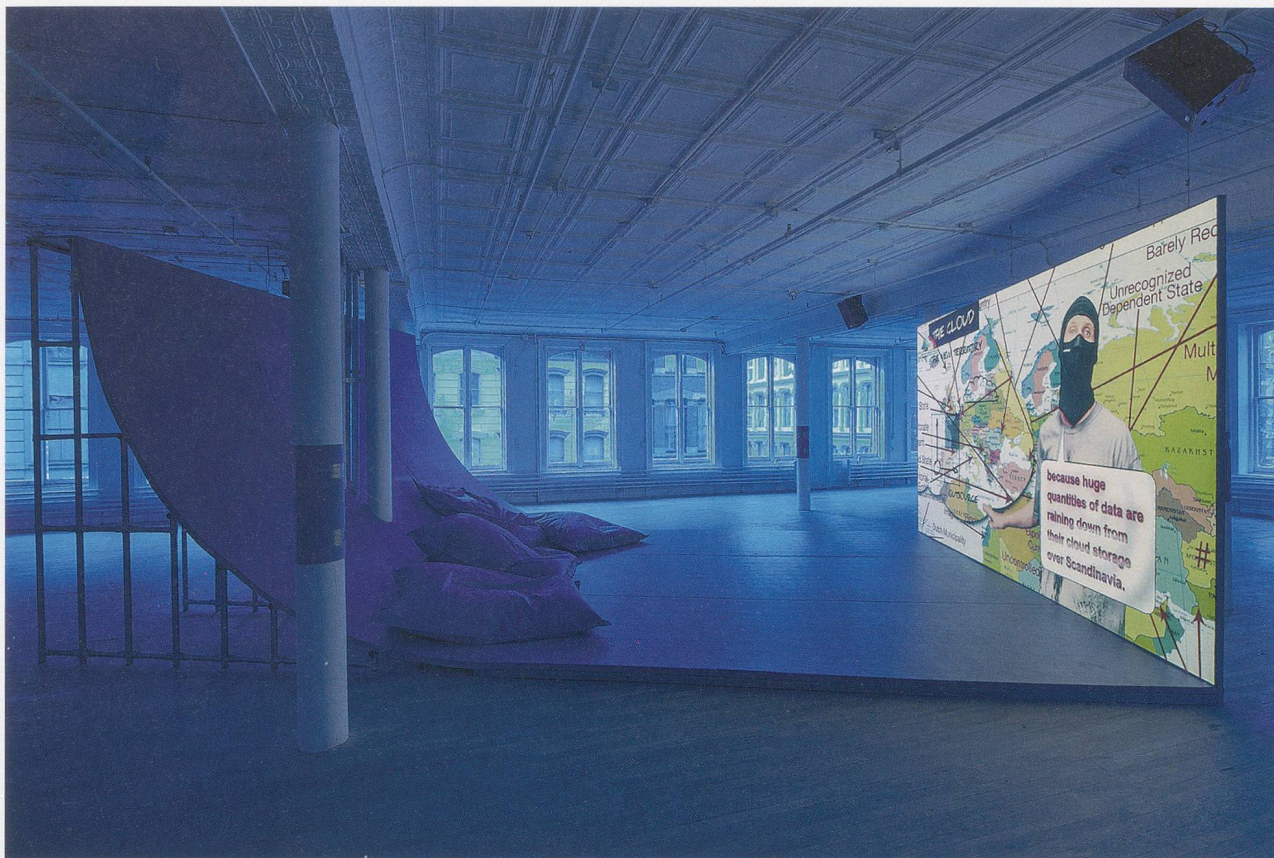
mus aktuell auftritt, noch stärker ins Zentrum. Sie betonen die Zweidimensionalität des Computerbildschirms, wo alles auf der Neukonfiguration von Daten beruht und die einzelnen Elemente vom Künstler ohne Rücksicht auf die ontologischen Zwänge der physischen Welt angeordnet werden können. Der Titel des Werks *LIQUIDITY, INC.* (Liquidität, Inc. 2014) verweist auf den fließenden, austauschbaren Charakter einer durch vernetzte Systeme vermittelten Existenz, und das Video selbst bedient sich grosszügig aus dem Füllhorn der Postproduktionseffekte, die das Zeitalter des Schneidens auf dem Laptop eröffnet hat: Überlagernder Text in einer irrwitzigen Vielfalt von Schriftsätzen kommt sich krümmend und schlängelnd daher wie eine Powerpoint-Präsentation auf einem Trip; schwindelerregende Collagen von im Farbstanz-Verfahren erzeugten Videobildern; eine Graphik, die dem UX-Design von Tumblr, Google Hangouts und Mozilla Thunderbird nachempfunden ist; und zahlreiche weitere Beispiele bewegter Bilder, die gedehnt, wiederholt, invertiert, beschleunigt, verlangsamt und anderweitig modifiziert werden. Ein Lieblingskunstgriff von Steyerl ist die überlagernde Platzierung eines Videoclips in



HITO STEYERL, *DUTY FREE ART*, 2015, three-channel color HD video, 38 min., installation view Artists Space, New York / ZOLLFREIE KUNST, 3-Kanal-HD-Farbvideo, Installationsansicht.

einem anderen, dessen Bildformat etwas grösser ist, manchmal so, dass es wirkt, als entspringe er – auf ganz offensichtlich künstlich herbeigeführte Art und Weise – einem Laptop, einem Monitor oder einem Mobiltelefon, manchmal so, dass sich ein oder mehrere nackte Rechtecke im Format 16:9 überlagern, wobei jedes seinen eigenen flackernden Filmloop erzeugt, und das alles in ein und derselben Einstellung. Besonders auffallend tritt dieser Bildtropus in *LIQUIDITY INC., HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE* (2014), *IN FREE FALL* (2010), *GUARDS* (2012), aber auch in zahlreichen anderen Videos in Erscheinung. Er stört die Simulation der räumlichen Dimension, indem er zwei oder mehr widersprüchliche Raum- und Zeitstrukturen in einem Bild anbietet, und wird damit zu einer Metapher für die restlose Aufsaugung aller Medien durch das ungeheure immaterielle Datenmeer.

Auch wenn Steyerl häufig als Autorin von Essayfilmen bezeichnet wurde, liesse sich an dieser Stelle ins Feld führen, dass sie heute eine andere Form pflegt: die des Videoessays.⁶⁾ Die Herkunft dieser Gattung ist schwieriger zurückzuverfolgen und muss eher aus der Geschichte der elektronischen Bilder herausgekitzelt werden als aus jener ihrer klassischeren chemisch-mechanischen Verwandten. Aus der Zeit der analogen Videotechnik könnte man auf Dan Grahams *Rock My Religion* (1983–1984), Joan Bradermans *Joan Does Dynasty* (1986), Stuart Marshalls *Bright Eyes* (1986) und auf zahlreiche Werke von Martha Rosler und Alexander Kluge verweisen; also auf Videos, die ihre Argumente mittels Dokumentar-, Archiv- und Originalfilmmaterial präsentierten und dieses durch Bildbearbeitungstechniken veränderten, wobei sie bereits etliche Jahre vor dem Internet mit dem kritischen Potenzial der leicht verformbaren elektronischen Medien spielten. Das Aufkommen der digitalen Bildbearbeitung Ende der 1980er-Jahre brachte eine Menge neuer Postproduktionsmöglichkeiten mit sich, die schliesslich das Final-Cut-Zeitalter einläuteten: In den folgenden Jahren blühte der Videoessay dank so berühmten Exponenten wie Jacqueline Goss, Steve Reinke, Elisabeth Subrin und Walid Raad auf, die allesamt bis ins erste Jahrzehnt des laufenden Jahrhunderts hinein als Protagonisten an eher abenteuerlichen Filmfestivals auftraten. (Nament-



lich Seth Price und Paul Chan produzierten frühe Werke, die man durchaus als Videoessays einstufen könnte – etwa Price' *Industrial Synth* [2000–2001] oder Chans *RE:THE_OPERATION* [2002] –, obwohl diese Seite ihrer Kunst durch spätere Entwicklungen in ihrem Werk etwas in den Hintergrund gedrängt wurde. Dies unterstreicht, dass ein grosser Teil der filmischen Arbeiten jüngerer Künstler kaum Beachtung fand, obwohl die Kunstszenen sich gerade mit neu erwachter Begeisterung den Medien Film und Video zuwendet.) Und Steyerl ist unter den heutigen Künstlern nicht die einzige, die mit diesem Medium arbeitet; es gibt weitere Beispiele, wie Oliver Larics *VERSIONS* (Versionen, 2009–), eine Serie von Online-Essays über die Verdoppelung und Wiederverwendung von Bildern im Netz, oder Camille Henrots *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit, 2013), das mit der Präsentation einer schwindelerregenden Ansammlung inszenierten und ausfindig gemach-

HITO STEYERL, *LIQUIDITY INC.*, 2014, color HD video, 30 min., installation view Artists Space, New York / *LIQUIDITÄT INC.*, HD-Farbvideo, Installationsansicht.

ten Materials in sich überlappenden Fenstern eine eigentliche Desktop-Ästhetik beschwört.

Tatsächlich ist die Unterscheidung zwischen Essayfilm und Videoessay bereits Geschichte. Mittlerweile herrscht eine komplette Konvergenz von Film und Video, sodass alles, was wir im Fernsehen, im Internet und in fast jedem Kino sehen, aus demselben digitalen Stoff gestrickt ist. Steyerls Kunst erinnert uns daran, dass wir auch in einer Nachwelt anderer kreativer Gestaltungsmittel leben. Die



HITO STEYERL, *I DREAMED A DREAM: POLITICS IN THE AGE OF MASS ART PRODUCTION*, 2013, two-channel HD video, 29 min, installation view Artists Space, New York /
ICH TRÄUMTE EINEN TRAUM: POLITIK IM ZEITALTER DER MASSENKUNST-PRODUKTION, 2-Kanal-HD-Video, Installationsansicht.

Textverarbeitungssoftware der Schriftsteller, die Bildbearbeitungssoftware der Filmemacher und die Graphikdesignsoftware der bildenden Künstler sind nur Varianten desselben Phänomens; die Schreibmaschine, die Steenbeck und der Zeichentisch sind allesamt von Tastatur, Maus und Bildschirm abgelöst worden. Tatsächlich wird das Zusammenspiel von Steyerl-als-Autorin, Steyerl-als-Filmemacherin und Steyerl-als-Künstlerin in einer Serie von Videos deutlich, die aus Aufzeichnungen von Live-Vorlesungen zusammengeschnitten sind: *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (Ist das Museum ein Schlachtfeld?, 2013), *I DREAMED A DREAM* (Ich träumte einen Traum, 2013) und *DUTY-FREE ART* (Zollfreie Kunst, 2015). Jedes dieser Videos ist mit Clips und Photos angereichert, die in diesen Vorträgen und Diskussionen Verwendung fanden und jetzt den Videos selbst einverleibt wurden. In Steyerls diesjähriger Einzelausstellung bei Artists Space in New York sorgte die Einbindung dieser Arbeiten für einen Brückenschlag zwischen Videoessays wie *LIQUIDITY* und *HOW NOT TO BE SEEN* (Wie man nicht gesehen wird) einerseits und ihren Texten andererseits und spielte dabei zugleich auf die bildende Kunst des klassischen Galerieraumes an – mit einer Installation in Gestalt eines mit Kissen bestückten, wellenähnlichen Raumelements, einer Sitzgruppe aus Sandsäcken sowie einem

bemerkenswerten horizontalen Bildschirm aus modelliertem Sand.

Es gilt also zu beachten, dass Steyerls Videos nicht nur ihren Begriff des Zirkulationismus weiterentwickeln, sondern auch selbst zu Knotenpunkten innerhalb ihres eigenen Verbreitungsnetzes geworden sind, das heisst innerhalb von Steyerls Werkkomplex mit seinen zahlreichen Variationen. Diese Matrix besteht aus diversen Instanzierungen der Essayform, sei es in Gestalt von Textpublikationen, Vorträgen oder Filmen. Heute, wo Steyerl nicht mehr je nach Kontext auf ihre Funktion als Filmemacherin beziehungsweise als Autorin festgenagelt bleibt, wird sie als Künstlerin gefeiert – in unserer Zeit nurmehr eine vage Ehre, wo die Kunst als letzte Zuflucht der wahren Universalisten uns immerhin erlaubt, ein Werk in seiner ganzen Bandbreite zu betrachten.⁷⁾ Steyerls symbolische Verwendung des eigenen Bildes in ihren Videos kommt, bewusst oder unbewusst, den Wünschen einer Kunstszene entgegen, die auf der Rolle des individuellen Schöpfers als Kitt und Bindemittel einer disparaten plattformübergreifenden Produktion beharrt. Dieser Kontext unterscheidet sich grundlegend vom klassischen Kinoumfeld, das einen Marker, Godard und Farocki hervorbrachte und sich praktisch während ihrer gesamten Karriere als tragfähig erwies. Obwohl Steyerl Film studierte

und zu Beginn ihrer Karriere in der Spielfilmproduktion und im Journalismus tätig war, ist der grösste Teil ihrer filmischen Produktionen heute in Galerien, Museen und anderen Kunsträumen zu sehen, wobei auch viele Titel online abrufbar sind. In dieser Hinsicht ist sie ein sprechendes Beispiel eines umfassenderen Wandels, der in den letzten zehn Jahren stattfand: eine Entwicklung weg vom gesellschaftlichen Freiraum für Kunstfilme, der jahrzehntelang nur am Rande mit dem kommerziellen Film und Kunstinstitutionen in Berührung kam, hin zu einer Situation, in der viele Nachkommen dieser Linie ihre Filme heute vorab im Kontext der bildenden Kunst produzieren und präsentieren.⁸⁾ Die Frage ist, ob die Verbreitung von Steyerls Filmschaffen durch die zeitgenössische Kunstszene dessen mögliche Wirkungen entscheidend verändert hat und welche Rolle das Bild der Künstlerin selbst in diesem System heute spielt.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In der Filmwissenschaft werden die Ideen von André Bazin häufig denen von Sergej Eisenstein gegenübergestellt. Bazin betonte, dass die Bedeutung im filmischen Bild selbst zu finden sei, während Eisenstein darauf bestand, dass Bedeutung erst durch die Montage geschaffen würde. Diesen Unterschied könnte man auch als Produktion (filmen) versus Postproduktion (Schnitt) verstehen oder als immanente Bedeutung versus konstruierte Bedeutung. Bemerkenswerterweise hat Steyerl darauf verwiesen, dass die heutige Verlagerung zur Postproduktion eine Neueinschätzung der sowjetischen Montagetheorie erfordere. Siehe dazu beispielsweise ihre Analyse von Vertovs Ideen im Essay «The Language of Things» (2006) und ihr Gespräch mit der Filmemacherin Laura Poitras in *Artforum*, Mai 2015, oder Steyerls Bezugnahme auf Eisenstein in ihrem Video *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (Ist das Museum ein Schlachtfeld?, 2013).

2) Hito Steyerl, «Dokumentarismus als Politik der Wahrheit», *Transversal—eipcp Multilingual Webjournal* (Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, Mai 2003), www.eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en.

3) Dokumentalität ist ein Neologismus, den Steyerl in diesem Essay einführt und als «Umschlagpunkt, an dem Formen dokumentarischer Wahrheitsproduktion in Regierung umschlagen – oder umgekehrt» definiert. Ebenda.

4) Ebenda (s. Anm. 2).

5) Hito Steyerl, «Too Much World: Is the Internet Dead?», *e-flux journal* 49 (November 2013), www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead

6) Der Begriff Videoessay wird hier in einem leicht anderen Sinn gebraucht als heute üblich, wo er häufig dazu dient, eher journalistische Arbeiten zu bezeichnen, die nicht den künstlerischen oder poetischen Anspruch des traditionellen Essayfilms erheben. Wenn ich zwischen Essayfilm und Videoessay unterscheide, will

ich damit keinesfalls ein krudes medienspezifisches Argument einführen, wonach nur Zelluloid «tiefe» Bilder hervorbringe, während elektronische Medien «flache» Bilder erzeugten. Mit digitaler Videotechnik können verschiedene Raumtypen erzeugt werden, flache oder tiefe, und das Aufkommen von HD scheint sogar eher die Tendenz zur Tiefe zu begünstigen. Man schaue sich zum Beispiel die bazinschen Qualitäten einer HD-Videoarbeit an, wie Amie Siegels *PROVENANCE* (2013), die eine dokumentarische Sprache verwendet (in diesem Fall eine eher beobachtende als essayistische), um die globale Verbreitung von Möbeln aus der indischen Stadt Chandigarh aufzuzeigen.

7) Steyerl selbst hat ihre eigene Ambivalenz zum Ausdruck gebracht, wenn es darum geht, in den Mantel der «Künstlerin» zu schlüpfen. 2014 sagte sie in einem Videointerview für das Institute of Contemporary Arts, London: «Ich bin Filmemacherin und Autorin ... irgendwie ist es einfach passiert, dass die Leute begannen, mich als Künstlerin zu bezeichnen. Ich versuche jedoch bewusst, dem nicht allzu sehr zu entsprechen.» Dieses Zitat erscheint auch in einer Auflistung bei ArtSpace, der Kunstauktions- und Verkaufswelt, die eine Benefiz-Edition anbietet, die Steyerl für das ICA schuf, ihr Titel: *IS THE INTERNET uâCi@?ü.1HcpiÛîfêzDead* (Ist das Internet uâCi@?ü.1HcpiÛîfêzdead, 2014). Die Edition vermischt Steyerls Rollen als Autorin und Künstlerin: Diese besteht aus einer Druckgraphik, die Steyerl anhand des verzerrten JPG-Bildes eines erotischen Ukiyo-e-Holzschnitts von Kitagawa Utamaro anfertigte, sowie einem gratis aus dem Internet ladbaren Dokument mit dem Quellcode desselben Bildes, der verrät, dass Steyerl zur Erzeugung der visuellen Irritationen eigene Textzeilen einfügte – zum Beispiel «Was the internet recently shot by a sniper in Syria?» («Wurde das Internet kürzlich von einem Heckenschützen in Syrien erschossen?»). Siehe www.artspace.com/hito-steyerl/is-the-internet-uaciulhpcpiufdead

8) Dieses Szenario hat Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums in Wien, an den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 2007 treffend geschildert. Er beschrieb es als «ein sehr altes Problem, mit dem sich Künstlerfilme – häufig auch als «avantgardistische Filme» oder zu gewissen Zeiten auch als «Untergrundfilme» bezeichnet, zutreffender wäre wohl «unabhängiger Film» – mindestens seit den 1960er-Jahren bewusst befasst haben. Diese haben sich auf radikale und spielerische Art von zwei Arten gesellschaftlicher und ideologischer Systeme abgegrenzt. Das eine ist das herkömmliche kommerzielle Kino, das andere der Kunstmarkt und das Kunstmuseum. In gewisser Weise benutzt der unabhängige Film jedes dieser Herrschaftsmodelle, um das andere zu entkräften. Er benutzt das Kino, den Film und deren Konnotationen der unendlichen Reproduzierbarkeit und Verfügbarkeit, um das Festhalten des Museums am einzigartigen Objekt zu widerlegen, das nur zu sehen ist, wenn sein Besitzer es zeigt. Andererseits benutzt er die mit der Kunstszene und Kunstwerken verbundenen Konnotationen, um das Festhalten der Filmindustrie am kommerziellen Wert und am Zwang, das investierte Geld wieder zurückzuerhalten, anzufechten.» Die hier zitierte Podiumsdiskussion, «Does the Museum Fail?», ist abgedruckt in *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*, hrsg. von Mike Sperlinger und Ian White, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008, S. 115 ff. (Zitat aus dem Engl. übers.).

BRIAN DROITCOUR

Skimming Her

* The data in this text was last accessed July 25, 2015.

WHAT GOOGLE KNOWS ABOUT HITO STEYERL

About 122,000 results.¹⁾ About 73,800 image results.

She is a German filmmaker, visual artist, and author in the field of essayist documentary video. Her principal topics of interest are media, technology, and the global circulation of images.

She was born 1966 in Munich, Germany. She studied at the Academy of Fine Arts Vienna. Her movies are HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE, LOVELY ANDREA, IN FREE FALL, ABSTRACT, NOVEMBER.

People who search for her also search for Anton Vidokle, Tobias Zielony, Florian Ebner, Ingo Niermann, Olaf Nicolai, Nicolaus Schafhausen, Tirdad Zolghadr, Peter Friedl, Liam Gillick, Erik Niedling, Daniel Birnbaum, Harun Farocki, Cerith Wyn Evans, Andrea Wolf, Andrew Norman Wilson, Hans Ulrich Obrist, Isa Genzken, Ryan Trecartin, Boris Groys, Mark Leckey.

Related searches include her name how not to be seen, her name november, her name documentary uncertainty, her name in free fall, her name biography, her name red alert.

WHAT AMAZON KNOWS ABOUT HITO STEYERL

75 results for Books.

Most relevant: *e-flux journal: The Wretched of the Screen*. In her writing we begin to see how, even if the hopes and desires for coherent collective political projects have been displaced onto images and screens, we must look frankly at the technology that seals them in.

BRIAN DROITCOUR is an associate editor at Art in America. He edited *The Animated Reader: Poetry for Surround Audience*, an anthology published in conjunction with the 2015 Triennial at the New Museum, New York.



HITO STEYERL, *Jpg of a Shunga woodblock print, ca. 18th century, with text added to the source code / Jpg eines Shunga-Holzschnitts, ca. 18. Jh., mit ergänztem Quelltext.*

Customers who bought this item also bought *After Art* by David Joselit (10 customer reviews, average 4 stars), *The Uprising: On Poetry and Finance* by Franco "Bifo" Berardi (5 customer reviews, 5 stars), *e-flux journal: What Is Contemporary Art?* ed. Julieta Aranda (no customer reviews), *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy* by Franco "Bifo" Berardi.

Amazon Best Sellers Rank: #90,953 in Books.

1 customer review, 5 stars: OUTSTANDING ESSAYS – DON'T MISS THEM! 2 of 3 people found this review helpful.

WHAT BING KNOWS ABOUT HITO STEYERL

50,800 results.

People also search for Günter Grass, Isa Genzken, Shirin Neshat, Harun Farocki, Joan Jonas, Jenny Holzer, Marina Abramovic, Josephy Beuys, Barbara Kruger, Franz West, R. B. Kitaj, Rebecca Horn, Werner Herzog, Maria Lassnig, Hans Hollein, Horst Janssen.

WHAT I KNOW ABOUT HITO STEYERL

She talks about images as if they were people, so that her readers can see how humans are like images. She uses the terms of human politics to articulate a politics of the image, which she hopes can then be recuperated as a politics of the people.

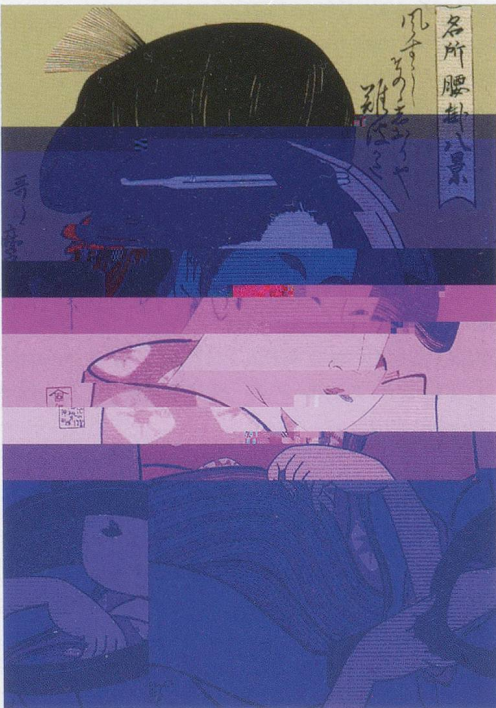
She says that until recently the goal of emancipation was to become a subject, but now it's more exciting to come to terms with being an object. This is reality, anyway: We are objects of data-trawling consumer surveillance and state surveillance—which can be the same when the former shares information with the latter through the back door—and we are also objects of the surveillance of friends and frenemies who look, friend, and like.

Skimming, surveilling, searching, researching. Criticism is just a performance of looking, just as clicking or liking is a performance of having looked. A click is a look. Much of the art criticism I produced last year is owned by Yelp. I'm not an artist; I'm a USER.

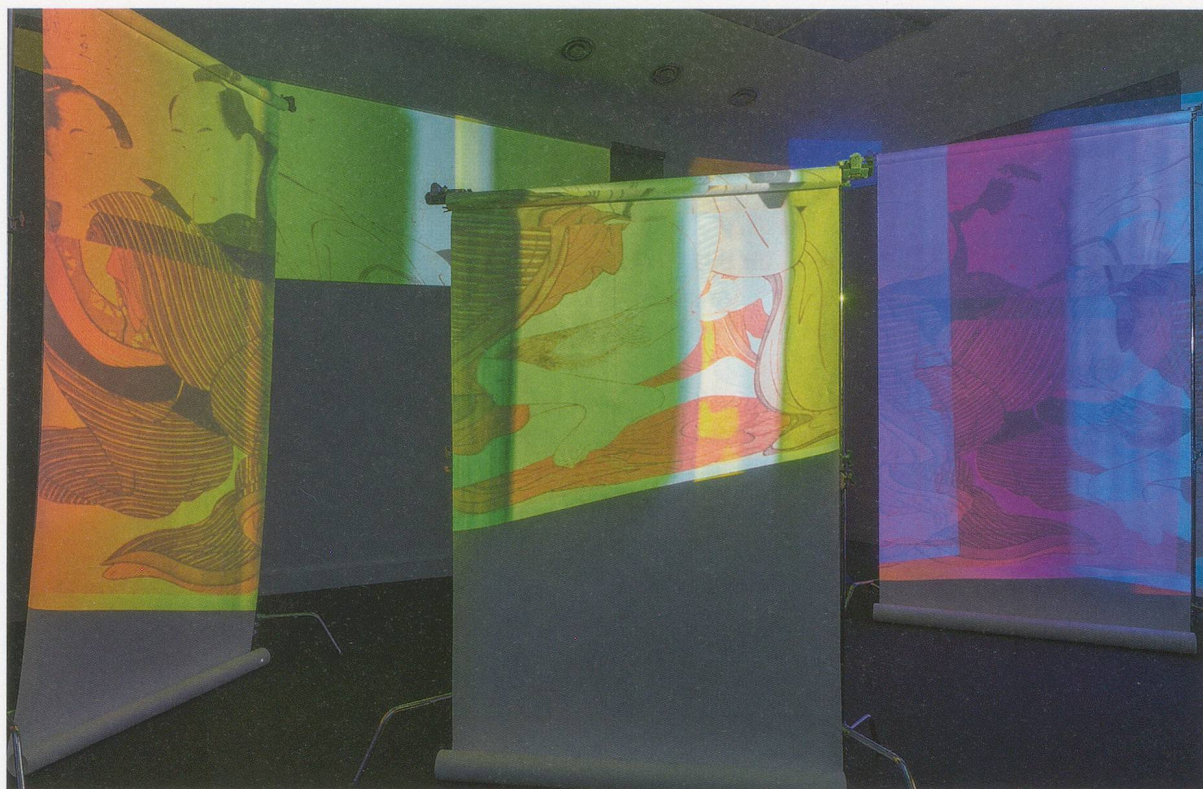
WHAT TWITTER KNOWS ABOUT HITO STEYERL

"In Defense of the Poor Image" is a Gen X theory. Her films went missing from Ubu-Web but have now returned. Just saw two films by her last night and just like that turned into the heart-eyed kitty emoji. Momentarily thought a harry styles hashtag was about hito steyerl. She talks about Twitter bot armies, troll farms, and online pro-

paganda. Let's have Buttbook instead of Face-book! I wonder why she doesn't offer her films online for free. Queen-like. Funny that she skewers Deutsche Bank at #VeniceBiennale 2015—why not Sparkasse, the sponsor of the pavilion? Someone farted during her video at the German pavilion. She and Laura Poitras discuss strategies for political art. Her installation in the German pavilion felt like being in the movie *Tron*. It's great, imo, but sometimes the metaphors don't quite work. In conversation with Nina Power on political memory and potential unreliability of testimonial history. Got a good charge for my iPhone at her show. Remind me to go back and take a nap on her big blue slide. Duty-Free Art by her. She is too fucking good. I'm at the airport, and it feels fitting to tweet her article on duty-free art. She unearths e-mails from Rem Koolhaas to Assad just before the start of the civil war. Can she wrap up the MoMA talk in time for *Drag Race*? She just stepped on my toe.



HITO STEYERL, *Jpg of a Shunga woodblock print, ca. 18th century, with text added to the source code / Jpg eines Shunga-Holzschnitts, ca. 18. Jh., mit ergänztem Quelltext.*



HITO STEYERL, *Shunga*, 2014, mixed-media environment with projections, dimensions variable, exhibition view, Van Abbemuseum, Eindhoven / *Shunga*, verschiedene Medien mit Projektionen, Masse variabel, Ausstellungsansicht. (PHOTO: PETER COX)

WHAT IMDB KNOWS ABOUT HITO STEYERL

She is a director and actor, known for *IN FREE FALL* (2010), *JOURNAL NO. 1: AN ARTIST'S IMPRESSION* (2007), and *ABSTRACT* (2012). 1 news article. 1 win & 1 nomination. 4 director credits, 1 actor credit, 1 writer credit, 1 cinematographer credit, 1 miscellaneous crew credit, 1 self credit.

WHAT I KNOW ABOUT HITO STEYERL

She imagines a system of value that measures velocity not quality. One of the hottest images on the Internet is a dog shaped like a penis. In mere hours, it surged to lead the “dog looks like penis” results. I just tried really hard to look cute in a photo; I hope it gets put online. Being popular is an important part of having a career. If she’s wrong about one thing, it might be that the correspondent of personhood in the world of things is not the image but its substrate—the film stock that gets cut, the file that gets sent, the soft receptor that hosts a thousand images and takes all of their impressions.

A thing that feels. An image that feels. A word that thinks. An idea who walks. Anything can be a poem if you're a huge fag. We are surfs living in a feudal society. I'm thinking *Freelance Bodies* would make a great first album title for a band called Special Topics.

"Just touch everyone," the man said into his phone as I passed him.

WHAT FACEBOOK KNOWS ABOUT HITO STEYERL

My friend since April 2014. She has 1,028 friends. I may know 25 of them. We have 64 mutual friends.

Ask for her work info. Ask for her high school. Ask for her current city. Ask for her hometown. Ask for her phone number. Ask for her e-mail. Ask for her address. Her birthday is July 26.

An album titled "Profile Pictures" has one image in it, from September 28, 2013. It is a glitched image of a Japanese print, a geisha, striated and discolored. The image comes from a series of databent gifs made for *Rhizome* by inserting text into the original code.

An album titled "Mobile Uploads" has one photo in it, from September 10, 2013. It's a photo of a city street, clouds rising from the pavement, people milling around a police truck. "Heavy police forces on istiklal," she has written as the caption. "Tear gas." She will use the EYE prize money to pay her share of Greek war reparations (once she figures out where to transfer it).

She thinks McKenzie Wark offered an incredibly generous interpretation.

She enjoyed Bart's wonderful show at the Walker: beautiful work by Bjarne Melgaard. People in Greece, would you be so kind as to let her know whether there are any antifascist activities in Athens over the weekend?

WHAT LINKEDIN KNOWS ABOUT HITO STEYERL

Nothing.

WHAT INSTAGRAM KNOWS ABOUT HITO STEYERL

One week ago, the artists of the German pavilion and a number of Biennale workers covered the Germania sign with a Greek flag and the word "Germoney," showing solidarity with the people of Greece and all other places suffering from austerity.

Five weeks ago, her work was for sale at Liste, the art fair in Basel.

Eight weeks ago, someone printed *Hitozine*, the world's #1 Hito Steyerl fanzine.

Ten weeks ago, her work was for sale at Frieze New York.

Ten weeks ago, MoMA curator Stuart Comer photographed her with *Artforum* editor Michelle Kuo and writer Kate Sutton on an outdoor deck in Venice.

Eleven weeks ago, she posed for a group photo with the other artists in the German pavilion and curator Florian Ebner.

Eleven weeks ago, Stuart Comer photographed her in front of a docked yacht in Venice.

Twelve weeks ago, Stuart Comer photographed her work on the cover of *Artforum's* May issue.

Twenty weeks ago, Stuart Comer photographed her at MoMA with Dara Birnbaum.

Thirty-three weeks ago, she took part in a *DIS* magazine roundtable in Berlin.

Forty-nine weeks ago, she stood behind a Turk as he took a selfie.

Ninety-three weeks ago, she just arrived in Oslo, wearing a pink jacket.

One hundred and five weeks ago, she posed at Berlin University of the Arts for a photo shoot for Norwegian magazine *Kunstforum*, in a leopard-print top.

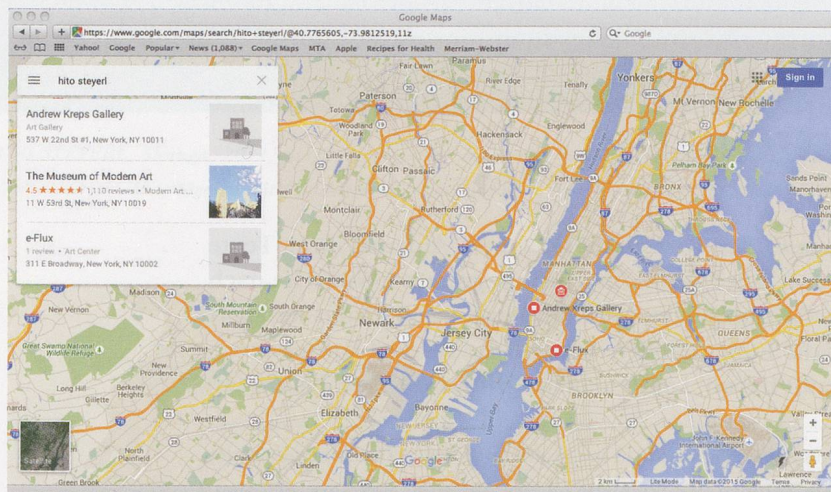
WHAT I KNOW ABOUT HITO STEYERL

What do I know about her? It's mostly what I know about me—that's the trouble with subjecthood.

Google thinks I'm male, age 25–34. This is correct, for now, but Google has given itself a generous margin of error. After it made its demographic guesses available on the Ad Settings pages of the user profile, people laughed when the eye of Big Data saw the wrong gender and age. The user gets edited like a film, cut into a sequence that has meaning for its viewer, and the user's audience is made of bots—the many blinking facets of a big inhuman eye.

Big Data, telescoping down to picture a user, collects the molted data of her clicking into a partial view it can use. It shuffles parts. A person perceiving another tries to gather her into a whole. Writing can reflect a desire to make someone whole. But no one is.

Life as a struggle to master the apparatus of subjecthood is hard, but it's a lot easier than life as a struggle to escape it.



What Google Maps Knows About Hito Steyerl /
Was Google Maps über Hito Steyerl weiss.

BRIAN DROITCOUR

Daten abschöpfen

* Gemäss den Recherchen des Autors am 25. Juli 2015.

WAS GOOGLE ÜBER HITO STEYERL WEISS

Rund 122 000 Treffer.¹⁾ Rund 73 800 Bildtreffer.

Hito Steyerl ist eine deutsche Filmemacherin, bildende Künstlerin und Autorin; ihre Spezialität sind essayistische Dokumentarfilme. Sie interessiert sich vor allem für Medien, Technologie und die globale Verbreitung von Bildern.

Sie kam 1966 in München zur Welt und hat an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert. Sie drehte unter anderem die Filme *HOW NOT TO BE SEEN*, *A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE*, *LOVELY ANDREA*, *IN FREE FALL*, *ABSTRACT*, *NOVEMBER*.

Leute, die im Web nach ihr suchen, suchen auch nach Anton Vidokle, Tobias Zielony, Florian Ebner, Ingo Niermann, Olaf Nicolai, Nicolaus Schafhausen, Tirdad Zolghadr, Peter Friedl, Liam Gillick, Erik Niedling, Daniel Birnbaum, Harun Farocki, Cerith Wyn Evans, Andrea Wolf, Andrew Norman Wilson, Hans Ulrich Obrist, Isa Genzken, Ryan Trecartin, Boris Groys, Mark Leckey.

Auf sie bezogene Suchaufträge enthalten ihren Namen und *How Not to be Seen*, ihren Namen und *November*, ihren Namen und dokumentarische Ungewissheit, ihren Namen und *In Free Fall*, ihren Namen und Biographie, ihren Namen und *Red Alert*.

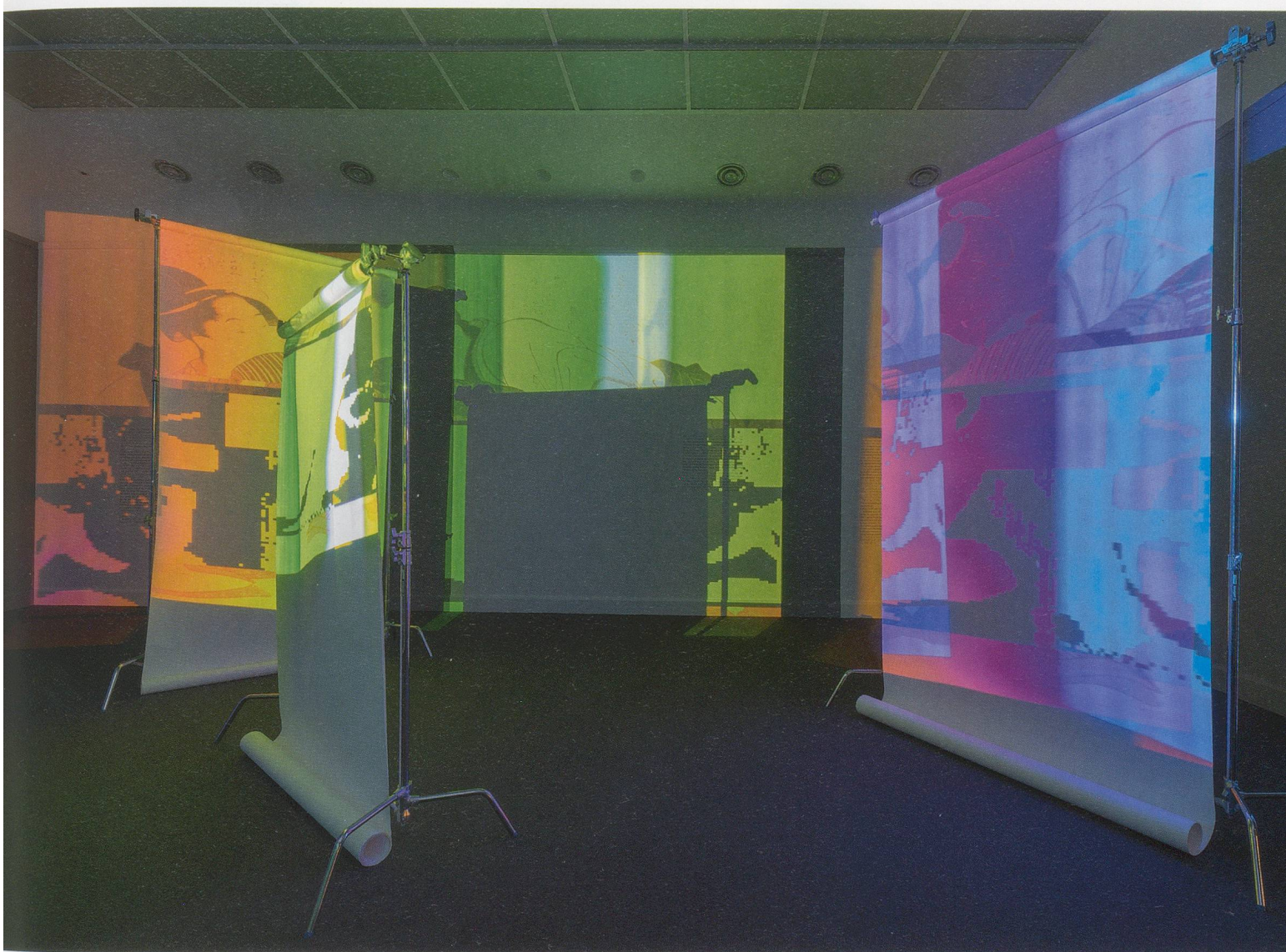
WAS AMAZON ÜBER HITO STEYERL WEISS

75 Treffer unter Bücher.

Relevantester Treffer: *e-flux journal: The Wretched of the Screen*. Anhand ihrer Texte beginnen wir zu verstehen, dass wir, auch wenn die Hoffnungen und Wünsche nach sinnvollen politischen Gemeinschaftsprojekten auf Bilder und Bildschirme verlagert wurden, die Technologie unter die Lupe nehmen müssen, die sie dort konserviert.

Kunden, die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch *After Art von David Joselit* (10

BRIAN DROITCOUR ist Mitherausgeber von *Art in America*. 2015 hat er die Anthologie *The Animated Reader: Poetry for Surround Audience* herausgegeben, die im Rahmen der Triennale im New Museum, New York, erschien.



HITO STEYERL, *Shunga*, 2014, mixed-media environment with projections, dimensions variable, exhibition view, Van Abbemuseum, Eindhoven /
Shunga, verschiedene Medien mit Projektionen, Masse variabel, Ausstellungsansicht. (PHOTO: PETER COX)



HITO STEYERL, Jpg of a Shunga woodblock print, ca. 18th century, with text added to the source code / Jpg eines Shunga-Holzschnitts, ca. 18. Jh., mit ergänztem Quelltext.

Kundenbewertungen, durchschnittlich 4 Sterne), *The Uprising: On Poetry and Finance* von Franco «Bifo» Berardi (5 Kundenbewertungen, 5 Sterne), *e-flux journal: What Is Contemporary Art?* herausgegeben von Julieta Aranda (keine Kundenbewertung), *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy* von Franco «Bifo» Berardi.
Amazon-Bestseller: Rang 90 953 bei den Büchern.

1 Kundenbewertung, 5 Sterne: OUTSTANDING ESSAYS – DON'T MISS THEM! 2 von 3
Leuten fanden diese Bewertung hilfreich.

WAS BING ÜBER HITO STEYERL WEISS

50 800 Treffer.

Dieselben Leute suchten auch nach Günter Grass, Isa Genzken, Shirin Neshat, Harun Farocki, Joan Jonas, Jenny Holzer, Marina Abramovic, Joseph Beuys, Barbara Kruger, Franz West, R. B. Kitaj, Rebecca Horn, Werner Herzog, Maria Lassnig, Hans Hollein, Horst Janssen.

WAS ICH ÜBER HITO STEYERL WEISS

Sie spricht über Bilder, als wären es Menschen, sodass ihre Leser erkennen, dass Menschen wie Bilder sind. Sie verwendet die Sprache der Politik, um eine Politik der Bilder zu entwickeln, die in der Folge, so hofft sie, auch gesellschaftspolitische Früchte trägt. Sie schreibt, dass es bis vor Kurzem Ziel jeder Emanzipation gewesen sei, ein Subjekt zu werden, dass es heute jedoch spannender sei, damit zurechtzukommen, ein Objekt zu sein. So sieht jedenfalls die Realität aus: Wir sind sowohl Objekte der staatlichen Überwachung als auch der Verbraucherüberwachung, was mehr oder weniger auf dasselbe hinausläuft, da beide Überwachungsapparate unsere Daten im grossen Stil aus dem Netz abschöpfen und ihre Informationen durch die Hintertür miteinander austauschen. Ausserdem sind wir auch Objekte der Überwachung durch Freunde und scheinbare Freunde, die uns im Netz ausfindig machen, zu ihren Freunden erklären und «likern».

Abschöpfen, überwachen, suchen, Nachforschungen anstellen. Kritik ist lediglich eine explizite Form des Nachschauens, so wie Klicken oder «Liken» eine explizite Form des Nachgeschaut-Habens ist. Ein Klick ist ein Blick. Ein grosser Teil der Kunstkritiken, die ich letztes Jahr geschrieben habe, ist Eigentum von Yelp. Ich bin kein Künstler; ich bin USER.

WAS TWITTER ÜBER HITO STEYERL WEISS

«In Defense of the Poor Image» ist eine Theorie der Generation X. Steyerls Filme sind aus UbuWeb verschwunden, aber jetzt sind sie wieder da. Habe gerade letzte Nacht zwei Filme von ihr gesehen und mich einfach so in das katzenesichtige Emotikon mit den herzförmigen Augen verwandelt. Für einen Moment dachte ich ein Harry-Styles-Doppelkreuz-Symbol verweise auf Hito Steyerl. Sie spricht über Twitter-Roboter-Armeen, Trollfarmen und Online-Propaganda. Wir wollen Buttbook, nicht Facebook (Arsch, nicht Gesicht)! Ich frage mich, warum sie ihre Filme nicht kostenlos ins Netz stellt. Wie eine Königin. Seltsam, dass sie an der Biennale in Venedig 2015 die Deutsche Bank angreift. – Warum nicht die Sparkasse, die den Pavillon gesponsert hat? Als ihr Video im deutschen Pavillon lief, hat jemand gefurzt. Sie und Laura Poitras diskutieren mögliche Strategien politischer Kunst.

Ihre Installation im deutschen Pavillon gab mir das Gefühl, in den Film *Tron* versetzt zu sein. Es ist – meiner Meinung nach – grossartig, aber die Metaphern sind manchmal schief. Im Gespräch mit Nina Power über das politische Gedächtnis und die potenzielle Unzuverlässigkeit der Zeitzeugengeschichtsschreibung. Ihre Ausstellung lieferte gutes Material für mein iPhone. Erwinnere mich daran, noch einmal hinzugehen und auf ihrer grossen blauen Rutsche ein Nickerchen zu machen. Ihr *Duty-Free Art*. Sie ist einfach irre gut. Ich bin am Flughafen und es scheint mir passend, ihren Artikel über zollfreie Kunst zu twittern. Sie gräbt E-Mails von Rem Koolhaas bis Assad unmittelbar vor Ausbruch des Bürgerkriegs aus. Schafft sie es, das MoMA-Gespräch noch rechtzeitig vor *Drag Race* unter Dach und Fach zu bringen? Sie ist mir soeben auf die Füsse getreten.

WAS IMDB (INTERNET MOVIE DATABASE) ÜBER HITO STEYERL WEISS

Sie ist eine Filmregisseurin und Schauspielerin, bekannt durch *IN FREE FALL* (2010), *JOURNAL NO. 1: AN ARTIST'S IMPRESSION* (2007) und *ABSTRACT* (2012). 1 Nachrichtenartikel. 1 Preisgewinn und 1 Nominierung. 4 Nennungen als Regisseurin, 1 Nennung als Schauspielerin, 1 Nennung als Autorin, 1 Nennung als Filmemacherin, 1 Nennung unter weitere Mitwirkende, 1 Selbstnennung.

WAS ICH ÜBER HITO STEYERL WEISS

Ihr schwebt ein Wertesystem vor, das nicht die Qualität, sondern das Tempo misst. Eines der heissesten Bilder im Internet ist ein Hund in Penisform. Innert weniger Stunden stand es an der Spitze sämtlicher «Hund wie Penis»-Treffer. Ich habe gerade versucht, auf einem Photo richtig schnuckelig auszusehen; ich hoffe, es wird ins Netz gestellt. Beliebt sein ist eine wichtige Voraussetzung, um Karriere zu machen.

Wenn sie irgendwo falschliegt, dann vielleicht darin, dass die Entsprechung der Person in der Welt der Dinge nicht das Bild ist, sondern dessen Substrat – das Filmmaterial, das geschnitten wird, die Datei, die versandt wird, der elastische Empfänger, der tausend Bilder in sich aufnimmt und alle Eindrücke speichert.

Ein fühlendes Ding. Ein fühlendes Bild. Ein denkendes Wort. Eine Idee, die herumspaziert. Alles kann ein Gedicht sein, wenn man eine Riesenschwuchtel ist. Wir sind Wellenkämme in einer Gesellschaft von Allesfressern.

Ich denke, *Freelance Bodies* (Freischaffende Körper) wäre ein grossartiger Titel für das erste Album einer Band namens Special Topics (Sonderthemen).

«Berühre einfach alle», sagte der Mann in sein Telefon, als ich an ihm vorbeiging.

WAS FACEBOOK ÜBER HITO STEYERL WEISS

Meine Freundin seit April 2014. Sie hat 1028 Freunde und Freundinnen. Ich kenne vielleicht 25 von ihnen. Wir haben 64 gemeinsame Freunde und Freundinnen.

Frage nach Informationen über ihre Arbeit. Frage nach ihrer Schule. Frage nach ihrem momentanen Aufenthaltsort. Frage nach ihrem Heimatort. Frage nach ihrer Telefonnummer. Frage nach Ihrer E-Mail-Adresse. Frage nach Ihrer Adresse. Sie hat am 26. Juli Geburtstag.

Ein Album mit dem Titel «Profile Pictures» (Profilbilder) enthält ein Bild vom 28. September 2013. Es handelt sich um die verfälschte Wiedergabe eines japanischen Holzschnitts, eine Geisha, gestreift und fehlfarbig. Das Bild stammt aus der Serie für *Rhizome*, die Daten der Darstellungen wurden mit Textfiles manipuliert.

Ein Album mit dem Titel «Mobile Uploads» (Mobil Heruntergeladenes) enthält ein Photo vom 10. September 2013. Es zeigt eine Strasse in einer Stadt, Wolken ziehen über das Strassenpflaster, eine Menschenansammlung um ein Polizeifahrzeug herum. «Heavy police forces on istiklal / Grosses Polizeiaufgebot auf der Istiklal



HITO STEYERL, *jpg of a Shunga woodblock print, ca. 18th century, with text added to the source code / jpg eines Shunga-Holzschnitts, ca. 18. Jh., mit ergänztem Quelltext.*

Avenue (Istanbul)», hat sie als Legende dazu geschrieben. «Tränengas.»

Sie will das EYE-Preisgeld dazu verwenden, ihren Beitrag an die Kriegsreparationszahlungen für Griechenland zu leisten (sobald sie herausgefunden hat, wohin es überwiesen werden kann).

Sie glaubt, McKenzie Wark habe eine unwahrscheinlich grosszügige Interpretation geliefert.

Sie hat Barts wunderbare Ausstellung im Walker Art Center genossen: Schöne Arbeit von Bjarne Melgaard.

Menschen in Griechenland, wärt ihr so lieb, sie wissen zu lassen, ob in Athen übers Wochenende irgendwelche antifaschistischen Kundgebungen geplant sind?

WAS LINKEDIN ÜBER HITO STEYERL WEISS

Nichts.

WAS INSTAGRAM ÜBER HITO STEYERL WEISS

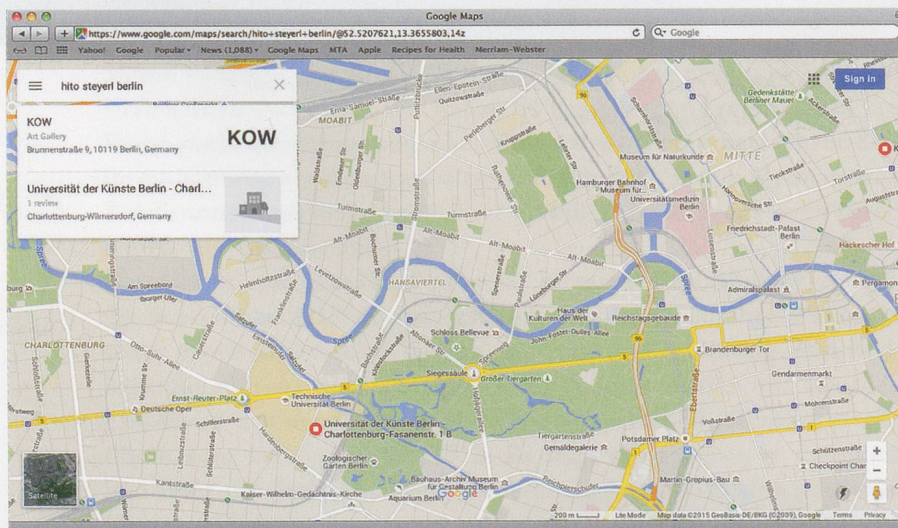
Vor einer Woche haben die Künstlerinnen und Künstler des deutschen Pavillons und einige Biennale-Arbeiter den Schriftzug Germania mit einer griechischen Fahne und dem Wort «Germoney» bedeckt, um den unter Armut leidenden Menschen in Griechenland und andernorts ihre Solidarität zu bezeugen.

Vor fünf Wochen wurde ihre Arbeit an der Liste, Art Basel, zum Verkauf angeboten.

Vor acht Wochen druckte jemand *Hitozine*, das erste Hito-Steyerl-Fanzine der Welt.

Vor zehn Wochen wurde ihre Arbeit an der Frieze New York zum Verkauf angeboten.

Vor zehn Wochen wurde sie von MoMA-Kurator Stuart Comer zusammen mit der *Artforum*-



What Google Maps Knows About Hito Steyerl /
Was Google Maps über Hito Steyerl weiss.

Redaktorin Michelle Kuo und der Autorin Kate Sutton auf einer Aussichtsplattform in Venedig fotografiert.

Vor elf Wochen posierte sie für eine Gruppenaufnahme mit den anderen im deutschen Pavillon vertretenen Künstlerinnen und Künstlern und mit Kurator Florian Ebner.

Vor elf Wochen wurde sie von Stuart Comer vor einer im Hafen liegenden Yacht in Venedig abgelichtet.

Vor zwölf Wochen hat Stuart Comer ihre Arbeit für die Titelseite der Mai-Ausgabe von *Artforum* fotografiert.

Vor 20 Wochen hat Stuart Comer sie zusammen mit Dara Birnbaum im New Yorker MoMA fotografiert.

Vor 30 Wochen hat sie an einer von der Zeitschrift *DIS* veranstalteten Diskussion in Berlin teilgenommen.

Vor 49 Wochen stand sie hinter einem Türken, der ein Selfie schoss.

Vor 93 Wochen kam sie gerade in Oslo an und trug eine rosa Jacke.

Vor 105 Wochen posierte sie an der Universität der Künste Berlin für Aufnahmen der Norwegischen Zeitschrift *Kunstforum* in einem Top mit Leopardenmuster.

WAS ICH ÜBER HITO STEYERL WEISS

Was weiss ich über sie? Mehr oder weniger das, was ich über mich weiss – das ist das Problem der Subjektivität.

Google glaubt, ich sei ein Mann zwischen 25 und 34. Das trifft zu, momentan, aber Google hat sich selbst einen grosszügigen Fehlerspielraum zugestanden. Als die demographischen Vermutungen auf der Seite für die Anzeigeneinstellungen des Nutzerprofils zugänglich gemacht wurden, amüsierten sich die Leute köstlich darüber, dass Big Data ein falsches Geschlecht und Alter erfasst hatte. Die Nutzer werden editiert wie Filme und zu einer Sequenz montiert, die für den Betrachter einen Sinn ergibt, doch das Publikum des Nutzers besteht aus Robotern – unzähligen blitzenden Facetten eines grossen unmenschlichen Auges.

Wenn Big Data einen einzelnen Nutzer ins Auge fasst, versammelt es die nackten Daten seiner Klicks zu einer verwendbaren Teilansicht. Es mischt die einzelnen Teile. Eine Person, die eine andere wahrnimmt, versucht sie zu einem Ganzen zu versammeln. Das Schreiben kann einen Wunsch widerspiegeln, jemanden zu einem Ganzen zu machen. Aber niemand ist ein Ganzes.

Das Leben im Kampf um die Beherrschung des Systems Subjektivität ist schwer, aber es ist wesentlich leichter als ein Leben im Bemühen, diesem System zu entkommen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

HITO STEYERL, *HOW NOT TO BE SEEN:*
A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV
FILE, 2013, HD video, 14 min. /
WIE MAN NICHT GESEHEN WIRD: EINE
VERFLUCHT DIDAKTISCH ERZIEHERISCHE
.MOV DATEI, HD-Video.

I am born in 1983, the same year that Hito Steyerl makes and stars in her first film, with her best friend, Andrea Wolf. A feminist martial-arts movie, it follows a gang of women who attempt to beat up all men who cross their path. Steyerl's character is killed, and the film, excerpted twenty years later in Steyerl's video *NOVEMBER* (2004), shows a lingering close-up of her corpse.

In 1983, the year that I was born, Steyerl moved from subject to object, woman to body, being to image. In 1983, the year that I was born, Steyerl became a thing among other things, an object.

In 1987, my heart was removed from my chest, and I was clinically dead. That same year, Steyerl posed for a Japanese bondage photograph, taking the name of her friend. In *LOVELY ANDREA* (2007), we see glimpses of these images: Steyerl is bound and unmoving, exposed. In 1987, the year that I died, Steyerl materialized as another kind of object, the kind that generations of feminists have tried to resist.

Objectification leads to real and social deaths; after all, it is no great crime to kill an object. Thus, feminist, queer, and postcolonial insistence on subjecthood has been grounded historically in the demand to be recognized as actors under the law. However, the feminist fear of the sex worker reproduces the very same mechanism of oppression as it assumes that such a woman is an object that cannot speak.¹⁾ This silence is also extended to women who choose to wear the veil, the non-Western "other" woman, and, alternately, women who choose to reveal their bodies.

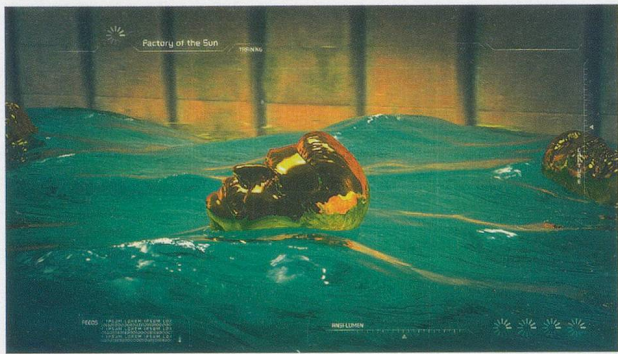
LINDA STUPART is a London-based artist, writer, and educator from Cape Town, South Africa.

LINDA STUPART

Living Image/ Feeling Dead:

Hito Steyerl in Hito Steyerl

The subject is produced through a relationship to an other, which is usually inferior—subjectivity often also means *subjection*. In her essay “A Thing Like You and Me,” Steyerl writes that the subject has become “mired in its own contradictions.” Instead, she proposes, “How about siding with the object for a change? Why not affirm it? Why not be a thing? An object without a subject? A thing among other things?”²⁾ Instead of trying to get back to or behind



HITO STEYERL, *FACTORY OF THE SUN*, 2015,
HD video, 21 min., installation view German Pavilion,
Venice Biennial, 2015 / SONNENFABRIK, HD-Video,
Installationsansicht.

an image to some imagined originary subject, what if we could become objects, become things? And what new possibilities might this produce in our relationship to other objects, including art objects?

Becoming an object does not mean claiming *objectivity*. Adorno saw the object-as-art as the result of a dialectical struggle between subject and object:

*The more the observer adds to the process, the greater the energy with which he [sic] penetrates the artwork, the more he [sic] then becomes aware of objectivity from within. He [sic] takes part in objectivity when his [sic] energy, even that of his [sic] misguided subjective “projection,” extinguishes itself in the artwork. The subjective detour may totally miss the mark, but without the detour no objectivity becomes evident.*³⁾

The problem with Adorno’s call for objectivity begins with the proposition of a masculine penetrating force. (Why not lick the artwork? Stroke or rim the artwork? Be penetrated by it?) Masculine objectivity seeks to maintain its hegemony. Steyerl refuses the possibility of objectivity, of distance, by embedding herself in her work—her own personal history, her own physical body. *NOVEMBER* tells the story of her childhood friend Andrea Wolf, who joined the

Kurdish resistance movement and was murdered by a Turkish militia in 1998; this account is related in voice-over by Steyerl and through clips featuring the artist. In *LOVELY ANDREA*, the camera follows the filmmaker as she hunts down twenty-year-old photos of herself.

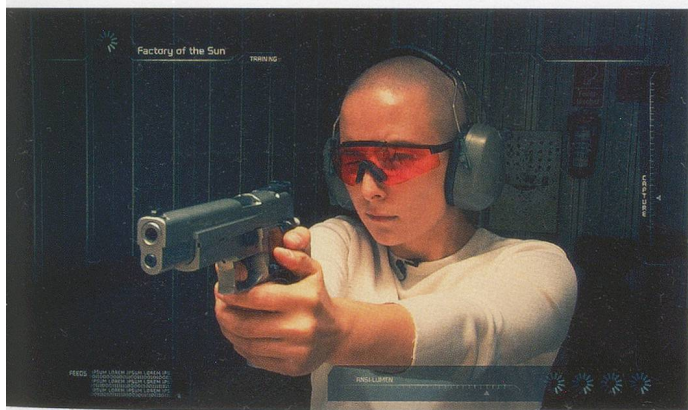
At the same time, Steyerl makes the means of production visible. This can be obviously staged, as in *FACTORY OF THE SUN* (2015), where we see the

stage, lights, and cameras and hear Steyerl’s voice as she directs the actors from off-screen, or when the words *SHOOT REAL BACKGROUND* are superimposed on a blurred image of the desert in *HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE* (2013). “Shot” and “countershot,” the very structure of film itself, are labeled in *ABSTRACT* (2012). Lecturing live at the 2013 Istanbul Biennial—a talk later turned into the video *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (2013)—Steyerl named the many weapons manufacturers who served as sponsors, producing the exhibition. In *STRIKE* (2014), material critique turns literal as a plasma TV screen is broken with a chisel, while in *HOW NOT TO BE SEEN*, actors play pixels, giving them three-dimensional form.

In all of these works, Steyerl appears on-screen as a character, an avatar, a pixel. *NOVEMBER* includes footage from a TV documentary showing Steyerl at a demonstration against the Iraq War, “posing” as a Kurdish protester: The director wrapped a Kurdish flag around Steyerl’s neck, handed her a candle, and commanded, “Now look sad and meditative—look as if you were thinking about Andrea.” In *HOW NOT TO BE SEEN*, Steyerl follows computer-narrated



HITO STEYERL, *FACTORY OF THE SUN*, 2015, HD video, screen, 21 min. / SONNENFABRIK, HD-Video.



instructions, a deadpan promotional model in a black kimono. Her face “becomes a picture,” merging with the background; later, she is seen dressing her double in an invisibility cloak to escape surveillance. (Other modes of disappearance include social invisibility—“a female over fifty,” or someone who is “undocumented or poor”—and death, “disappeared” by the state as a political enemy.) Steyerl appears in *FACTORY OF THE SUN* in the same gold bodysuit as the other “forced laborers,” only lower-cut.

Steyerl treats her *self* as material, as a historicized, aestheticized object. From this position, she can speak to other objects, act in an ecology with other things, relate to other images. In *LOVELY ANDREA*, Steyerl’s position as (sex) object allows her to escape the usual relationship between documentary filmmaker and object of study, or artist and art object. Our guide throughout most of the video—through interviews with male photographers, magazine publishers, and rope masters, discussing the personal, political, and economic matrices that produce bondage images—is Asagi Ageha, a bondage model and artist who practices self-suspension. Ageha speaks her own words and, as translator, gives voice to the Japanese men who cannot make themselves understood. Both model and translator, she is the (sex) object in charge of language.

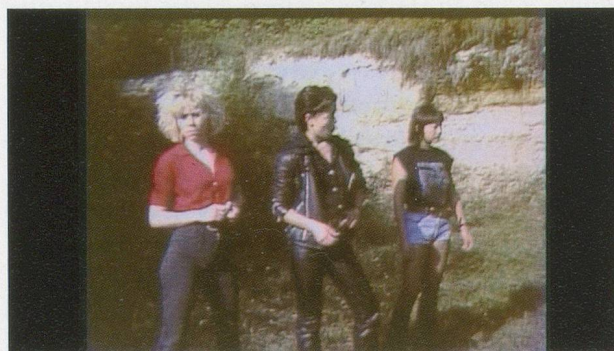
The photographs at the heart of *LOVELY ANDREA* are not merely representations of a thing; they are things themselves, material—like the empty bullet cases held up to the camera in *ABSTRACT*; the missing newsreel in *JOURNAL NO. 1*, disappeared during



HITO STEYERL, NOVEMBER, 2004, video, 25 min. / Video.



the Bosnian War; and Steyerl herself. In a world of images, only the artist-as-image, the artist-as-thing is able to exceed representation and break the chain of reproduction that constructs alienated subjects distanced from abstracted objects. Moving beyond material critique to become material makes possible a real engagement with the art world, as opposed to merely its images. Material traces produce our neoliberal paranoias and apophenic nightmares—we panic about the rapid expansion of technology, and find proof of life on Mars in grainy digital images. Our “I”



(body, language, law) is materially constituted anew at every moment. Material is evidence; despite claims to the contrary, all art is made of material.

In Steyerl's ethical form of art-making, documents of war are not instrumentalized; the artist does not collect images but instead participates in their circulation. Lecturing in Istanbul, she claims to be holding a 7.62-mm bullet case made by Heckler and Koch, which she recovered from the site of Wolf's execution; she lifts her hand, but we can see that there is nothing between her fingers. Steyerl materializes her role as mediator at the scene of the crime while simultaneously challenging the authority of the artifact, the supremacy of the visible.

HITO STEYERL, NOVEMBER, 2004, video, 25 min. / Video.

In 2015, sitting on a deckchair at the bottom of the German pavilion at the Venice Biennale, I recognized a friend. He appears in *FACTORY OF THE SUN* as an avatar named Naked Normal, who was killed in a protest in London against student fees but then "respawned"; come back to life, he can bend and reverse light, slow it down "until it becomes music." My friend was beaten by police at a student protest in London, in 2010. He too respawned, and got into a fight at the opening of Steyerl's exhibition at the ICA four years later.

In 1987, after six hours, my heart was replaced, my ribs bound together with wire, and I too respawned.

1) This occurs both within and without academic contexts. The recent "No More Page 3 Campaign" in the UK sought to remove sexualized images of women from tabloid newspapers, but the organizers consistently refused to speak with any of the models themselves. Sociologists writing on "post-feminism," such as Angela McRobbie (*The Aftermath of Feminism*), are also often guilty of the same framing.

2) Hito Steyerl, "A Thing Like You and Me," *e-flux journal* #15 (April 2010), www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me (accessed August 28, 2015).

3) Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Bloomsbury Academic, 2013), 238.



LINDA STUPART

Lebendiges Bild/ Gefühlter Tod:

Ich bin 1983 geboren, in dem Jahr, als Hito Steyerl ihren ersten Film drehte und darin zusammen mit ihrer besten Freundin Andrea Wolf die Hauptrolle spielte. Als feministischer Kampfkunstfilm zeigt er eine Bande von Frauen, die jeden Mann zusammenschlagen, der ihnen über den Weg läuft. Die von Steyerl gespielte Figur kommt dabei um und der ausschnittsweise in das 20 Jahre später gedrehte Video NOVEMBER (2004) integrierte Film verweilt in einer langen Nahaufnahme auf ihrer Leiche.

HITO STEYERL, *LOVELY ANDREA*, 2007,

video, 30 min. /

ZAUBERHAFTE ANDREA, Video.

LINDA STUPART ist Künstlerin, Autorin und Pädagogin.

Sie stammt aus Cape Town, Südafrika, und lebt in London.



Hito Steyerl in Hito Steyerl

In meinem Geburtsjahr 1983 vollzog Steyerl den Schritt vom Subjekt zum Objekt, von der Frau zur Leiche, vom Wesen zum Bild. Im Jahr meiner Geburt wurde Steyerl zu einem Ding und anderen Dingen, zu einem Objekt.

1987 wurde mir das Herz aus der Brust entfernt, ich war klinisch tot. Im gleichen Jahr posierte Steyerl unter dem Namen ihrer Freundin für einen japanischen Bondage-Photographen. In LOVELY ANDREA

HITO STEYERL, LOVELY ANDREA, 2007,

video, 30 min. /

ZAUBERHAFTE ANDREA, Video.

(Bezaubernde Andrea, 2007) erhaschen wir ein paar Blicke auf diese Bilder: Steyerl ist gefesselt und bewegungslos, ausgesetzt. Im Jahr, als ich starb, verkörperte Steyerl eine andere Art Objekt, eins von der Sorte, gegen die Generationen von Feministen angekämpft haben.

Objektivierung führt zu realen und sozialen Todesfällen; schliesslich ist es kein schweres Verbrechen, ein Objekt zu töten. So beruht das feministische, schwule und postkoloniale Pochen auf den Subjektstatus historisch von jeher auf der Forderung, vor dem Gesetz als Handelnde anerkannt zu werden. Die Angst der Feministinnen vor Sexarbeiterinnen gehorcht jedoch demselben Unterdrückungsmechanismus, da sie unterstellt, eine solche Frau sei ein der Sprache nicht mächtiges Objekt.¹⁾ Dieses Stummsein wird auch auf Frauen ausgedehnt, die sich freiwillig verschleiern, auf die nicht westliche «andere» Frau, aber auch auf Frauen, die ihren Körper freiwillig enthüllen.

Das Subjekt entsteht durch die Beziehung zu einem anderen, das in der Regel unterlegen ist – Subjektivität bedeutet oft auch *Unterwerfung*. In ihrem Essay «A Thing Like You and Me» schreibt Steyerl, das Subjekt sei «in seinen eigenen Widersprüchen





HITO STEYERL, *LOVELY ANDREA*, 2007,
video, 30 min. /
ZAUBERHAFTE ANDREA, Video.

versumpft». Dagegen schlägt sie vor: «Wie wäre es, sich zur Abwechslung auf die Seite des Objektes zu schlagen? Warum bejahen wir es nicht? Warum wollen wir kein Ding sein? Ein Objekt ohne ein Subjekt? Ein Ding unter anderen Dingen?»²⁾ Könnten wir nicht, statt uns auf ein Bild oder ein eingebildetes ursprüngliches Subjekt zu berufen beziehungsweise dahinter gelangen zu wollen, selbst zu Objekten oder Dingen werden? Und welche neuen Möglichkeiten würden sich dadurch eröffnen hinsichtlich unserer Beziehung zu anderen Objekten, auch zu Kunstobjekten?

Ein Objekt zu werden, bedeutet nicht *Objektivität* für sich in Anspruch zu nehmen. Adorno betrachtet das Kunstobjekt als Resultat eines dialektischen Ringens zwischen Subjekt und Objekt:

*Je mehr der Betrachter hinzugibt, desto grösser die Energie, mit der er ins Kunstwerk eindringt, und die Objektivität gewahrt er innen. Der Objektivität wird er teilhaft, wo seine Energie, auch die seiner abwegig subjektiven «Projektion», im Kunstwerk erlischt. Der subjektive Abweg mag das Kunstwerk gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine Objektivität sichtbar.*³⁾

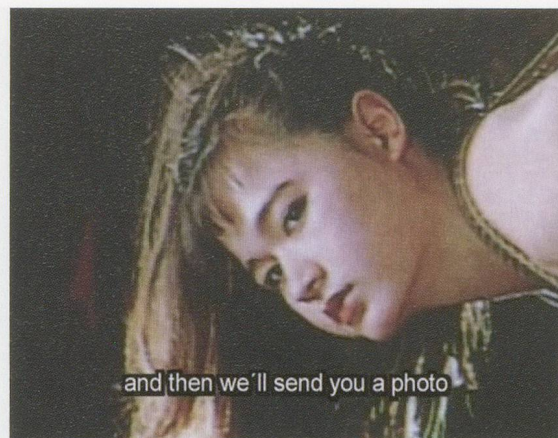
Das Problem von Adornos Ruf nach Objektivität liegt in seiner These einer männlichen eindringenden Kraft. (Warum wird das Kunstwerk nicht geleck? Gestreichelt oder bekränzt? Warum lassen wir es nicht *in uns* eindringen?) Die männliche Objektivität ist darauf bedacht, ihre Vormachtstellung zu wahren.

Steyerl weist die Möglichkeit der Objektivität oder Distanz zurück, indem sie sich selbst in ihr Werk einbettet – mit ihrer eigenen persönlichen Erfahrung, ihrem eigenen physischen Körper. NOVEMBER erzählt die Geschichte ihrer Kindheits- und Jugendfreundin Andrea Wolf, die sich der kurdischen Widerstandsbewegung anschloss und 1998 von einem türkischen Miliztrupp erschossen wurde; Steyerl schildert die Geschichte im Begleitkommentar des Films und veranschaulicht sie mit Videoclips, in denen sie selbst auftritt. In *LOVELY ANDREA* begleitet die Kamera die Filmemacherin auf ihrer Suche nach 21 Jahre alten Photos von sich selbst.

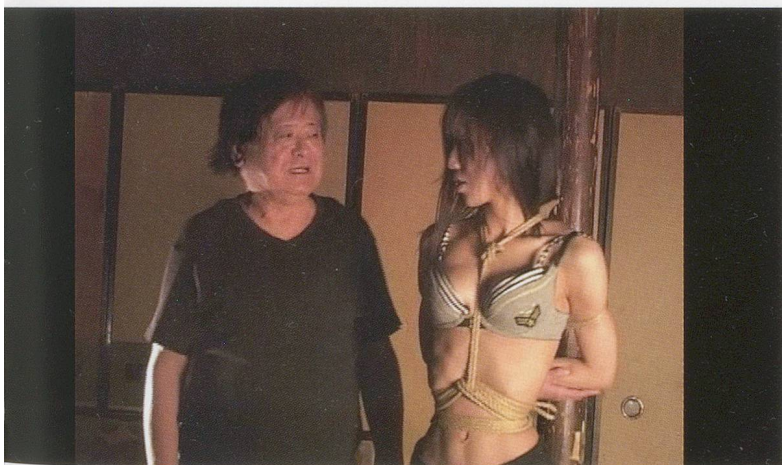
Dabei macht Steyerl ihre Produktionsmittel stets sichtbar. Das geschieht entweder auf offensichtlich inszenierte Weise, wie in *FACTORY OF THE SUN* (Sonnenfabrik, 2015), wo wir Bühne, Beleuchtung und Kameras sehen und zugleich Steyerls Stimme hören können, die den Schauspielern aus dem Off Anweisungen gibt, oder indem – in *HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE* (2013) – die Worte «shoot real background» vor einem unscharfen Wüstenbild erscheinen. In *ABSTRACT* (2012) werden «Aufnahme» und «Gegenaufnahme», also die Struktur des Films selbst, explizit benannt. Im Rahmen einer Podiumsdiskussion an der Biennale in Istanbul 2013 – ein Gespräch, das sie später im Video *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (2013) verwendete – zählte Steyerl sämtliche Waffen-

fabrikanten namentlich auf, die als Sponsoren der Ausstellung auftraten. In *STRIKE* (Schlag, 2014) wird die sachliche Kritik handgreiflich, indem ein Plasma-TV-Bildschirm mit einem Meissel zertrümmert wird, während in *HOW NOT TO BE SEEN* Schauspieler als Pixel auftreten und diesen dreidimensionale Gestalt verleihen.

In allen diesen Werken tritt Steyerl selbst als handelnde Figur, Avatar oder Pixel in Erscheinung. *NOVEMBER* enthält auch Filmmaterial aus einer TV-Reportage, in der Steyerl als Teilnehmerin einer Demonstration gegen den Irakkrieg zu sehen ist und als protestierende Kurdin «posiert»: Der Regisseur des Beitrags hatte Steyerl eine kurdische Flagge um den Hals gewickelt, ihr eine Kerze in die Hand gedrückt und befohlen: «Schau traurig und nachdenklich drein – schau aus, als würdest du an Andrea denken!» In *HOW NOT TO BE SEEN* folgt Steyerl den Anweisungen einer Computer-Stimme als vollkommen ausdrucksloses Werbemodell in einem schwarzen Kimonoanzug. Ihr Gesicht «wird zum Bild» und verschmilzt mit dem Hintergrund; später sieht man,



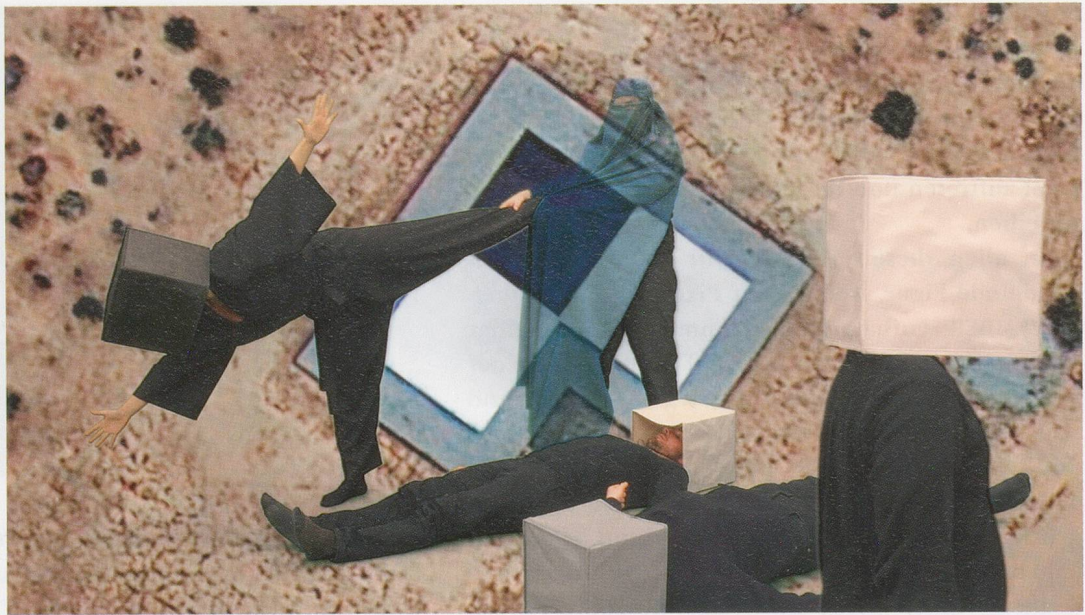
wie sie ihr Double in einen Unsichtbarkeitsumhang hüllt, um sich der Überwachung zu entziehen. (Zu den Modi des Verschwindens zählt auch die gesellschaftliche Unsichtbarkeit – als «Frau über 50» oder jemand, der «nirgends erfasst oder arm» ist – oder der Tod, vom Staat als politischer Gegner «zum Verschwinden gebracht».) In *FACTORY OF THE SUN* trägt Steyerl denselben goldenen Body wie die übrigen «Zwangsarbeiter», nur tiefer ausgeschnitten. Steyerl behandelt sich selbst als Material, als historisiertes, ästhetisiertes Objekt. Aus dieser Position heraus kann sie andere Objekte ansprechen, sich im selben Ökosystem mit anderen Dingen bewegen und auf andere Bilder Bezug nehmen. In *LOVELY ANDREA*, erlaubt ihr die Position als (Sex-)Objekt, sich aus der üblichen Beziehung zwischen Dokumentarfilmer und Studienobjekt beziehungsweise Künstler und Kunstobjekt zu befreien. Wir werden weitgehend von Asagi Ageha, einem Bondagemodell und einer Künstlerin, deren Spezialität Selbstaufhängungen sind, durch das Video geleitet – durch all die Gespräche mit Photographen, Herausgebern von Zeitschriften und Fesselungskünstlern, zwecks Erörterung der persönlichen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen und Muster, die hinter der Produktion von Bondage-Bildern stehen. Ageha macht ihre eigenen Aussagen und leiht als Übersetzerin ihre Stimme zugleich den japanischen Männern, die sich uns nicht direkt verständlich machen können. Als Modell und Übersetzerin in einem wird sie zum sprachmächtigen (Sex-) Objekt.



HITO STEYERL, *LOVELY ANDREA*, 2007,

video, 30 min. /

ZAUBERHAFTE ANDREA, Video.



HITO STEYERL, *HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE*, 2013,
 HD video, 14 min. / WIE MAN NICHT GESEHEN WIRD: EINE VERFLUCHT
 DIDAKTISCH ERZIEHERISCHE .MOV DATEI, HD-Video.

Die Photographien, die den Kern von LOVELY ANDREA bilden, sind nicht nur Darstellungen eines Dings; sie sind selbst Dinge, Material – wie die leeren Patronenhülsen, die in ABSTRACT vor die Kamera gehalten werden; wie das fehlende Monatsschau-Material in JOURNAL NO. 1, das im Bosnienkrieg verschwunden ist. In einer Welt der Bilder ist allein der Künstler-als-Bild, der Künstler-als-Ding in der Lage, die Repräsentation zu überwinden und die Repräsentationskette zu sprengen, die entfremdete Subjekte ohne Verbindung zu den abstrahierten Objekten erzeugt. Steyerls Hinausgehen über die sachliche Kritik, indem sie selbst zur Sache wird, ermöglicht eine echte Interaktion mit der Welt der Kunst statt nur mit ihren Bildern. Materielle Spuren nähren unsere neoliberalen paranoiden Ängste und alpträumenhaften Apophänien – wir geraten ob der rasanten technologischen Entwicklung in Panik und entdecken in körnigen Digitalaufnahmen den Nachweis für Leben auf dem Mars. Materiell konstituiert



sich unser «Ich» (Körper, Sprache, Gesetz) in jedem Moment neu. Das Material ist ein Beleg; und trotz aller Behauptungen des Gegenteils ist jede Kunst aus Material gemacht.

In Steyerls ethisch reflektiertem Kunstschaffen werden Kriegsdokumente nicht instrumentalisiert; die Künstlerin sammelt die Bilder nicht, sondern mischt bei ihrer Verbreitung mit. Bei einem Auftritt in Istanbul behauptet sie, eine 7,62-mm-Patronenhülse von Heckler und Koch in der Hand zu halten, die sie am Ort von Wolfs Hinrichtung gefunden habe; sie hebt die Hand, aber es ist deutlich zu erkennen, dass sie nichts zwischen ihren Fingern hält. Steyerl erfüllt ihre Vermittlerrolle am Tatort und hinterfragt zugleich die Autorität des Artefakts, die Vorherrschaft des Sichtbaren.

Als ich 2015 an der Biennale Venedig auf einem Liegestuhl ganz unten im deutschen Pavillon sass, erkannte ich einen Freund wieder. Er spielte in FACTORY OF THE SUN einen Avatar namens Naked Normal, der an einer Demo gegen die Studiengebühren in London zu Tode kam, später jedoch «respannte». Zu neuem Leben erwacht, kann er

Licht brechen, reflektieren und verlangsamen «bis es Musik wird». Mein Freund wurde tatsächlich bei einer Studentendemonstration in London von der Polizei verprügelt. Auch er respannte und wurde vier Jahre später, bei der Eröffnung von Steyerls Ausstellung im ICA, erneut in eine Schlägerei verwickelt.

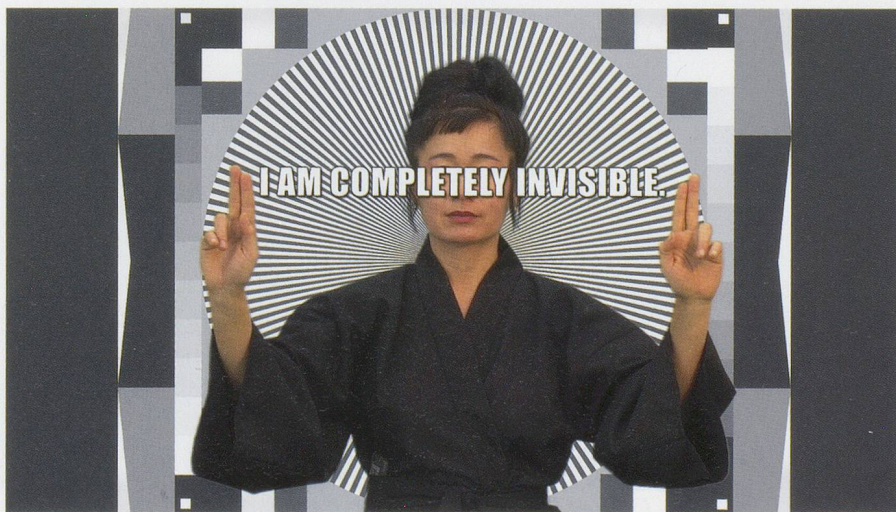
1987 wurde mir das Herz nach sechs Stunden wieder eingesetzt, meine Rippen wurden mit Draht fixiert und ich respannte ebenfalls.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Dies ist sowohl in akademischen wie nicht-akademischen Kontexten der Fall. Die jüngste Anti-Seite-3-Kampagne in Grossbritannien versuchte die sexuell aufreizenden Photos von Frauen aus der Boulevardpresse zu verbannen, die Organisatorinnen weigerten sich jedoch hartnäckig, mit den Photomodellen selbst zu sprechen. Diese Haltung ist leider auch einigen über den «Postfeminismus» schreibenden Soziologinnen vorzuwerfen, wie etwa Angela McRobbie, Autorin von *The Aftermath of Feminism* (2009) / *Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (deutsche Ausgabe, 2010).

2) Hito Steyerl, «A Thing Like You and Me», *e-flux journal* Nr.15 (April 2010), www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me (Stand 28. August 2015).

3) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp (stw 2), Frankfurt am Main 1973, S. 261.



HITO STEYERL, *HOW NOT TO BE SEEN: A FUCKING DIDACTIC EDUCATIONAL .MOV FILE*, 2013,
HD video, 14 min. / WIE MAN NICHT GESEHEN WIRD: EINE VERFLUCHT
DIDAKTISCH ERZIEHERISCHE .MOV DATEI, HD-Video.

EDITION FOR PARKETT 97

HITO STEYERL

GOSPPROM, 2015

Silkscreen in 7 colors,
on Invercote G 380 g/m², 27 1/2 x 27 1/2",
printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35/XX, signed and numbered.

Siebdruck in 7 Farben,
auf Invercote G 380 g/m², 70 x 70 cm,
gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.

