

Hito Steyerl





HITO STEYERL, LIQUIDITY INC., 2014, color HD video, 30 min. / LIQUIDITÄT INC., HD-Farbvideo.

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, color HD video, 30 min. / LIQUIDITÄT INC., HD-Farbvideo.

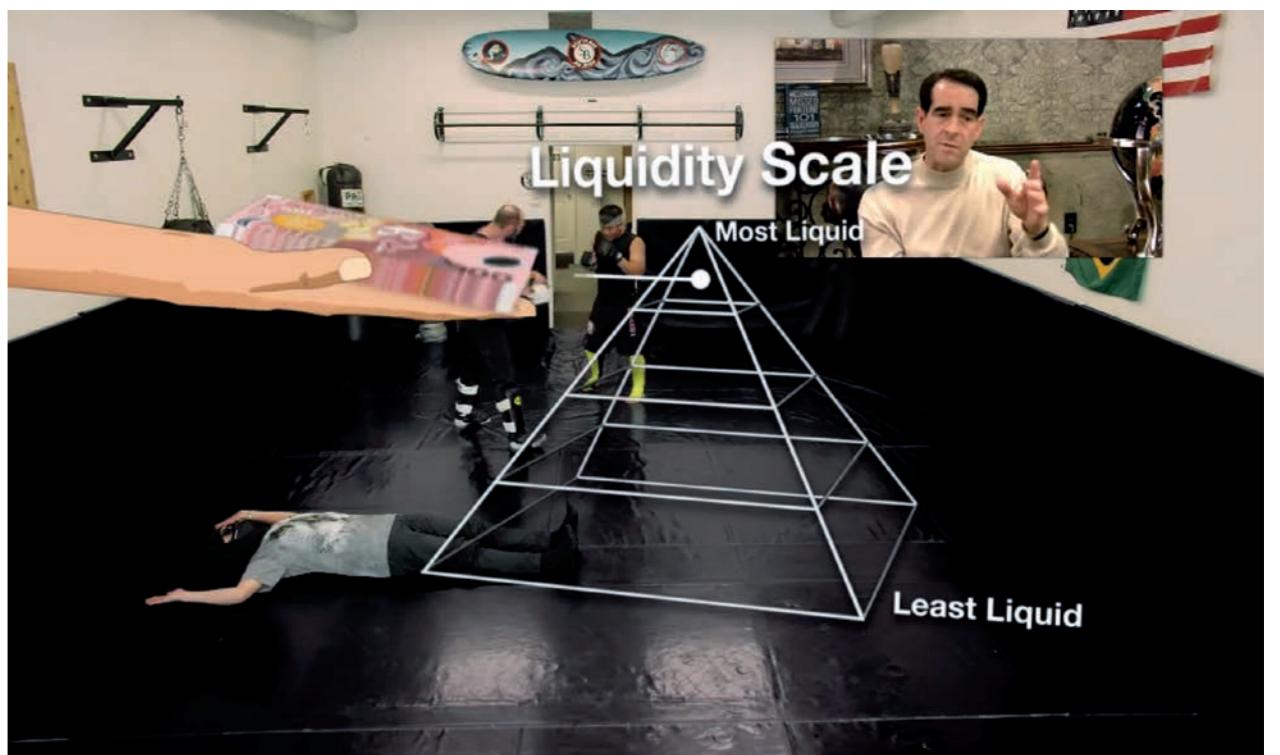
AFTER EFFECTS

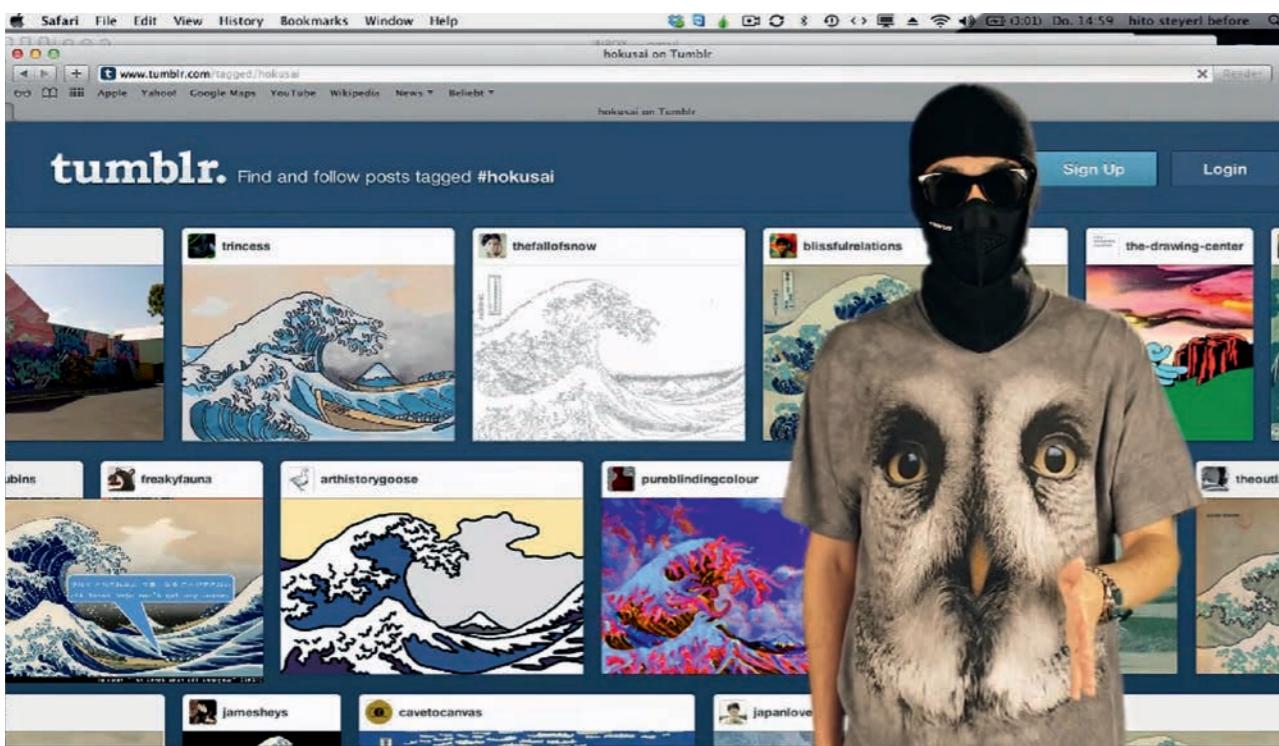
ED HALTER

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, color HD video, 30 min. /
LIQUIDITÄT INC., HD-Farbvideo.

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

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 Leaving*

the Factory (1995), which compiles shots depicting workers exiting factories, from the Lumière's 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, color HD video, 25 min. /
Digitales Video, HD-Farbvideo.





HITO STEYERL, GUARDS, 2012, color HD video, 20 min. /
WÄCHTER, HD-Farbvideo.

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⁾

HITO STEYERL, GUARDS, 2012, color HD video, 20 min. / WÄCHTER, HD-Farbvideo.

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

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) *Documentalinity* 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-uaciuhcpiufedead

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-

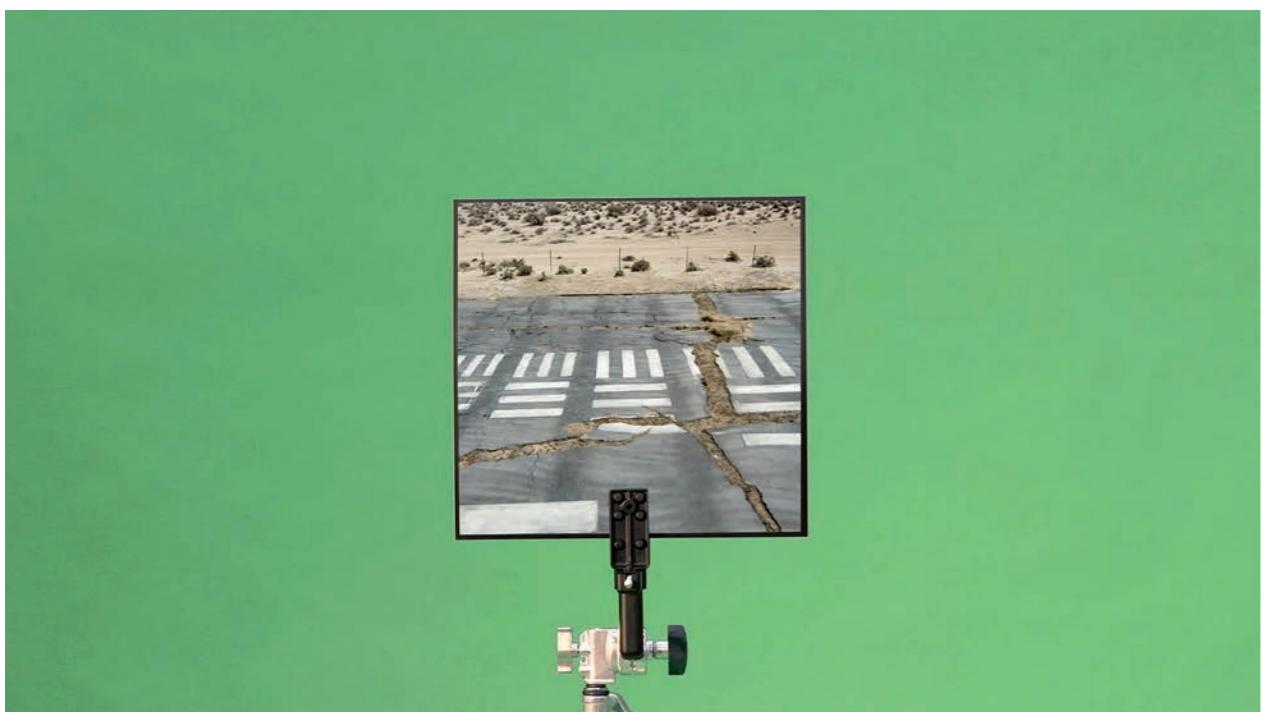


HITO STEYERL, *IN FREE FALL*, 2010, color HD video, 34 min. / HD-Farbvideo.

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 úâCi@?ù.1HcpiÙiféçDead* (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 Artist's 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 protischen 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

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

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 auseinandersetzt 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 Ujica produzierten Sammlung von TV- und Amateurclips, oder auch mit SERIOUS GAMES I-IV (Ernste 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 Kunstszenen 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 Schneide-technik, 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 Brüder 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 contingente 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 Widerstandsfähigkeit 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 color HD video, 7 min. 30 sec. / ABSTRAKT, 2-Kanal-HD-Farbvideo.



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-

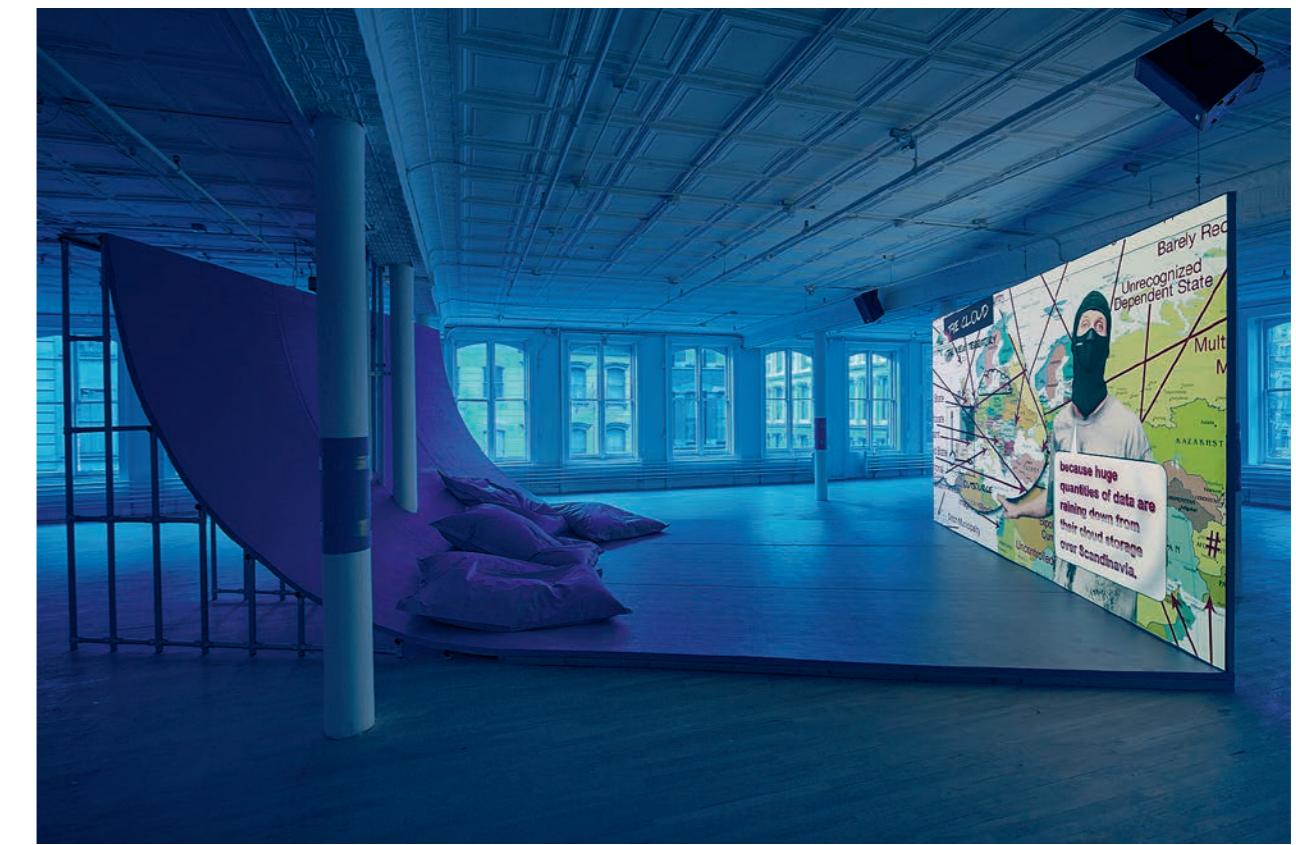
mus aktuell auftritt, noch stärker ins Zentrum. Sie betonen die Zweidimensionalität des Computerbildschirms, wo alles auf der Neukonfiguration von Daten beruht und die einzelnen Elemente vom Künstler ohne Rücksicht auf die ontologischen Zwänge der physischen Welt angeordnet werden können. Der Titel des 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-



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

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 (Krasse Müdigkeit, 2013), das mit der Präsentation einer schwindelerregenden Ansammlung inszenierten und ausfindig gemacht

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 color HD video, 29 min, installation
view Artists Space, New York /
ICH TRÄUMTE EINEN TRAUM: POLITIK IM
ZEITALTER DER MASSENKUNST-PRODUKTION,
2-Kanal-HD-Farbvideo, 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 einverlebt 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 Instanziierungen 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 Bindestoff 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 Sergei 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 Verkaufswebsite, die eine Benefiz-Edition anbietet, die Steyerl für das ICA schuf, ihr Titel: IS THE INTERNET úáCi@?ù.1HcpiÙifè;Dead (Ist das Internet úáCi@?ù.1HcpiÙifè;tot, 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-uaci1hcpiuifedead

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 Kunsterwerken 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.).