

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

Artikel: Hito Steyerl : living image / feeling dead : Hito Steyerl in Hito Steyerl = lebendiges Bild / gefühlter Tod : Hito Steyerl in Hito Steyerl

Autor: Stupart, Linda / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680511>

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: 03.04.2026

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

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.

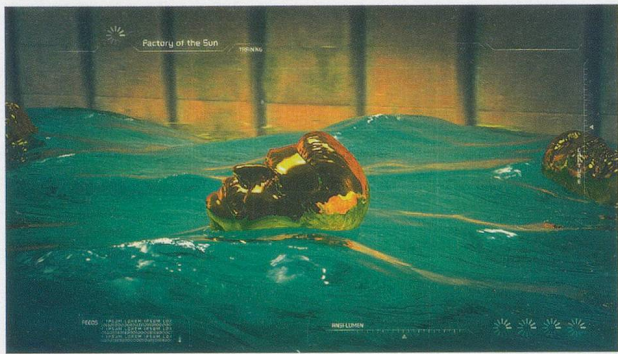


LINDA STUPART

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



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

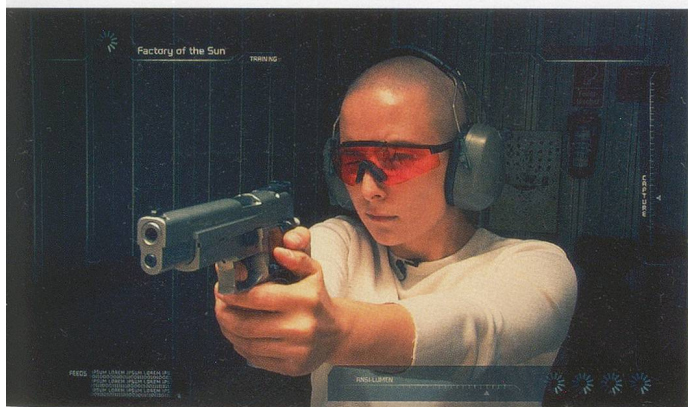
HITO STEYERL, *FACTORY OF THE SUN*, 2015,
HD video, 21 min., installation view German Pavilion,
Venice Biennial, 2015 / SONNENFABRIK, HD-Video,
Installationsansicht.

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



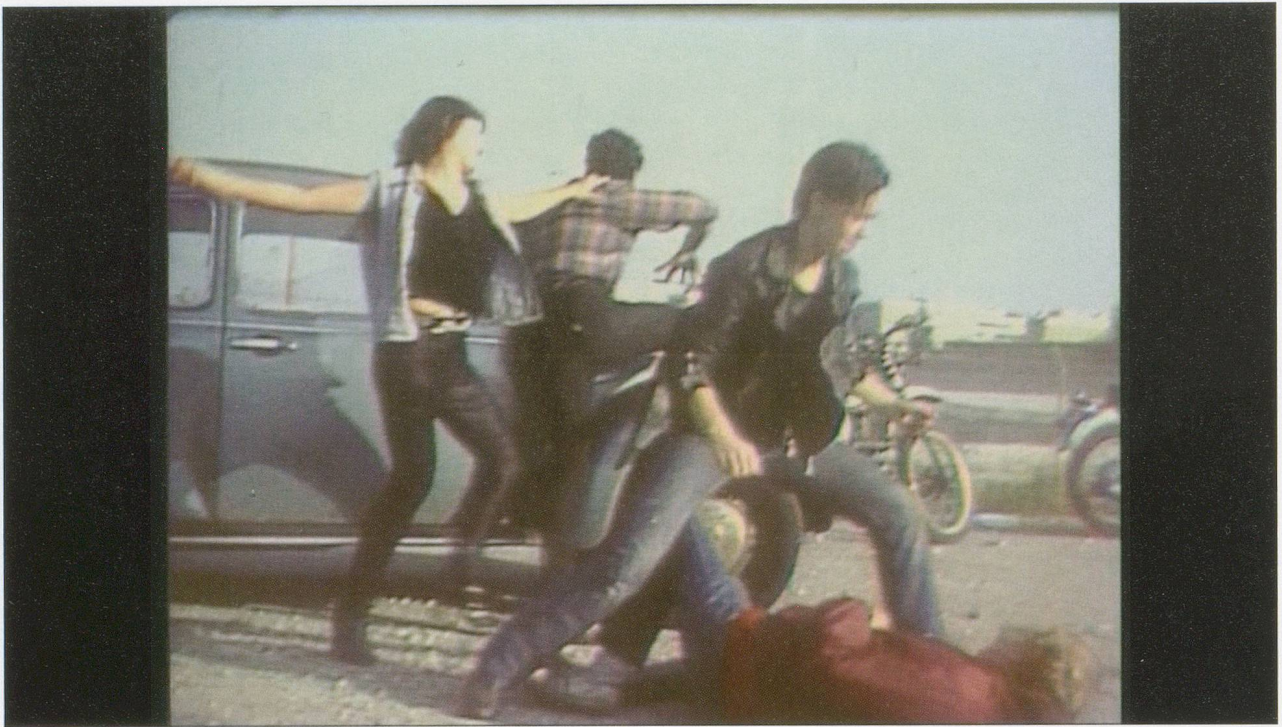
HITO STEYERL, *FACTORY OF THE SUN*, 2015, HD video,
screen, 21 min. / *SONNENFABRIK*, HD-Video.



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 geleckert? 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.

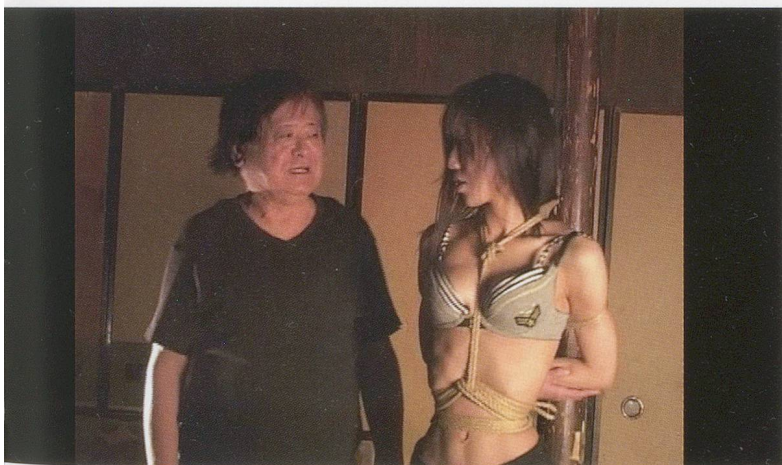
Dabei macht Steyerl ihre Produktionsmittel stets sichtbar. Das geschieht entweder auf offensichtlich inszenierte Weise, wie in *FACTORY OF THE SUN* (Sonnenfabrik, 2015), wo wir Bühne, Beleuchtung und Kameras sehen und zugleich Steyerls Stimme hören können, die den Schauspielern aus dem Off Anweisungen 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,

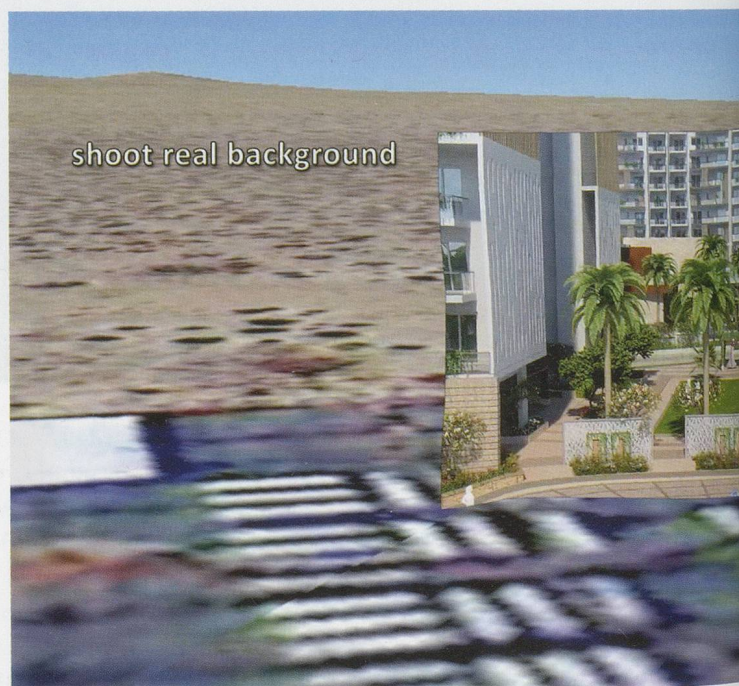
video, 30 min. /

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 alpträumhaften 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 «resapwnte». 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 resapwnte und wurde vier Jahre später, bei der Eröffnung von Steyerls Ausstellung im ICA, erneut in eine Schlägerei verwickelt.

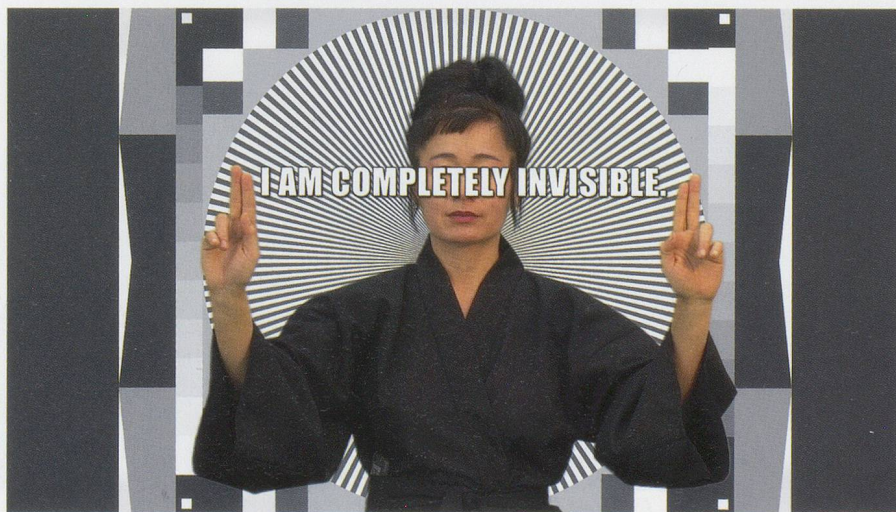
1987 wurde mir das Herz nach sechs Stunden wieder eingesetzt, meine Rippen wurden mit Draht fixiert und ich resapwnte ebenfalls.

(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.