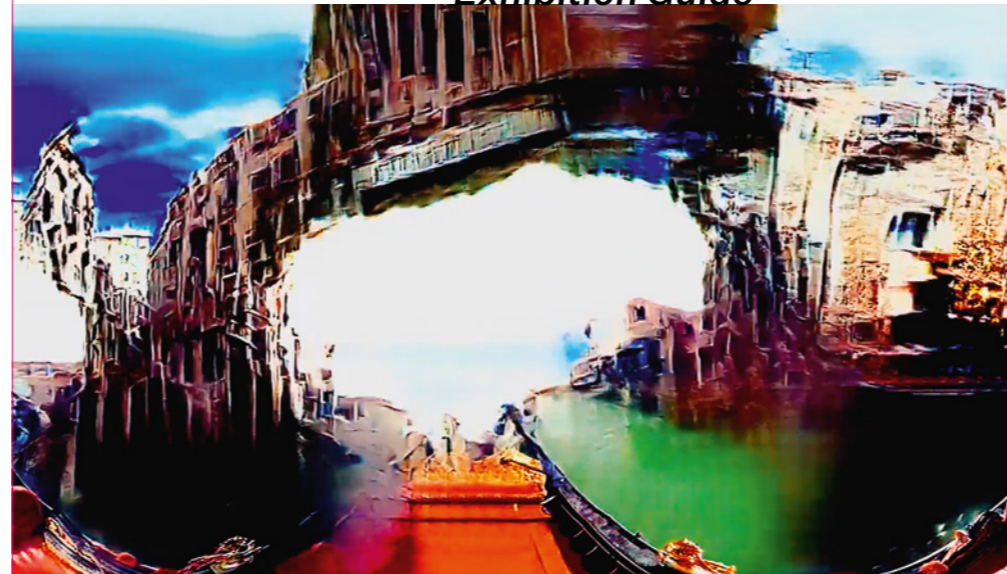


K20

K21

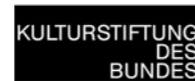
# Hito Steyerl I Will Survive 26.9.2020— 10.1.2021

Begleitheft zur Ausstellung  
*Exhibition Guide*



Cover: Hito Steyerl, 'This is the Future', 2019, videoinstallation (single channel HD video, color, sound), environment, 16 minutes  
Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York und Esther Schipper, Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Film still © Hito Steyerl

Die Ausstellung wird gefördert durch  
Funded by the German Federal Cultural Foundation



Medienpartner Media partner

**Frankfurter Allgemeine**

Gefördert durch Supported by

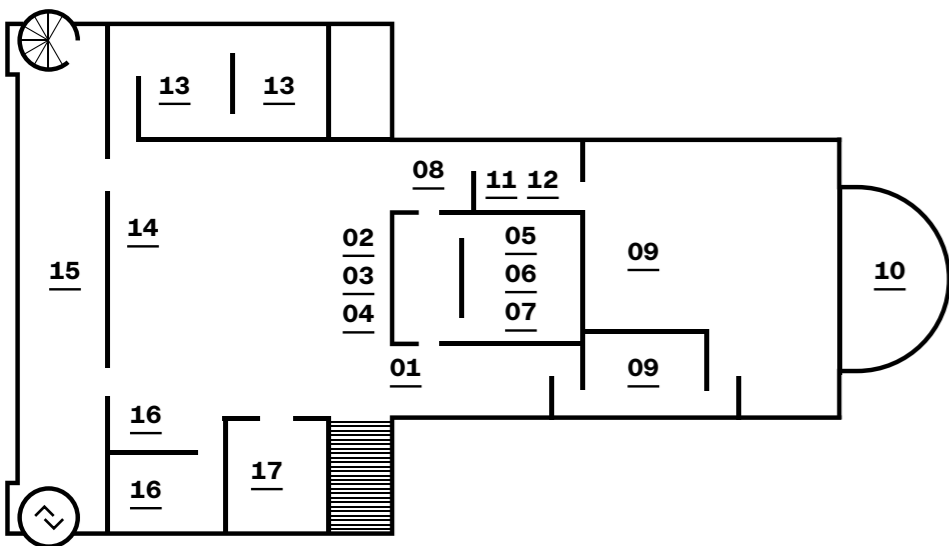
Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



**Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen**

K21

Ständehausstraße 1  
40217 Düsseldorf  
kunstsammlung.de



	Einführung <i>Introduction</i>	2
<u>01</u>	Strike	6
<u>02</u>	Deutschland und das Ich	7
<u>03</u>	Babenhausen	8
<u>04</u>	Normalität 1 – X	9
<u>05</u>	Die leere Mitte	12
<u>06</u>	November	12
<u>07</u>	Lovely Andrea	13
<u>08</u>	Guards	15
<u>09</u>	This is the Future / Power Plants	16
<u>10</u>	Mission Accomplished: Belanciege	18
<u>11</u>	Is the Museum a Battlefield?	19
<u>12</u>	Duty-Free Art	21
<u>13</u>	SocialSim	22
<u>14</u>	Hell Yeah We Fuck Die	23
<u>15</u>	The City of Broken Windows	25
<u>16</u>	How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOVfile	27
<u>17</u>	In Free Fall	28
	Biografie <i>Biography</i>	30

K20

K21

**Hito Steyerl  
I Will Survive  
26.9.2020—  
10.1.2021**

**Begleitheft zur Ausstellung  
*Exhibition Guide***

# Hito Steyerl. I Will Survive

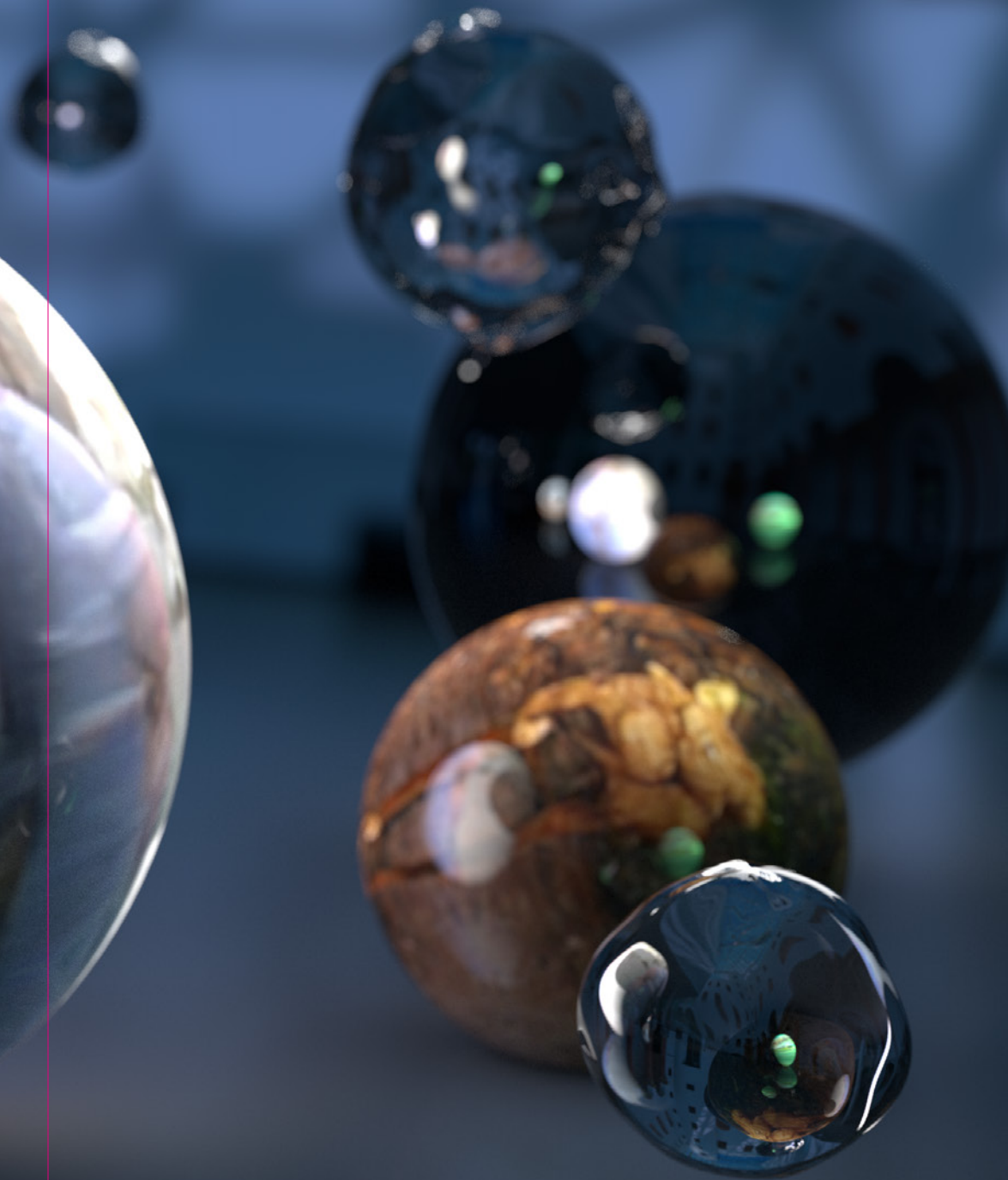
Die Künstlerin, Filmemacherin und Autorin Hito Steyerl (\*1966) gehört aktuell zu den zentralen Positionen, wenn es um die Reflexion der gesellschaftlichen Rollen von Kunst und Museum geht, um das Experimentieren mit medialen Präsentationsformen und die kritische Auseinandersetzung mit dem Einsatz von künstlicher Intelligenz. Die Ausstellung setzt mit frühen Arbeiten ein, die exemplarisch für den „documentary turn“ stehen, eine andere Auffassung des Dokumentarischen, dessen Begriffswandel Steyerl maßgeblich mitgedacht, formuliert und praktiziert hat. Steyerl hat in ihren Arbeiten der letzten dreißig Jahre die Mutationen der Kamerabilder verfolgt, vom analogen Bild und seinen vielfältigen Montagen hin zum geteilten, flüssig werdenden digitalen Bild.

Die Kunstsammlung gibt mit der großen, gemeinsam mit dem Centre Pompidou, Paris, entwickelten Ausstellung „I Will Survive“ einen Überblick über Steyerls Werk. Der Titel bezieht sich auf die neue, für die Ausstellung entwickelte multimediale Installation, mit der Steyerl die Potentiale des Digitalen im Hinblick auf künstlerische Kreativität, museale Präsentationsweisen, soziale Verwerfungen und pandemische Bedingungen satirisch-kritisch auslotet.

# Hito Steyerl. I Will Survive

*The artist, filmmaker, and author Hito Steyerl (born 1966) is currently one of the most important representatives of the reflection on the roles of art and the museum in society, the experimentation with forms of media presentation, and the critical exploration of the application of artificial intelligence. The exhibition begins with earlier works that exemplify Steyerl's significant role in the conception, formulation, and practice of a new understanding of documentary films called the "documentary turn." In her works spanning the last thirty years, she has followed the mutations of camera images from analogue pictures and their many types of montage to the split, fluid digital image.*

*The exhibition "I Will Survive" is a collaboration between the Kunstsammlung and the Centre Pompidou in Paris and provides an overview of Steyerl's work. The title refers to a multimedia installation designed especially for the exhibition in which Steyerl takes a satirical and critical look at the potential that the digital world holds for artistic creativity, forms of museum presentation, social fault lines, and the conditions of the pandemic.*



00:28 Min.

Ein-Kanal-HD-Digitalvideo, Flachbildschirm montiert auf zwei freistehenden Ständern, Farbe, Ton

In ihrem Text „Der Terror des totalen Daseins“ erinnert Hito Steyerl an den 1979 ausgerufenen internationalen Künstlerstreik als „Protest gegen die anhaltende Unterdrückung des Kunstsystems und die Entfremdung der Künstler von den Ergebnissen ihrer Arbeit“. Das kurze Video „Strike“ scheint ihren komplexen Gedanken zu diesem Thema eine filmische Form zu geben.

Übergroße weiße Lettern füllen den schwarzen Bildschirm: STRIKE. Der englische Begriff fordert zu Handlung (to strike: etwas gewaltsam treffen) oder auch zur Handlungsverweigerung (strike: Streik) auf. Mit Hammer und Meißel nähert sich Steyerl einem ausgeschalteten Fernseher und schlägt zu. Tritt Steyerl selbst in Streik, indem sie ihr Medium als Filmemacherin (den Monitor) zerstört? Oder ist der Streik selbst Teil der künstlerischen Produktion?

Der Flachbildschirm wird nur scheinbar zerstört. Stattdessen wird ein abstraktes Bild sichtbar. Es legt die Matrix der Pixel offen, mit deren Hilfe ein Monitor seine Bilder erzeugt. Egal, welche Inhalte auf einem Bildschirm gezeigt werden, die Grundstruktur ihrer Erzeugung bleibt stets die gleiche. So kann „Strike“ auch als Verweis darauf verstanden werden, auf welch

00:28 minutes

Single channel HD digital video, flat screen monitor mounted on two freestanding poles, color, sound

*In her essay “The Terror of Total Dasein,” Hito Steyerl looks back on the International Artists’ Strike in 1979 as a “protest against the ongoing repression of the art system and the alienation of artists from the results of their work.” Steyerl’s short video “Strike” seems to lend filmic expression to her complex ideas about this subject.*

*The word “STRIKE” appears in large white letters that fill the entire black screen. “Strike” can have two different meanings: to hit something with force, or to refuse to work in order to get an employer to comply with one’s demands. With hammer and chisel in hand, Steyerl approaches a turned-off television and strikes it. Does this mean she is going on strike by destroying the television, a medium she relies on as a filmmaker? Or is her striking the television monitor part of her artistic production?*

*The flat screen monitor is not really destroyed, however. Instead, an abstract image suddenly appears, revealing the matrix of pixels with which all images are generated on a monitor. Regardless of the content, the basic structure remains the same for all images. “Strike” could therefore also be understood as a reference to the uniform, predetermined way that media images are produced and*

gleichförmige und vorprogrammierte Weise mediale Bilder erzeugt und wahrgenommen werden. Durch die „Zerstörung“ des Monitors wird das Gerät seiner Funktion beraubt, es wird bestreift. Stattdessen rückt der Gegenstand Fernseher selbst in den Vordergrund – ein technologisches Objekt, das sich seit den 1950er Jahren zum Leitmedium für die Produktion und Verbreitung medialer Bilder entwickelte.

*perceived. Through the monitor’s “destruction,” the device loses its function; it is the victim of a strike. This highlights its nature as a technological object that has developed into the leading medium for the production and dissemination of media images since the 1950s.*

## 02 Deutschland und das Ich 1994

42:00 Min.

16 mm, übertragen auf DVD, Farbe, Ton

Bezeichnet als „Heimattfilm“ entstand „Deutschland und das Ich“ während Hito Steyerls Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Zu Beginn des Films diskutiert der Historiker Arnulf Baring kontrovers über den Begriff des Nationalismus. Es folgen Filmaufnahmen aus der Nacht vom 3. Oktober 1990, dem Tag der deutschen Wiedervereinigung. Dort demonstriert eine Gruppe Männer auf dem Münchner Oktoberfest ihre Identitätszugehörigkeit durch rassistische Sprüche und das Grölen der deutschen Nationalhymne.

Die Suche „nach dem wahren Selbst“ (so eine Einblendung) führt Steyerl über Zitate von Friedrich Nietzsche und Robert Musils Roman „Mann

42:00 minutes

16 mm, converted to DVD, color, sound

*In an ironic reference, Hito Steyerl calls “Deutschland und das Ich” (Germany and Identity) a “heimattfilm” (a genre of sentimental movies set in an idealized regional setting). Filmed while Steyerl was studying at the University of Television and Film in Munich, it begins with the historian Arnulf Baring defending a controversial point of view in a discussion about nationalism. This is followed by footage of the evening of October 3, 1990, the day of when Germany was reunified. We see a group of men at the Oktoberfest in Munich celebrating their identity by yelling racist slogans and singing the German national anthem at the top of their lungs.*

*The “search for one’s true self,” as one caption says, takes Steyerl back*

ohne Eigenschaften“ in die koloniale und rassistische Vergangenheit Deutschlands. Aufnahmen eines „Kuriositätenkabinetts“ mit Totenmasken, anatomischen Modellen und Wachsbüsten verschiedener Ethnien kombiniert sie mit einem historischen Bericht über das Begräbnis von Kula, einer Frau aus dem heutigen Benin, die auf einer der so genannten Völkerschauen als „Amazone“ ausgestellt wurde.

„Deutschland und das Ich“ zeigt das Ringen des wiedervereinigten Deutschland um eine Vision seiner selbst, gefangen in bierseligem Patriotismus und der problematischen Konstruktion von nationaler Identität und Zugehörigkeit.

*to Germany's colonial and racist past, accompanied by quotes from Friedrich Nietzsche and Robert Musil's novel "The Man Without Qualities." We see a kind of cabinet of curiosities with death masks, anatomical models, and wax busts of people of different ethnicities, all combined with a narrated historical account of the burial of Kula, a woman from what is now Benin who was publicly displayed as an "amazon" at a so-called ethnological exposition.*

*"Deutschland und das Ich" shows a reunified Germany struggling with a vision of itself caught between boozy patriotism and the problematic construction of national identity and belonging.*

## 03 Babenhausen 1997

04:00 Min.  
Beta SP, Farbe, Ton

Der vierminütige Film dokumentiert eine Kundgebung 1997 im hessischen Babenhausen. Diese wurde von der MigrantInnengruppe Café Morgenland nach einem Brandanschlag auf zwei Häuser organisiert, die Tony Abraham Merin gehörten. Chronologisch listet ein Sprecher all jene Momente auf, in denen die jüdische Familie Merin zwischen 1953 bis 1993 in Babenhausen diskriminiert, von Antisemiten bedroht

04:00 minutes  
Beta SP, color, sound

*This four-minute film documents a demonstration in Babenhausen, Hesse, in 1997, that was organized by an immigrant group called Café Morgenland in protest against the destruction by fire of two properties owned by a man named Tony Abraham Merin. We hear a man's voice listing in chronological order all the incidences from 1953 to 1993 in which the Merins, a Jewish family, were discriminated*

und einem Mordanschlag ausgesetzt wurde. Der Sprecher hebt unter anderem hervor, dass die Merins als einzige noch im Ort lebende jüdische Familie nicht zur medienwirksamen Enthüllung des Babenhausener Holocaust-Mahnmals eingeladen wurden. Nachdem die Merins Babenhausen 1993 endgültig verlassen hatten, legten Unbekannte Feuer und zerstörten die beiden noch in Merins Besitz befindlichen Gebäude.

„Babenhausen“ ist als Zeitdokument angelegt, das die deutsche Gedenkkultur nach der Wiedervereinigung als leere Geste staatlicher Repräsentation erscheinen lässt. Eine aufrichtige Aufarbeitung der nationalsozialistischen Ideologie in Politik und Gesellschaft findet nicht statt. Merin entschloss sich letztlich, seine zerstörten Häuser der Stadt Babenhausen als Mahnmal zu hinterlassen.

*against, threatened by right-wing radicals, and were victims of attempted murder. The person speaking mentions, among other things, that the Merins were not even invited to the much publicized inauguration of the Babenhausen Holocaust memorial, although they were the only remaining Jewish family still living in town at the time. After the Merins left Babenhausen for good in 1993, someone set fire to and destroyed the two properties owned by the Merins in town.*

*"Babenhausen" documents the time after German reunification when Germany's culture of remembrance seemed more like an empty gesture by the state wanting to represent a certain image. Nazi ideology was not truly dealt with in politics or society. In the end, Merin decided that the destroyed properties should be conserved as memorials for the City of Babenhausen.*

## 04 Normalität 1 – X 1999 – 2003

42:00 Min.  
Beta SP, s/w und Farbe, Ton

„Als ich dieses Vorhaben begann, konnte ich nicht ahnen, dass es sich zu einer niederschmetternden Serie entwickeln würde, zu einem Fortsetzungsfilm aus Deutschland. Einem Land, in dem Normalität herrscht,“ sagt Steyerl zu Beginn dieses Films.

42:00 minutes  
Beta SP, b&w and color, sound

*"When I started this project, I didn't know it would develop into a devastating series. Into a serial film from Germany, a country where normality rules," says Steyerl in this film.*

Die zehn Episoden „Normalität 1 – X“, die innerhalb von fünf Jahren unabhängig voneinander gedreht wurden, zeigen eine Chronik antisemitischer Übergriffe und rassistischer Gewalt in Deutschland und Österreich um die Jahrtausendwende. Sie verdeutlichen, wie sich das Erbe des Nationalsozialismus allgegenwärtig mittels symbolischer und körperlicher Gewalt fortsetzt. Politik und Öffentlichkeit begegnen ihr weitgehend mit Gleichgültigkeit, sie war und ist Teil der deutschen „Normalität“.

In den einzelnen Episoden berichtet Steyerl von den Schändungen der Gräber von Heinz Galinski und Ignaz Bubis, den ehemaligen Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, sowie von Denkmälern und jüdischen Friedhöfen in Deutschland und Österreich. 2000 folgt Steyerl einer NPD-Demonstration an dem Ort in Berlin, an dem 2003 das Denkmal für die ermordeten Juden Europas entstehen wird.

Sie erzählt vom Bombenanschlag auf Migrantinnen und Migranten an der Düsseldorfer S-Bahnstation Wehrhahn und dem algerischen Asylsuchenden Farid Guendol, der 1999 bei einer Hetzjagd durch Rechtsradikale im brandenburgischen Guben ums Leben kam. In der letzten Sequenz fordert eine Demonstrantin mit Nachdruck das Ende des schweigenden Einverständnisses, das die Gesellschaft gegenüber rassistisch motivierter Gewalt an den Tag legt.

*In the ten episodes of “Normality 1 – X,” each of which was made separately within a period of five years, Steyerl presents a chronology of antisemitic attacks and racist violence in Germany and Austria around the turn of the 21st century. She demonstrates how the omnipresent Nazi heritage in these countries persists in the form of symbolic and physical violence. Neither politicians nor the public seem very bothered by it. It was and still is part of German “normality.”*

*The episodes cover such incidences as the desecration of the graves of Heinz Galinski and Ignaz Bubis, both of whom were chairmen of the Central Council of Jews in Germany. Memorials and Jewish cemeteries are also desecrated in Germany and Austria. Steyerl shows a demonstration of members of the ultra-rightwing nationalist NPD party in 2000 in Berlin at the location where the Memorial to the Murdered Jews of Europe was later built in 2003.*

*She talks about the bomb attack on immigrants in the Wehrhahn local train station in Düsseldorf and how, in the Brandenburg town of Guben, the Algerian asylum seeker Farid Guendol died while being chased by rightwing radicals. In the final sequence, we see a woman demonstrating in the streets for the end of society’s silent collusion with racist violence.*

**05**

## Die leere Mitte 1998

62:00 Min.

16 mm-Film auf Video übertragen, auf DVD, Farbe, Ton

Über einen Zeitraum von acht Jahren verfolgt Steyerl die Entwicklung vom ehemaligen „Todesstreifen“ zwischen Potsdamer Platz und Reichstag in Berlin-Mitte hin zum erklärten Zentrum des wiedervereinten Deutschland.

Auf der Brache sind monumentale Gebäude für internationale Konzerne wie Daimler-Benz und Sony im Bau. Die euphorische Stimmung wird durch Bilder von offenem und latentem Rassismus kontrastiert. Bauarbeiter hetzen aus Angst vor Dumping-Löhnen und Arbeitslosigkeit gegen ausländische Arbeitskräfte. Ein chinesischer Student berichtet von Fremdenfeindlichkeit und Gewalttätigkeit.

Die aktuelle Dimension von Ausgrenzung und Grenzziehung verschränkt Steyerl mit historischen Ereignissen. Sie erzählen etwa von Moses Mendelssohn, Großvater des Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem 1743 als Juden der Durchgang durch das Potsdamer Tor verweigert wurde. Oder von den weitreichenden Entscheidungen einer imperialistischen Weltpolitik: In der Nähe des Potsdamer Platzes fanden 1878 der Berliner Kongress und 1884/85 die Kongokonferenz statt. Auf ihnen legten die kolonialen Großmächte willkürliche Grenzen auf dem Balkan und in Afrika fest, ohne Rücksicht auf die Rechte der ansässigen Bevölkerung. In der Nachkriegszeit

62:00 minutes

16 mm film converted to video, on DVD, color, sound

For “Die leere Mitte” (The Empty Center), Steyerl spent eight years following the transformation of what was once the “death strip” between Potsdamer Platz and the Reichstag in Berlin, into the declared center of reunified Germany.

*As monumental buildings for international companies like Daimler-Benz and Sony rise up in this wasteland, a mood of euphoria contrasts with images of open and latent racism. Motivated by fears of unemployment and far below average wages, construction workers agitate against foreign laborers, while a Chinese student talks about his experiences of racism and violence.*

*Steyerl combines the social exclusion and rise of new borders in the present with events from the past. For example, she tells the story of Moses Mendelssohn, the grandfather of the composer Felix Mendelssohn-Bartholdy, who was not allowed to pass through the Potsdam Gate in 1743, because of his Jewish background. She also lists the imperialist world policy decisions made in the city that had far-reaching implications, including the Congress of Berlin in 1878 and the Berlin West Africa Conference, which took place in 1884–85 near Postdamer Platz. These events marked the redrawing by colonial powers of borders in the*



wurde Deutschland selbst unter den vier Alliiertenmächten aufgeteilt. Die britischen, amerikanischen, französischen und russischen Zonen trafen bis zum Fall der Berliner Mauer 1989 im Zentrum der Hauptstadt aufeinander.

Steyerls archäologische Tiefenbohrung setzt sich mit den historischen Überschreibungen an diesem Ort der Macht auseinander, der immer aufs Neue symbolische wie reale Grenzen und damit soziale Ausschlüsse produziert.

## 06 November 2004

25:19 Min.  
Ein-Kanal-Digitalvideo, Farbe, Ton

In „November“ geht Hito Steyerl den medialen Bildern ihrer Jugendfreundin Andrea Wolf nach, die sich der kurdischen PKK anschloss und 1998 im Kampf gegen die türkische Armee ums Leben kam. Im Laufe des Films erscheint Wolf in drei unterschiedlichen Rollen: Als Anführerin einer Mädchen-Gang in einem feministischen Martial-Arts-Film, den Steyerl als 17-Jährige in Bayern drehte. Als Untergrundkämpferin der „Free Women’s Army Kurdistan“ in einem Fernsehinterview aus den 1990er Jahren. Und als Şehîr Ronahî, so Wolfs kurdischer Codename, deren Bild auf den Plakaten demonstrierender Kurden durch deutsche Straßen getragen wird.

*Balkans and Africa, respectively, while ignoring the rights of local populations. After the Second World War, Germany itself was divided among the four Allied Forces. The British, American, French, and Russian zones all met in the center of the capital, until the fall of the Berlin Wall in 1989.*

*By digging deep in the sediments, Steyerl explores the layers of the historical rewriting of this site of power, which continues to produce symbolic as well as real borders and forms of*

25:19 minutes  
Single channel digital video, color, sound

*In “November,” Steyerl focuses on the media images of a close friend during her teenage years named Andrea Wolf, who joined the Kurdish PKK and died in battle against the Turkish Army in 1998. In the film, Wolf appears in three different roles: as the leader of a girl gang in a feminist martial arts movie that Steyerl made in Bavaria when she was 17, as an underground fighter of the Free Women’s Army in Kurdistan in a television interview from the 1990s, and as Şehîr Ronahî (Wolf’s Kurdish codename), whose face can be seen on posters carried by Kurds demonstrating in the streets of Germany.*

„November“ beschäftigt sich mit der Verkehrung von Fiktion und Realität: Während in dem frühen Super-8-Film drei junge Heldinnen (darunter Wolf und Steyerl) eine ganze Reihe bewaffneter Männer verprügeln und nur die Schauspielerin Wolf überlebt, kommt die PKK-Kämpferin Wolf im realen Leben durch Waffengewalt ums Leben und wird zu einer Ikone der kurdischen Freiheitsbewegung.

Der Film denkt jedoch auch nach über die sich wandelnde Bedeutung von Bildern und deren Nachleben als „travelling images“ (reisende Bilder), wie Steyerl sie bezeichnet. Auch ihr eigenes Bild gerät ins Wanken, als Steyerl sich bereit erklärt, den Platz hinter der Kamera zu verlassen, und sich unverhofft in einer Fernsehreportage in den Reihen demonstrierender Kurden und Kurden wiederfindet.

## 07 Lovely Andrea 2007

29:43 Min.  
Ein-Kanal-Digitalvideo, Farbe, Ton

Die Zirkulation von medialen Bildern spielt in den Arbeiten von Hito Steyerl eine essentielle Rolle. Sind es in „November“ (06) die Aufnahmen ihrer Jugendfreundin Andrea, so sind es Fotografien von Steyerl selbst, die zum roten Faden von „Lovely Andrea“ werden.

*“November” plays with the reversal of fiction and reality. While the three young heroines (two of them are Wolf and Steyerl) of the Super 8 movie are seen beating up gangs of armed men until only Wolf’s character is left alive, in real life Wolf was a PKK fighter who died in battle and became an icon of the Kurdish struggle for liberation.*

*The film also reflects on how the meaning of images can change and develop an afterlife as “travelling images,” as Steyerl calls them. Steyerl’s own role is put into question when she steps out from behind the camera to become part of a televised report about a Kurdish demonstration.*

29:43 minutes  
Single channel digital video, color, sound

*The circulation of media images plays an essential role in Hito Steyerl’s works. As with her exploration of images of Andrea, her friend from her teenage years, in “November” (06), “Lovely Andrea,” revolves around pictures of the artist herself.*

Während Steyerl in den 1980er Jahren in Japan Film studierte, stand sie unter dem Pseudonym Andrea Modell für erotische Bondage-Fotografien. 20 Jahre später reist sie erneut nach Tokio, um die Fotos von damals wiederzufinden und einen investigativen Film über die zwielichtige Pornoindustrie des „nawa-shibari“ (Fesseln und Hängen) zu machen. Begleitet wird Steyerl von der Übersetzerin Asagi Ageha. Diese praktiziert selbst Bondage, allerdings nicht in der Rolle der Ausgelieferten, sondern als eine Form der Selbstermächtigung. Gemeinsam sprechen sie mit Experten und „Meistern“ aus der Szene und stoßen schließlich auf ein Archiv, in dem unzählige pornografische Fotohefte eingelagert sind – darunter tatsächlich eines mit Bildern der gefesselten Hito Steyerl alias „Lovely Andrea“.

Eine zweite Ebene bilden Ausschnitte aus Trickfilmen wie Spider-Woman, Musikvideos ebenso wie Fotos von gefesselten Gefangenen in Guantánamo, die Steyerl kommentierend oder kontrastierend in die Filmaufnahmen montiert. Dieses assoziative Netz pop-kultureller und politischer Bezüge vervielfacht die Perspektiven auf das Thema Bondage – als Mittel der Macht, Unterwerfung, Folter und Demütigung, aber auch als emanzipatorischen Akt der Selbstbestimmung. Oder wie es im Film heißt: „Aber in einem übertragenen Sinn ist Bondage überall. (...) Du bist durch das Netz mit anderen Menschen verbunden.“

*While studying film in Japan in the 1980s, Steyerl posed once as a model for erotic bondage pictures under the pseudonym Andrea. Twenty years later, she returns to Tokyo to find the pictures and to film an investigative documentary about the somewhat sketchy “nawa-shibari” (hanging and tying) porn industry. Translating for her is Asagi Ageha, a bondage performer who, instead of playing the role of the victim, rather understands bondage as a form of empowerment. The two talk to experts and “masters” in the scene until they finally find an archive of countless pornographic magazines with pictures, where they stumble on the pictures of Steyerl, alias “Lovely Andrea.”*

*Clips showing cartoons like Spider Woman, music videos, and prisoners tied up in Guantánamo create a second level of images that comment on or contrast with the documentary shots. This web of pop-cultural and political associations multiplies the different perspectives on bondage as an instrument of power, submission, torture, and humiliation – and also as an instrument that can be an emancipatory act of self-determination. Or, as we hear in the movie, “But in a wider context there is bondage all over the place. (...) You are tied to other people like in a web.”*

## 08 Guards 2012

19:30 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton

Das Video entstand im Art Institute of Chicago, wo Steyerl zwei afroamerikanische Männer eines Sicherheitsdiensts bei ihrem Rundgang durch die Sammlungsräume interviewt. Ron Hicks und Martin Withfield schildern ihre Aufgaben bei der Bewachung millionenschwerer Kunst und berichten von ihren früheren Beschäftigungen im staatlichen Polizeidienst. Ihre erschütternden Erlebnisse bei Einsätzen mit Schießereien, Überfällen und häuslicher Gewalt nehmen im Laufe des Videos Besitz von den Kunstwerken an den Wänden. Anstelle der Gemälde von Künstlern wie Pollock, Rothko, de Kooning oder Hockney erscheinen Szenen aus Hicks’ und Whitfields Geschichten in den Bilderrahmen.

Das üblicherweise im Museum zu Schweigen und Diskretion angehaltene Wachpersonal erhält hier Raum und Stimme. Ihr Arbeitsplatz erscheint den Männern zwar als vergleichsweise freundlicher Ort, mit den Überblendungen der Gemälde verwandelt er sich jedoch zunehmend in ein Schlachtfeld. Dass das Museum vielfach kein neutraler Ort ist, kein Hort ziviler Kultur und kollektiven Besitzes, sondern ein vom globalen Kapital definierter Hochsicherheitstrakt, hat Steyerl in ihren institutionskritischen Arbeiten „Is the Museum a Battlefield?“ (11) und „Duty-Free Art“ (12) weiter ausgeführt.

19:30 minutes  
Single channel HD video, color, sound

*This video was filmed in the Art Institute of Chicago and follows two African-American security guards, Ron Hicks and Martin Withfield, as they patrol the museum. While walking the rounds through the galleries, the men talk about their profession, which consists of guarding art worth millions of dollars, and also about their previous work as policemen. As they recall their harrowing police experiences with shootings, robberies, and domestic violence, images reflecting these experiences begin to take over the artworks hanging on the walls. In the frames where paintings by Pollock, Rothko, de Kooning, and Hockney once hung, we now see scenes illustrating the men’s stories.*

*The otherwise quiet and unobtrusive museum guards are given a platform and a voice. While they may see their place of work as relatively hospitable, the images shown in place of the paintings make it seem more and more like a battlefield. The idea that museums are not neutral places or havens of civic culture and collective ownership, but are rather maximum security buildings defined by global capital is something Steyerl also explores in depth in her works of institutional critique: “Is the Museum a Battlefield?” (11) and “Duty-Free Art” (12).*

This is the Future: 16:00 Min., Videoinstallation, Environment  
Einkanal-HD-Video, Farbe, Ton

Power Plants: Mehrkanal-HD-Video, Farbe, Loop

Die zweiteilige Installation setzt sich mit der (Un-)Fähigkeit von Zukunftsprognosen durch Künstliche Intelligenz auseinander und rückt die Heilversprechen von Maschinellem Lernen in die Nähe von Magie und Alchemie. Im Hauptfilm stellt sich eine weibliche Stimme als neuronales Netzwerk vor, das unablässig die Zukunft vorausberechnet. Die Erzählerin berichtet wiederum von der Kurdin Hêja, die im Gefängnis saß und einen Garten in der Zukunft anlegte. Dort züchtete sie Pflanzen mit magischer Wirkung und Heilkraft. Begleitet wird die Erzählung von einem Strom sich permanent überschreibender, kaleidoskopischer Bilder, die immer schon die folgenden Bilder vorwegzunehmen scheinen.

Mit „This is the Future“ wirft Steyerl zahlreiche essentielle Fragen zum Umgang mit Künstlicher Intelligenz auf. Welchen Nutzen haben vermeintlich allwissende Algorithmen, welche die Zukunft berechnen können, nicht jedoch die Gegenwart? Wie verlässlich sind Prognosen, die sich auf Daten aus der Vergangenheit stützen? Welche Gefahr geht von Algorithmen aus, die entwickelt wurden, um den Wuchs von Wäldern vorherzubestimmen, die jedoch auch zur Vorhersage von Rebellionen und Selbstmordraten genutzt werden können?

This is the Future: 16:00 minutes, video installation, environment  
Single channel HD video, colour, sound

Power Plants: Multi channel HD video, color, loop

*In this two-part installation exploring the ability (or rather inability) of artificial intelligence to make predictions about the future, promises made by machine learning begin to seem very much like magic and alchemy. In the main film, a female voice introduces herself as a neural network that is constantly predicting the future. The narrator proceeds to tell the story of the Kurdish woman Hêja, who served time in prison, where she planted a garden in the future. The garden was full of plants with magical, healing powers that can be used to poison autocrats, or to make you immune to hate and propaganda on the Internet. The narration is accompanied by a deluge of kaleidoscopic images that seem to be constantly overwriting and foreshadowing the next image.*

*“This is the Future” poses important questions about how we deal with artificial intelligence. What is the function of these supposedly all-knowing algorithms, which can predict the future but not the present? How reliable are predictions based on data from the past? What dangers do algorithms pose that were developed to predict not only the growth of forests, but also the occurrence of uprisings as well as the rate of suicides?*

Der zweite Bereich der Installation zeigt „Power Plants“: Acht Monitore zeigen farbenprächtige, ineinander fließende Pflanzen, die von Künstlicher Intelligenz generiert wurden. Programmiert, um die Zukunft zu berechnen, entwerfen die neuronalen Netzwerke auf der Grundlage des aktuellen Videobildes das folgende Einzelbild und so fort. In diesem Sinne sagen die Pflanzen also ihre eigene Zukunft voraus – in exakt 0,04 Sekunden (bei 24 Einzelbildern pro Sekunde). Der Titel „Power Plants“ spielt mit der Mehrdeutigkeit der englischen Begriffe „power“ (Macht / Strom) beziehungsweise „power plant“ (Kraftwerk / Power-Pflanzen). Er verweist auf die Voraussetzung für digitale Technologie (Strom), die politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnisse, die unsere Lebenswelt prägen, sowie auf die Bedeutung des Ökosystems für den Erhalt der Lebensgrundlagen. In Steyerls Zukunftsszenario ist es die Vegetation, die sich die verwüsteten Brachen der menschlichen Zivilisation aufs Neue aneignet und ihre Kraft entfaltet.

„Power Plants“ wird durch die Augmented-Reality-App PowerPflanzenOS erweitert, die über den App Store oder Google Play kostenlos auf das eigene Smartphone (iPhone ab iOS 11.0, Android ab 7.0) heruntergeladen werden kann.

*The second part of the installation consists of “Power Plants,” which are bright, colorful plants generated by artificial intelligence, shown blending into each other on eight monitors. The neural networks programmed to predict the future ceaselessly create each successive flower image based on the current video image. Essentially, the flowers predict their own future in exactly 0.04 seconds (at 24 images per second). The title “Power Plants” plays with the many meanings of “power” as well as “plants.” It can refer to the necessary conditions for digital technology (electricity), the political and economic power relations that dictate our lives, and the importance of the ecosystem for maintaining the basis of life. In Steyerl’s vision of the future, vegetation yet again conquers the wastelands of human civilization and unfolds its power.*

*“Power Plants” can also be viewed with the augmented reality app PowerPflanzenOS, which you can download on your smartphone (iPhone iOS 11.0 and up, Android 7.0 and up) from the App Store or Google Play.*

# 10 Mission Accomplished: Belanciège 2019

47:20 Min.  
Drei-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton, Environment

Gemeinsam mit den Künstlern Giorgi Gago Gagoshidze und Miloš Trakilović untersucht Hito Steyerl in „Mission Accomplished: Belanciège“ die politischen und kulturellen Veränderungen der letzten 30 Jahre, in denen enthemmter Kapitalismus und Populismus sich zunehmend gegenseitig stützten. Präsentiert wird die 3-teilige Videoarbeit auf einer Art Laufsteg, der an ein Möbiusband erinnert.

Am Beispiel der Luxusmarke Balenciaga weisen sie auf, wie sich Mode im Zeitalter von Neoliberalismus und algorithmisch gesteuerter Bildpräsenz maximal vermarkten lässt: Junge Künstlerinnen und Künstler werden für die Gestaltung von Schaufenstern, Filmen und Werbefotos engagiert, die über diverse Social-Media-Kanäle verbreitet werden. Balenciagas Kreativdirektor Demna Gvasilia bedient sich bei seinen Modeentwürfen verschiedener Subkulturen oder nutzt Second-Hand-Kleidung, wie sie zur Zeit des Georgienkrieges getragen wurde. Die „ärmliche“ Kleidung wird dabei zu begehrten Statussymbolen, mit denen sich Trägerinnen und Träger in Sozialen Netzwerken inszenieren. Konsumentinnen und Konsumenten werden zu Werbeträgern; Bilder zu Ware, die in immer neuen Feedbackschleifen zirkulieren.

Ihre Analyse der Vermarktungsstrategien von Balenciaga verknüpfen

47:20 minutes  
3 channel HD video, color, sound, environment

*In “Mission Accomplished: Belanciège,” Steyerl collaborated with the artists Giorgi Gago Gagoshidze and Miloš Trakilović in an exploration of the political and cultural changes over the last 30 years, during which capitalism and populism increasingly reinforce one another. The video in three parallel parts is presented on a kind of catwalk that resembles a Mobius strip.*

*The luxury brand Balenciaga serves the artists as an example of how the age of neoliberalism and images controlled by algorithms allows fashion to be marketed to the max. Young artists are hired to design store windows, movies, and advertising photos that are then disseminated across various social media channels. In his designs, Demna Gvasilia, the creative director of Balenciaga, likes to draw from various subcultures or use second-hand clothing that was worn during the Russo-Georgian War. These pieces of “impoverished” apparel become coveted status symbols that wearers use to present themselves on social networks. Consumers are transformed into surfaces for advertising, while their images become consumer goods that circulate in perpetuity in ever new feedback loops.*

*Steyerl, Gagoshidze, and Trakilović link their analysis of Balenciaga’s marketing strategy with the tactics*

Steyerl, Gagoshidze und Trakilović mit einem Einblick in die Taktiken von Cambridge Analytica. Das Unternehmen für Datenanalyse hat durch gezielte Manipulation der Sozialen Medien zum Wahlerfolg Donald Trumps und vermutlich zum Votum für den Brexit beigetragen. Anhand von Video- und Fotomaterial wird der aggressive Einsatz von Algorithmen in Mode- und politischer Werbung sowie die erfolgreiche Zielgruppenanalyse Sozialer Netzwerke aufgezeigt.

*of Cambridge Analytica, the data analysis company that manipulated social media to help Donald Trump win the election and which is believed to have also contributed to the Brexit vote. The videos and pictures shown illustrate the successful strategies of the aggressive use of algorithms in fashion and political advertising and the analysis of social networks based on target groups.*

# 11 Is the Museum a Battlefield? 2013

39:53 Min.  
Zwei-Kanal-Digitalvideo, Farbe, Ton

Diese Arbeit wurde erstmals auf der Istanbul-Biennale 2013 als Live-Vortrag präsentiert. Zwei Jahre zuvor wurden in einem Massengrab in Çatak, einer Stadt im kurdischen Südosten der Türkei, die Überreste von Andrea Wolf gefunden. Neun Jahre nach „November“ (06), dem ersten Film über ihre Freundin, stellt Steyerl die Frage: Woher stammt die Kugel, die Andrea tötete?

Das in den Vortrag integrierte Video „Abstract“ von 2012 bildet den Leitfaden. Auf einem geteilten Bildschirm ist auf der einen Seite ein ehemaliges Schlachtfeld in den Bergen von Çatak zu sehen, auf der anderen der Satz „This is a shot“. Steyerl greift hier die Doppeldeutigkeit des englischen

39:53 minutes  
2 channel HD video, color, sound

*This work was first presented as a live lecture at the Istanbul Biennial in 2013. Two years before, the remains of Andrea Wolf were found in a mass grave in Çatak, a city in the Kurdish region of southeastern Turkey. Nine years after “November” (06), Steyerl’s first movie about Andrea, in this film, she asks the question: Where did the bullet that killed Andrea come from?*

*Integrated in Steyerl’s lecture is her video “Abstract” from 2012, which serves as a kind of guide. On a split screen, we see the remains of a battlefield in the mountains near Çatak on one side, and the words “This is a shot” on the other in obviously a play with the double meaning of “shot”: Steyerl*

Begriffs „shot“ (Schuss/Aufnahme) auf: Sie „schießt“ eine Filmaufnahme des Ortes, an dem ihre Freundin Andrea erschossen wurde.

In Berlin steht die Künstlerin vor der Firmenzentrale des Rüstungsunternehmens Lockheed Martin. Es produziert Geschosse, die Steyerl auf dem Schlachtfeld bei Çatak gefunden hat. Auch das, mit dem Andrea Wolf getötet wurde?

Steyerl listet im Folgenden eine Reihe von Rüstungsfirmen auf, die ihre Museumsausstellungen finanziert haben, darunter Lockheed Martin. Eine Einblendung informiert, dass während ihres Vortrags paramilitärische Akrep-Polizeifahrzeuge vor der Tür patrouillieren. Sie wurden vom Sponsor der Istanbul-Biennale hergestellt, in deren Rahmen Steyerl die Frage aufwirft: Ist das Museum ein Schlachtfeld?

Museum und Kunstmarkt, so die Schlussfolgerung, sind tief verstrickt in Gewalt, Geld und Macht. Oligarchen, die von Privatisierung, Kriegen und Konflikten profitieren, legen ihr Geld in Kunstwerke an. Museen und Biennalen bieten Sponsoren eine Plattform, um sich als Kulturförderer präsentieren zu können.

*shoots a film in the place where her friend Andrea was shot.*

*We also see the artist standing in front of the headquarters in Berlin of the weapons manufacturer Lockheed Martin, which produces the projectiles Steyerl found on the battlefield in Çatak. Was the bullet that killed Andrea Wolf one of these?*

*Steyerl then lists several weapons companies, including Lockheed Martin, that have financed her museum exhibitions. We are also informed by a text on the screen that the police are, at that very moment during the lecture, patrolling the city just outside with paramilitary Akrep vehicles produced by one of the sponsors of the Istanbul Biennial, at which Steyerl is asking the question: Is the museum a battlefield?*

*Her conclusion is that the museum and art market are shot through with violence, money, and power. Oligarchs who profit from privatization, wars, and conflicts invest their money in artworks, while museums and biennials offer sponsors a platform to present themselves as patrons of the arts.*

**12**

## Duty-Free Art 2015

38:21 Min.

Drei-Kanal-HD-Digitalvideo, Farbe, Ton, Sandkiste

Ausgehend von dem doppeldeutigen englischen Begriff „duty“, (Aufgabe/Pflicht und Abgabe/Zoll) setzte sich Steyerl in einem Vortrag im New Yorker Artists Space mit der Bedeutung der sogenannten Freilager auseinander. Freilager sind exterritoriale Institute mit Sitz in Genf, Zürich oder Singapur, die dazu dienen, Kunstwerke als zollfreie (duty free) Ware zu lagern. Sie sind im Rahmen eines wachsenden globalen Kunstmarkts gängige Praxis geworden, nicht zuletzt um Kunstspekulanten Steuervorteile zu verschaffen.

Gegen die Aufbewahrung der Kunst in einem „Luxus-Niemandsland“, das die Kunst dem Publikum entzieht, setzt Steyerl den Begriff „duty“ im Sinne von Aufgabe und Pflicht. Seit der Moderne vertreten Künstlerinnen und Künstler den Anspruch, die Autonomie der Kunst zu wahren und sich politischen Stellungnahmen zu entziehen. Steyerl stellt diese Haltung angesichts der Folgen der Finanzkrise, des syrischen Bürgerkriegs und des IS-Terrors in Frage.

Die Verflechtungen von Krieg und Kunst, das Verhältnis von despotisch regierten Staaten und dem Erwerb von Kunstwerken beziehungsweise dem Bau prestigeträchtiger Museen zur Schaffung nationaler Identität werden am Beispiel des Assad-Regimes in Syrien erläutert. Kurz vor Ausbruch

38:21 minutes

3 channel HD digital video, color, sound, sandbox

*Playing with the two meanings of the word “duty” (obligation and customs tax), this film shows Steyerl giving a talk at the Artists Space in New York about freeports: extraterritorial facilities in places like Geneva, Zurich, and Singapore where art can be stored duty free. This has become a common practice in the growing global art market and is also a way for art speculators to reap tax benefits.*

*Steyerl also talks about the other meaning of duty, that of obligation, which she contrasts with the storing of art in a “luxury no man’s land,” where the public cannot access it. Although since the beginning of modernity, artists have stood up for the autonomy of art and the right not to have to take a political stance, against the backdrop of the financial crisis, the civil war in Syria, and the terror of ISIS, Steyerl questions this attitude.*

*The many connections between war and art, the relationship between despotic rulers of states and the acquisition of artworks, as well as the construction of prestigious museums as a way of presenting a national identity are all illustrated through the example of the Assad regime in Syria who, just before the civil war broke out in 2011, contacted star architects who were global players and asked them to design a new Syrian national museum.*

des Bürgerkriegs 2011 nahm Assad mit weltweit agierenden Stararchitekten Kontakt auf, die ein neues syrisches Nationalmuseum entwerfen sollten.

In der Videoinstallation, die Steyerl im Anschluss an ihren Vortrag im Artists Space entwickelte, werden eine Sandkiste zur Projektionsfläche und Sandsäcke zu Sitzgelegenheiten. Sie verweisen auf die Kriegsschauplätze im Nahen Osten.

## 13 SocialSim 2020

18:00 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton  
Blockbuster Cop: Mark Waschke  
Hêja / Nefertiti: Hêja Netirk

Steyerls neue Arbeit, die für diese Ausstellung produziert wird, war zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Begleithefts noch nicht vollständig fertiggestellt.

Thematisch nimmt die Arbeit Bezug auf die sozialen Verwerfungen und Produktionsbedingungen von Kunst unter pandemischen Bedingungen und setzt sich mit der kollektiven Hysterie in den Sozialen Netzwerken auseinander. Kritisch beleuchtet Steyerl die massenhafte Produktion von Inhalten im Internet, die zunehmend von Algorithmen übernommen oder manipuliert werden. „SocialSim“ reflektiert auch zurück auf vergangene Massenhysterien wie der Tanzwut

*In the video installation made after the lecture in the Artists Space, a sand-filled box serving as a projection screen and sandbags providing seating for visitors serve as references to the theaters of war in the Middle East.*

18:00 minutes  
Single channel HD video, color, sound  
Blockbuster Cop: Mark Waschke  
Hêja / Nefertiti: Hêja Netirk

*Steyerl's most recent work, which she produced especially for this exhibition, was not completely finished when this guide was printed.*

*This work explores the social fault lines and conditions of art production during the pandemic. It is also a reflection on collective hysteria and social networks. Steyerl turns a critical eye on the mass production of content, which is being increasingly taken over or manipulated by algorithms. "SocialSim" also looks back on other moments of mass hysteria in the past, like the dancing mania in the 14th and 16th centuries, which Steyerl translates into a social simulation called "Dancing Mania." The work also features a TV police*

des 14. und 16. Jahrhunderts und übersetzt sie in eine soziale Simulation namens „Dancing Mania“. Ein Fernsehkommissar auf pandemiebedingter Kurzarbeit und eine Spezialeinheit auf der Suche nach dem verschwundenen Gemälde „Salvator Mundi“ von Leonardo da Vinci spielen weitere Rollen.

## 14 Hell Yeah We Fuck Die 2016

Hell Yeah We Fuck Die: 04:35 Min.  
Drei-Kanal-HD-Videoinstallation, Farbe, Ton, Environment  
Robots Today: 08:02 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton

Hell, yeah, we, fuck, die (Hölle, jaaa, wir, verdammt, sterben) sind die am häufigsten verwendeten Wörter in englischsprachigen Musiktiteln zwischen 2010 und 2015 und bilden in großen, leuchtenden Lettern die Sitzgelegenheiten für die gleichnamige Videoinstallation. Sie besteht aus Metallpaneelen und -stangen, die an behelfsmäßige Barrikaden oder Trainingsparkours erinnern. An ihnen können die Fähigkeiten des eigenen Körpers auf einer Strecke voller Hindernisse trainiert werden.

Auf den Paneelen sind drei Bildschirme installiert, auf denen Roboter und Computeranimationen zu sehen sind.

*inspector on furlough because of the pandemic, and a task force looking for the lost painting "Salvator Mundi" by Leonardo da Vinci.*

Hell Yeah We Fuck Die: 04:35 minutes  
3 channel HD video installation, color, sound, environment  
Robots Today: 08:02 minutes  
Single channel HD video, color, sound

*Hell, yeah, we, fuck, and die are the most frequently used words in English song titles from 2010 to 2015. For this installation, they are inscribed in illuminated capital letters on blocks used as seats for viewers watching the video installation of the same name. The installation also consists of metal panels and poles that resemble ad hoc barricades, or pieces of a fitness training obstacle course.*

*The three screens mounted on these panels show robots and computer animations that are shoved by people and hindered by obstacles to improve their balance and resilience. The humanoid machines withstand the hits until they*

Diese werden mit gezielten Stößen und Hindernissen konfrontiert, um ihre Balance und Widerstandsfähigkeit zu verbessern. Immer wieder halten die humanoiden Maschinen den Schlägen stand, bis sie schließlich hilflos in sich zusammenbrechen – Misshandlung im Namen des technischen Fortschritts.

Teil der Installation ist ein weiteres Video, das an anderer Stelle zu sehen ist. „Robots Today“ zeigt Aufnahmen aus der Provinz Diyarbakır im Südosten der Türkei, in der im 12. Jahrhundert der arabische Ingenieur al-Dschazari geboren wurde. Al-Dschazari erfand Automaten, die als Vorläufer heutiger Roboter gelten. Die Stadt Diyarbakır, inoffizielle Hauptstadt der Kurden, ist jedoch auch bekannt für die gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen der türkischen Armee und kurdischen Aktivisten. 2015/2016 wurde das historische Zentrum der Stadt massiv beschädigt, die verbliebenen Häuser dem Erdboden gleichgemacht. Im Video fragt eine Kinderstimme den Sprachassistenten Siri, wer diese Stadt zerstört habe. Siri bleibt eine Antwort schuldig.

Wie häufig in Steyerls Arbeiten verwebt sie auch hier scheinbar disparate Themen miteinander. Physische Gewalt und Vernichtung auf der einen Seite und die Entwicklung technischer Werkzeuge zur Überwachung, Manipulation und Kontrolle unliebsamer Bevölkerungsgruppen auf der anderen zeigen sich jedoch als zwei Seiten derselben Medaille: Sie dienen der Durchsetzung eines autokratischen Herrschaftsanspruchs.

*finally collapse in a helpless heap. It is abuse in the name of technical progress.*

*The second part of the installation is a video set apart from the first called “Robots Today.” This video features footage filmed in the Diyarbakır province in southeastern Turkey, where the Arab engineer Ismail al-Jazari was born in the 12th century. Al-Jazari invented automatic machines that are considered to be the predecessors of robots. The City of Diyarbakır is also the unofficial capital of the Kurds and is known for the violent struggles between the Turkish army and Kurdish activists. In 2015–16, the historical city center was almost completely destroyed, and most of its buildings were leveled to the ground. In the video, a child’s voice can be heard asking the virtual assistant Siri, “Who destroyed the city?” Siri does not provide an answer.*

*As is often the case in her works, Steyerl weaves seemingly unrelated subjects together in this film. Physical violence and destruction on the one hand, and the development of technological tools used to survey, manipulate, and control undesired populations on the other are revealed as two sides of the same coin. Together, they are used by autocratic rulers to enforce their claims to power.*

*“This future design of killing is being employed already in the present,” Steyerl once wrote in one of her essays. “Tanks are coordinated with databases, chemicals meet excavators, social media come across tear gas,*

„Das zukünftige Design des Tötens ist hier bereits im Einsatz. (...) Panzer werden mit Datenbanken koordiniert, chemische Kampfstoffe treffen auf Bagger, Soziale Medien stolpern über Tränengas, Sprachen, Sondereinheiten und gesteuerte Sichtbarkeit“, wie Steyerl in einem Text zu diesem Thema schreibt.

*languages, special forces, and managed visibility.”*

## 15 The City of Broken Windows 2018

Environment: zerbrochenes Fensterglas, bemalte Paneelen, Vinyl-Schrift, Holzstaffeleien

Broken Windows: 06:40 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton

Unbroken Windows: 10:00 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton

Die Installation besteht aus zwei, einander gegenüber positionierten Monitoren. Sie führen in zwei unterschiedliche Welten: „The City of Broken Windows“ zeigt den Einsatz von Künstlicher Intelligenz bei der Entwicklung neuer Sicherheitstechnologien. In einem Hangar aus dem Zweiten Weltkrieg verfolgt Steyerl, wie die Firma Audio Analytic Testreihen zur Sicherung von Smart Homes durchführt. Die Systeme sollen darin trainiert werden, Geräusche eines Einbruchs, in diesem Fall von brechendem Glas, zu erkennen. Steyerl wird erklärt, wie schwierig es ist, diesen Sound in digitale Daten zu übertragen.

Environment: broken glass window, painted plywood panels, vinyl lettering, wooden easels

Broken Windows: 06:40 minutes  
Single channel HD video, color, sound

Unbroken Windows: 10:00 minutes  
Single channel HD video, color, sound

*This installation consists of two monitors positioned at opposite ends of a room. Each takes us to a different world. At one end of the room, the film “The City of Broken Windows” shows how artificial intelligence is used to develop new security technologies. Steyerl observes engineers of the Audio Analytic company as they conduct a series of home security tests in an airplane hangar built in the Second World War. Their goal is to train the systems to recognize the sounds of an intrusion – in this case, the sound of breaking windows. They explain to Steyerl how difficult it is to translate this sound into digital data.*

Im Film „The City of Unbroken Windows“ auf der gegenüberliegenden Seite geht es um das Reparieren zerbrochener Fenster. Steyerl befragt die Mitglieder einer gemeinnützigen Organisation in New Jersey. Diese haben sich zum Ziel gesetzt, kaputte Scheiben in den leerstehenden Wohnvierteln ihrer Stadt durch bemalte Holz- oder Kartonscheiben zu kaschieren, um die Zerstörung weiterer Fenster zu verhindern.

Zwischen den beiden Videos erstrecken sich über die gesamte Länge der Wände Texte, die Steyerl verfasst hat. Darin werden zum einen die Schönheit der funkelnden Glasscherben und der Klang von splitterndem Glas gepriesen. Zum anderen geht es um die „City of Unbroken Windows“, in der es keine zerbrochenen Fenster geben darf. Die Fußnoten zitieren den französischen Ökonomen Frederic Bastiat, der bereits im 19. Jahrhundert die „Theorie der zerbrochenen Fenster“ entwickelte.

Die Fußnoten zum Text auf der gegenüberliegenden Seite beziehen sich auf die Aussagen der Ingenieure von Audio Analytic. Sie wurden von einem Textprogramm generiert und weisen etliche Fehler auf, wie sie für automatisch erzeugte Sprachen typisch sind.

*At the other end of the room, the film “The City of Unbroken Windows” shows broken windows being repaired. Steyerl interviews members of a non-profit organization in New Jersey who cover up broken windows in empty houses with painted wooden panels or pieces of cardboard to prevent the destruction of more windows.*

*On the walls between the two videos are passages written by Steyerl. She hails the beauty of glittering shards of glass and the sound of windows breaking; she also describes the “city of unbroken windows” in which no windows should be broken. In the footnotes on this wall, she quotes the French economist Frederic Bastiat, who wrote what is known as the “broken window theory” in the 19th century.*

*On the other wall are footnotes based on quotes from the engineers of Audio Analytic. These were generated by a text processing program and contain many of the mistakes typical of automatically generated language.*

16

## How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOVfile 2013

15:52 Min.  
Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton,  
Architektur-Environment

15:52 minutes  
Single channel HD video, color,  
sound in architectural environment

„How Not To Be Seen“ (Wie man nicht gesehen wird) aus der britischen Comedy-Sendung Monty Python’s Flying Circus von 1970 diente Steyerl als Inspiration zu ihrem gleichnamigen Film. In der britischen Variante wird eine Person nach der anderen in einer Landschaft aus der Deckung gelockt und durch Schüsse zu Tode und damit zum Verschwinden gebracht. In ihrer Satire spielt Steyerl in fünf Lektionen Strategien durch, wie man sich vor dem Hintergrund der massenhaften Erfassung von Daten und visueller Überwachung unsichtbar machen kann. Um zu verschwinden rät sie etwa zu Camouflage-Techniken, Verpixelung oder schlägt vor, sich selbst zum Bild zu machen. Als verschwunden deklarierte Staatsfeinde, Frauen über 50 oder Menschen, die in so genannten Gated Communities (umzäunten Wohnanlagen) leben, hätten ebenfalls gute Chancen, nicht entdeckt zu werden.

Steyerl tritt in einer Mischung aus Dozentin und Zauberin auf, die zur Veranschaulichung der vorgetragenen Thesen Schautafeln sowie analoge und digitale filmische Effekte nutzt. Der überzogen schulmeisterliche Ton des Erzählers unterstreicht den vermeintlich didaktischen Charakter der Lektionen.

*The sketch “How Not To Be Seen” by the British comedy troupe Monty Python’s Flying Circus from 1970 serves as an inspiration for Steyerl’s film of the same name. In the Pythons’ version, people are lured out of their hiding places in the landscape only to be shot and disappear again. Steyerl’s satire consists of five lessons in how not to be seen against the backdrop of mass data collection and visual surveillance. She recommends such techniques as camouflaging, pixelating or turning yourself into an image. We learn that “disappeared” enemies of the state, women over 50, and people who live in gated communities also have a good chance of not being seen.*

*Playing a role somewhere between instructor and magician, Steyerl illustrates these theories with diagrams and analog and digital film effects. The didactic tone of the narrator emphasizes the would-be educational character of the lessons.*

*A central element in both the film and the installation is the white system of lines on a black background. These lines refer to the large markings on the ground in the Californian desert that were used by the US Air Force to calibrate their cameras in airplanes and satellites from 1951 to 2006.*



Zentrales Element im Film wie im Ausstellungsraum sind weiße Linien-systeme auf schwarzem Grund. Sie verweisen auf riesige Bodenmarkierungen in der kalifornischen Wüste, die von der US-amerikanischen Air Force zwischen 1951 und 2006 verwendet wurden, um die Kameras ihrer Flugzeuge und Satelliten zu kalibrieren. Heute, so zeigen Steyerls Filmaufnahmen, ist der reale Ort dem Verfall preisgegeben. Inzwischen existieren exaktere digitale Möglichkeiten, um die Schärfe von Überwachungsbildern zu justieren.

## 17 In Free Fall 2010

33:43 Min.  
Ein-Kanal-HD-Videoinstallation, Farbe, Ton

„In Free Fall“ ist eine verschachtelte Erzählung über die Biografie von Objekten am Beispiel der Boeing 707/4X-JYI. Als Sinnbild für den Börsencrash 2008 und die anschließende Wirtschaftskrise dient Steyerl ein Flugzeugschrottplatz in der kalifornischen Wüste. Vor der surrealen Kulisse von Flugzeugwracks, wilder Natur und gleißendem Sonnenlicht führt sie Interviews mit dem Betreiber des Platzes. Er erzählt, wie gut er in Krisenzeiten verdient, weil viele Flugzeuge verschrottet werden. Häufig verleiht oder verkauft er diese dann an Hollywood weiter. Eines seiner Flugzeuge, die Boeing 4X-JYI, explodierte beispielsweise 1994 im Actionfilm

*Today, as we see in Steyerl's film, the site has been left to nature's devices and replaced by more precise, digital methods of adjusting the camera focus for taking surveillance images.*

33:43 minutes  
Single channel video installation, color, sound

*„In Free Fall“ is the convoluted story about the lives of objects as exemplified by the Boeing aircraft 707/4X-JYI. An airplane boneyard in the California desert serves as a symbol of the stock market crash of 2008 and the ensuing economic crisis. Against the backdrop of the wrecked airplanes, wild nature, and intensely bright sunlight, Steyerl interviews the manager of the airport, who talks about how he earns more money in times of crisis because more airplanes are scrapped. Often, he also lends or sells these planes to Hollywood. One of his airplanes, Boeing 4X-JYI, exploded in the action film “Speed” in 1994, after which it was sold as scrap for*

„Speed“, die Überbleibsel wurden zur DVD-Produktion nach China verkauft. Zuvor, so Steyerls Geschichte, diente das Flugzeug der israelischen Luftwaffe 1976 zur Geiselbefreiung in Entebbe, Uganda. Israel wiederum kaufte der amerikanischen Fluggesellschaft TWA in den 1970er Jahren mehrere Boeings zur Aufstockung seiner Flugzeugflotte ab, darunter jene Boeing 4X-JYI.

Steyerl geht zurück bis ins Jahr 1929, in dem nicht nur die Börsen zusammenbrachen (wie erneut 2008) und die meisten Flugzeugabstürze verzeichnet wurden. Es war auch das Jahr, in dem der sowjetische Schriftsteller Sergej Tretjakow seinen Aufsatz „Die Biographie des Dings“ verfasste. Darin plädiert er für eine Kunst, die den Lebenszyklen der Massenprodukte folgen solle. Denn jedes Objekt erzähle von den Menschen, die es herstellen und verwenden und stelle einen Querschnitt der sozialen Verhältnisse dar. Steyerl nutzt die von Tretjakow empfohlene Methode, indem sie einem Flugzeug folgt, zurück zu den Anfängen der Luftfahrt bis hin zum Weiterleben des Materials in Form von DVDs.

*manufacturing DVDs in China. Before that, Boeing 4X-JYI had been one of several Boeings purchased by Israel from the US airline TWA in the 1970s to build up the country's fleet. According to Steyerl's narrative, the airplane was later used by the Israeli air force in the liberation of the hostages in Entebbe, Uganda, in 1976.*

*Steyerl takes us all the way back to 1929, when not only the stock markets crashed (like in 2008), but also a record number of airplane crashes occurred. The same year, the Soviet writer Sergei Tretyakov wrote his essay “The Biography of the Object” in which he argues in favor of an art that follows the life cycles of mass production. He writes that every object tells a story about the people who produce and use it, meaning it represents a cross-section of social relations. Applying Tretyakov's method, Steyerl follows the airplane from the dawn of motorized flight all the way the airplane's afterlife in the form of a DVD.*

# Biografie

Hito Steyerl wurde 1966 in München geboren. Sie studierte Dokumentarfilmregie an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. 1990/1991 arbeitete sie im Team von Wim Wenders als Regieassistentin und technische Koordinatorin. An der Akademie der Künste in Wien promovierte sie 2003 in Philosophie. Sie ist Professorin für Experimentalfilm und Video an der Universität der Künste Berlin und hat dort zusammen mit Vera Tollmann und Boaz Levin das Research Center for Proxy Politics gegründet.

Steyerls Filme und Videoinstallationen werden seit zwanzig Jahren international ausgestellt. 2004 wurde „November“ auf der Manifesta 5 in San Sebastian gezeigt. Mit „Lovely Andrea“ wurde sie auf der Documenta 12 (2007) in Kassel einem größeren Publikum bekannt. Im deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig 2015 präsentierte sie „Factory of the Sun“. Mit „Hell Yeah We Fuck Die“ nahm sie 2017 an Skulptur Projekte Münster teil. Auf der Biennale von Venedig 2019 war sie im Arsenal und in den Giardini mit mehreren Arbeiten vertreten, darunter „This is the Future / Power Plants“. 2019 erhielt sie den Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste, Berlin.

Neben ihrer filmkünstlerischen Arbeit ist Steyerl als Autorin tätig und hält zahlreiche Vorträge und Lecture Performances. Eine Auswahl ihrer an verschiedenen Stellen publizierten Essays sind in vier Büchern zusammengefasst: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld (Verlag Turia + Kant, Wien/Berlin 2008), The Wretched of the Screen (Sternberg Press, Berlin 2012), Jenseits der Repräsentation (Verlag Walther König, Berlin 2016) und Duty Free Art – Kunst im Zeitalter des globalen Bürgerkriegs (Diaphanes, Zürich 2018).

Steyerl lebt und arbeitet in Berlin.

# Biography

*Hito Steyerl was born in Munich in 1966. She studied documentary film directing at the University of Television and Film in Munich. In 1990–91, she was assistant director and technical coordinator in Wim Wender’s team. She earned a PhD in philosophy from the Academy of Fine Arts in Vienna in 2003. She is currently Professor of Experimental Film and Video at the University of Fine Arts in Berlin. Together with Vera Tollmann and Boaz Levin, she founded the Research Center for Proxy Politics, also in Berlin.*

*Steyerl’s films and video installations have been exhibited internationally for over twenty years now. The movie “November” was shown at the Manifesta 5 in San Sebastian in 2004, while her film “Lovely Andrea” was shown at the documenta 12 (2007) in Kassel and gained her widespread public recognition. She also presented her work “Factory of the Sun” in the German Pavilion at the Venice Biennale in 2015. “Hell Yeah We Fuck Die” was her contribution to the Sculpture Projects Münster in 2017, and she took part in the Venice Biennale in 2019 with several works presented at the arsenal and Giardini, including “This is the Future / Power Plants.” Also in 2019, she received the Käthe Kollwitz Award from the Academy of Arts in Berlin.*

*In addition to creating films and installations, Steyerl is also an author and regularly holds lectures and lecture performances. A selection of her published essays can be found in the following four collections: Die Farbe der Wahrheit (The Color of Truth) (Vienna/Berlin: Turia + Kant, 2008), The Wretched of the Screen (New York and Berlin: Sternberg Press, 2012), Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation (Cologne: Walther König, 2016), and Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War (New York and London: 2017).*

*Steyerl lives and works in Berlin.*

# Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
*This guide was published in conjunction with the exhibition*

Hito Steyerl. *I Will Survive*  
26. 9. 2020 – 10. 1. 2021

K21 Ständehaus  
Ständehausstr. 1  
40217 Düsseldorf

Kuratiert von *Curated by*  
Doris Krystof, Florian Ebner, Marcella Lista

Herausgeber *Editor*  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Texte *Texts*  
Doris Krystof, Florentine Muhry, Annika Plank, Annkathrin Schwedhelm

Übersetzungen *Translations*  
Michelle Miles & Ingo Maerker

Gestaltungskonzept *Design concept*  
BOROS

Gestaltung *Design*  
Bureau Mathias Beyer

Druck *Overall production*  
Das Druckhaus Print und Medien GmbH

Bildnachweis *Photo Credits*  
Seite *page* 4/5: Hito Steyerl, SocialSim, 2020  
Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York, und *and* Esther Schipper, Berlin  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Film still

© 2020 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen  
Alle Werke *All works* courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York, und  
*and* Esther Schipper, Berlin  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Informationen zum Begleitprogramm der Ausstellung  
*For information about related events, please visit*  
[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)  
+49 (0)211.83 81-204