

ד

ו

ז

ח

ט

FLUID

Emanzipatorische künstlerische Taktiken in Hito Steyerls Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?*

Hochschule Luzern Design und Kunst
Schriftliche BA-Arbeit
Mentorin Prof. Dr. Marie-Louise Nigg, 2020

Lena Pfäffli
Manessestrasse 200
8045 Zürich

0041 78 952 01 23
[lena.pfaeffli@bluewin.ch](mailto:lana.pfaeffli@bluewin.ch)

Kunst und Vermittlung, 6. Semester
Zürich, 24.04.2020

Inhaltsverzeichnis

1.0	Einleitung	S.1
2.0	Postmoderne Phänomene der Verflüssigung	S. 3
2.1	Fluid	S. 4
3.0	Hito Steyerl: <i>IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?</i>	S. 7
3.1	Werkbeschreibung	S. 7
3.2	Analyse	S. 9
3.2.1	Mäandern	S. 9
	Wechselnde Zusammenhänge	
3.2.2	Zerfliessen	S. 13
	Zwischen Fakt und Fiktion	
3.2.3	Sickern	S. 15
	Übernahme von politischen Strategien	
3.2.4	Eintauchen	S. 17
	Persönlich involviert	
3.2.5	Wogen	S. 21
	Zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit	
3.2.6	Überschlagen	S. 23
	Feedback-Loops	
3.2.7	Schwemmen	S. 25
	Spiel mit Formaten	
3.2.8	Treiben	S. 27
	Spiel mit Rollen	
3.3	Zusammenfassung	S. 28
4.	Reflexion der eigenen Praxis	S. 30
5.	Fazit	S. 33
	Quellenverzeichnis	S. 35
	Transkription	S. 39
	Lauterkeitserklärung	S. 47

1.0 Einleitung

Globale und technologische Prozesse haben unsere Welt dynamisiert, undurchdringlich vernetzt und entfesselt, Grenzen verflüssigt oder gar aufgelöst. Diese Dynamik der 'Grenzauflösung' ist in wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen spürbar. Was bedeuten diese Bewegungen für die Kunst? Inwiefern führen sie zu neuen Möglichkeiten, zu künstlerischen Neuinszenierungen und zu neuen Reflexionen über diese entfesselte Welt? Findet die Kunst darin neue Potenziale? Festzustellen ist, dass heute viele Künstler*innen den Bewegungskreis der Kunst ausweiten, sie als Disziplin öffnen und bewusst Grenzen sprengen, um Neues zu finden. Künstler*innen agieren etwa als 'Cultural Workers', die die Trennung zwischen künstlerischer und theoretischer Praxis gezielt durchbrechen.¹ Diese Praktiken arbeiten aktiv an der Destabilisierung von Grenzen – beispielweise zwischen künstlerischer oder wissenschaftlicher Praxis.

Wie unscharf Grenzen in der Kunst sein können, will ich anhand des Kunstwerks *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* von Hito Steyerl aus dem Jahr 2013 zeigen. Die deutsch-japanische Künstlerin Hito Steyerl (*1966) wird oft als Grenzgängerin² bezeichnet, ihre Arbeit als Theoriepraxis³. In ihren Arbeiten provoziert sie aktiv mit Grenzüberschreitungen, indem sie das Zusammenspiel von etwa Kunst, Politik, Wissenschaft, Journalismus als schier undurchdringliches kritisches System thematisiert und reflektiert. In ihrer Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* greift sie diese komplexen und 'geheimen' Verbindungen zwischen Museen und Kriegsschauplätzen auf. Wie Steyerl Grenzen überschreitet, auflöst und sie inszenatorisch und politisch produktiv macht, ist das zentrale Thema meiner Arbeit. Um dies zu verdeutlichen, verwende ich den Begriff des Fluiden. Fluid ist ein Schlüsselbegriff der Postmoderne. Er repräsentiert gesellschaftliche, wirtschaftliche und globale Bewegungen der Grenzauflösung und hat auch Eingang in die zeitgenössische Kunst gefunden. Fluid verfolgt, im Gegensatz zum postmodernen Beliebigkeitsparadigma 'anything goes'⁴, einen kritischen, emanzipatorischen Ansatz. Wie wird dieser Ansatz in Steyerls Arbeit sichtbar? Mit welchen Taktiken des Fluiden arbeitet sie?

Methodisch gehe ich so vor, dass ich mich in einem ersten Teil dem Begriff des Fluiden widme. Anschliessend umreise ich den breiten gesellschaftlichen, kunsthistorischen und medientheoretischen Kontext des Begriffs. Der Überblick zu dessen Verwendung macht die grosse Bedeutung des Begriffs deutlich. Danach gebe ich eine kurze Einführung in Steyerls Werk und analysiere anschliessend einzelne Szenen. Ausgewählt habe ich Schlüsselszenen der Arbeit, die es ermöglichen, exemplarische und zentrale Fluidisierungstaktiken der Künstlerin zu erkennen und aufzuzeigen. Diese Taktiken werden verstanden als eine Art system- und machtentblössende Vorgehensweisen. Sie können im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig beschrieben werden. Es werden hier acht Taktiken exemplarisch

1 Vgl. Stach, Sturm 2002, S. 8.

2 Vgl. Nikolas 2019.

3 Vgl. Babias 2009, Vorwort.

4 Feyerabend 1976, S.14

herausgearbeitet. Ich beschreibe diese Taktiken metaphorisch mit Prozessen und Bewegungen des Wassers, dem fluiden Element schlechthin. Dies ist ein Versuch, durch Metaphern das Fluide sprachlich und visuell greifbar zu machen, ohne es Kategorien unterzuordnen.

Bevor ich am Ende die Arbeit zusammenfasse, beziehe ich die Analyseerkenntnisse auf meine eigene künstlerische Arbeit. Das Thema des Fluiden treibt mich selber in meiner eigenen künstlerischen Praxis um. Neben der Arbeit als Künstlerin engagiere ich mich auch kuratorisch und bin zudem im Kulturbereich als Mitgründerin eines feministischen Kollektivs tätig. Diese verschiedenen Rollen denke ich zusammen und verstehe sie als eine Praxis. Durch diese Auseinandersetzungen entstand mitunter das Interesse an künstlerischen Taktiken der Grenzüberwindung. Die Herausforderung dieser Auflösung von binären Trennungen liegt für mich unter anderem auf sprachlich-konzeptioneller Ebene. Begriffe wie ‚Schnittstelle‘ oder ‚Grenzüberschreitung‘ betonen und reproduzieren immer noch sprachlich und visuell dichotome Kategorisierungen und Trennungen. Wie könnte also eine Versprachlichung, ein Denken aussehen, das abseits von binären Systemen funktioniert? Dies setzt eine andere Art zu kommunizieren oder gar zu denken voraus. Hito Steyerls Arbeit empfinde ich in dieser Hinsicht als sehr inspirierend, die herausgearbeiteten Taktiken des Fluiden stellen für mich einen fruchtbaren Ansatz für mein eigenes Denken und Arbeiten dar.

2.0 Postmoderne Phänomene der Verflüssigung

‘Fluid’ ist ein wichtiger Begriff der Postmoderne, für den Soziologen Zygmunt Bauman sogar der zentrale Schlüsselbegriff unserer Zeit: «What was some time ago dubbed (erroneously) ‘postmodernity’, and what I’ve chosen to call, more to the point, ‘liquid modernity’, is the growing conviction that change is the only permanence, and uncertainty the only certainty.»⁵ In seinem Werk *Liquid Modernity* (2000) etabliert er das Fluide als wesentliches Phänomen unserer Zeit, die geprägt ist von einer allgegenwärtigen Unsicherheit und Instabilität.⁶

‘Unbestimmtheit’⁷, ‘Fragmentarisierung’⁸ und ‘Hybridisierung’⁹ sind auch für den Literaturtheoretiker Ihab Hassan zentrale Begriffe der Postmoderne. In seinem glossarähnlichen Text *Postmoderne heute* (1985) schreibt er über das ambivalente, dynamische Konzept der Postmoderne. An eine abschliessende Definition des Epochenbegriffs glaubt er nicht, die Postmoderne strebe in ihren Grenzbereich und werde selbst zu einem Grenzphänomen.¹⁰

Diese Stimmung widerspiegelt sich auch in der Kunst. Seit der Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Kunstbegriff vermehrt ausgelotet und erweitert. Experimentelle Auseinandersetzungen mit künstlerischen und kunstfernen Methoden und Disziplinen kritisierten und provozierten gesellschaftliche Normen und Lebensgewohnheiten.¹¹ Die Methoden der Grenzüberschreitungen wurden in den 1960er- und 70er-Jahren wieder aufgenommen. Das Interesse lag jetzt darin, neue Gesellschaftsentwürfe zu entwickeln, emanzipatorische Mitsprache einzufordern, kritische Fragen zu stellen und politische Zusammenhänge offenzulegen.¹²

Thema waren sie auch in den 1990er-Jahren. Die künstlerische Praxis floss vermehrt hinein in gesellschaftliche und politische Diskurse. Diese Diskurse hinterfragten den Kunstbegriff und die Rolle von Kunstschaffenden sowie auch Orte, an denen Kunst stattfindet. Es wurde experimenteller und radikaler an diesen Grenzen und deren Verschiebung gearbeitet.

Dieses Phänomen ist auch heute aktuell und wird breit diskutiert: Die Grenzen zwischen Kunstschaffenden, Kurator*innen, Forscher*innen und Filmemacher*innen verschwimmen zusehends. Festzustellen ist dabei vor allem ein enges Zusammengehen von Kunst und theoretischen Ansätzen. Die Künstler Walter Stach und Martin Sturm führen den Begriff des ‘Cultural Worker’ ein, der sowohl als Künstler*in als auch als Theoretiker*in tätig ist. Einige neue Praktiken haben sich aufgetan, eine der aktuellsten ist beispielsweise die künstlerische Forschung, die künstlerisches und wissenschaftliches Arbeiten vereint¹³.

In meiner Recherche bin ich neben dem Begriff fluid oder Fluidität einer Vielfalt von Synonymen und Metaphern begegnet, die oftmals an ein poststrukturalistisches

5 Bauman 1999, S.8.

6 Vgl. Bauman 2000, S.14.

7 Vgl. Hassan 1985, S. 49.

8 Vgl. Hassan 1985, S. 49.

9 Vgl. Hassan 1985, S. 52.

10 Vgl. Hassan., S. 53.

11 Vgl. Wenzel S. 148.

12 (In Wenzel) Butin, S. 176.

13 Vgl. Caduff 2015, S. 62.

Vokabular angelehnt sind:¹⁴ Es existieren Konzepte der ‘Inter- und Transdisziplinarität’, die eine kollaborative Praxis beschreiben. Die Begriffe ‘Schnitt- und Nahtstelle’ oder ‘Grenzraum’ markieren darin Zwischenzonen, in denen Vermischung oder Auflösung stattfindet. Es zeigt sich aber auch, dass ursprünglich chemische Prozesse wie ‘Oszillation’¹⁵ oder ‘Diffusion’ in den Theorien adaptiert werden, um eine vielschichtige Praxis zu umschreiben. Vielfach zu finden ist auch der Begriff ‘Hybrid’; er beschreibt Subjekte, die aus Kreuzungen bestehen. Auch botanische Modelle wurden von philosophischen oder soziologischen Positionen übernommen und als Metaphern für kulturelle Phänomene neu interpretiert, beispielsweise das von den Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari aufgegriffene Konzept des ‘Rhizoms’ (1976) oder Nicolas Bourriauds ‘Radikant’ (2009).

Die meisten dieser Konzepte funktionieren metaphorisch: Sie beschreiben ein Wurzelgeflecht, ein dezentrales Denken in Linien, symbolisieren eine Vermischung aus mehreren Elementen, markieren eine Schnittstelle oder öffnen Linien räumlich und zeitlich.

2.1 Fluid

Für meine Untersuchung waren diejenigen Konzepte spannend, die nicht Kollaborationen beschreiben, deren Teilidentitäten noch erkennbar sind, sondern solche, die Prozesse der Auflösung von Differenz beschreiben. Fluid beschreibt eine solche Auflösung. Ich verwende für diese Arbeit bewusst den Begriff fluid und nicht flüssig oder liquid. In der Chemie beschreiben liquid oder flüssig den Aggregatzustand einer Materie. Anders als liquide beschreiben fluide Materialien nicht nur eine ‘Phase’ einer Materie, sondern einen Zustand bestimmter fließender Substanzen, die einer kontinuierlichen Formänderung unterliegen¹⁶. Beide Adjektive werden adaptiert und metaphorisch für Verflüssigungsprozesse verwendet, jedoch wird für die Bewegung des Fließens eher der Begriff fluid verwendet. «The essential characteristic of fluids is that they flow.»¹⁷ Auch Bauman geht in seinem Werk *Liquid Modernity* auf die Begrifflichkeiten ein und nutzt auch beide. «‘Fluidity’ is the quality of liquids and gases.»¹⁸, so Bauman. In dieser BA-Thesis spreche ich von Fluidem als bestimmten Zustand, nicht als Phase. In diesem Sinne spreche ich von der Qualität des Fließens, der ‘Fluidity’, wie sie Bauman beschreibt.

«Panta rhei» (gr. «Alles fließt»), sagte der griechische Philosoph Heraklit bereits ca. 500 v. Chr, es ist seine Formel für die Prozessualität des ewigen Werdens und Vergehens unserer Welt. ¹⁹ Heraklit spricht von dem Bild eines Flusses. Der Philosoph Wilhelm Schmid beobachtet jedoch, dass dieses Bild heute nicht mehr stimmig ist: «Der Fluss ist ein Fluss, weil am Rande etwas ist, was eben doch stabil ist. Alles fließt – aber immer im Rahmen einer Begrenzung, eines Ufers». In

14 Vgl. Wenzel 2011, S.51.

15 Vgl. Wenzel 2011, S. 52, zitiert nach Lange 2002, S. 15.

16 Vgl. Bauman 2000, S. 1.

17 Difference between Fluid and Liquid.

18 Bauman 200, S. 3

19 Schmid 2019.

heutiger Zeit würden langsam, aber sicher auch die Ufer zu fließen beginnen.²⁰ Dies zeigt sich darin, dass heute die Fließmetapher als populäres rhetorisches Mittel in Kontexten der Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und Kunst auftaucht. Als bestimmende Kraft prägte das Fluide verschiedene Gesellschaftssysteme. Im Zusammenhang mit Prozessen der Zirkulation tritt fluid in aktuellen gesellschaftlichen und ökonomischen Diskursen unserer Informationsgesellschaft auf: Migrationsströme, fließendes Kapital, Informationsfluss oder das Fließen von Energie.²¹ Vom Philosophen Gilles Deleuze und der Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway wird die Fluidisierung mit der Vorstellung eines monströsen Kapitalismus in Zusammenhang gebracht.²² In Baumans Analyse wird der Begriff geprägt von Angst, Unschärfe und Grenzenlosigkeit, gleichzeitig spricht er ihm in Bezug auf Multikulturalismus eine gewisse Produktivität zu: „And so, too, is the process of cultural métissage (‘hybridization’), which the influx of newcomers is bound to trigger; a mixing of cultural inspirations is a source of enrichment and an engine of creativity – for European civilization as much as for any other.“²³ Anders dagegen konnotiert die Medientheoretikerin Yvonne Volkart Fließendes mit Vorstellungen der Befreiung von dualen, phallogozentrischen Systemen.²⁴ Diese Idee von Freiheit wird auch im Buch Fluidität bildet (2019) mit dem Begriff fluid in Verbindung gebracht und als Vorstellung von Ent-Kapitalisierung von Bildung verstanden.²⁵

Hier wird die politische Dimension des Begriffs deutlich. Als poststrukturalistisches Phänomen kann das Fluide als emanzipatorische Kraft gegen binäre und hierarchische Systeme gelesen werden. Dies ist auch zentral in den Gender- und Postcolonial Studies. Dort wird der Begriff hauptsächlich im Zusammenhang mit Kultur und Identität verwendet. Yvonne Volkart schreibt dem Fluiden eine Widerspenstigkeit zu und argumentiert mit den Queer-Studies, die davon ausgehen, dass Figurationen der Offenheit und der Übergänge und der Überschreitung neue Handlungsmöglichkeiten und multiple Verkörperungen jenseits machtvoller Normen oder konventionellen Identitätsmodellen eröffnen.²⁶ ‘Gender-fluid’ beispielsweise beschreibt eine Geschlechtsidentität, die von Zeit zu Zeit wechseln kann. Und in postkolonialen Theorien der Transnationalität wird eine ‘fluid social identity’ beschrieben.²⁷ Auch hier äussert sich das politische Moment des Begriffs, seine Eigenwilligkeit zeugt von Selbstbestimmtheit und Freiheit.

Die Vorstellung eines fluiden Subjekts ist auch eine zentrale Figur in der Meditation. In *Becoming spiritually fluid* (2012) beschreiben die Autor*innen: «One of the easiest ways to find our balance and to maintain a clearer vibration is to think of ourselves as Liquid Light. Remember, water does not stop its movement or flow. Even when faced with a boulder in the river, water goes over or around the obstacle without hesitation.»²⁸ Auch im Kampfsport existiert die Metapher des Fluiden, Bruce Lees Überlebensmotto lautet: «You must be shapeless, formless,

20 Schmid 2019.

21 Vgl. Volkart 2006, S. 13.

22 Vgl. Volkart 2006, S. 14.

23 Bauman 200, S. 15.

24 Vgl. Volkart 2006, S. 20.

25 Vgl. Oberlechner, Schneider-Reichinger 2019, S. 5.

26 Vgl. Volkart 2006, S. 18.

27 Vgl. Bradatan, 2010.

28 Page, Nester 2012.

like water. Be water my friend!»²⁹ Hier wird dem Fluiden einerseits die Bedeutung von Freiheit und Reinheit als Figur der inneren Ruhe zugesprochen andererseits als Überlebens-Zustand der Flexibilität, des Entrinnens, der Geschicklichkeit und der Befreiung.

Angst, Unschärfe, Grenzenlosigkeit, Befreiung, Reinheit; es zeigt sich, dass das Fluide Gefühle auslöst, die so ambivalent sind wie die Greifbarkeit des Phänomens selbst. Der Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler Friedrich Weltzien macht sich genau für diese Ambivalenz stark. Er kritisiert in seinem Text *Die Fantasie ist flüssig* (2015) Zygmunt Baumans Definition der Verflüssigung als Gegenbewegung zur Erstarrung. «Insofern steht die Metapher der Verflüssigung stets schon in der Gefahr, sich in einem binären Code zu verklemmen. Damit versteift sie augenblicklich zu einem antagonistischen Bild, das selbst nur starre Zuschreibungen aus Gegensätzen erlaubt.»³⁰ Fluides zeichnet sich durch diese Verabschiedung dualer Denkprozesse aus, durch seine Ambivalenz, sein ständiges In-Bewegung-Sein; es lässt sich nicht oder nur widerspenstig in fixe Kategorien einordnen. Als emanzipatorisches Konzept ist es selbstbestimmt gegen binäre oder hierarchische Systeme gerichtet. Diese Eigenschaften unterstreichen auch den politischen Anspruch dieses Konzepts, sich über Grenzen und Normen hinwegzubewegen.

29 Bruce Lee 1971.

30 Weltzien 2015, S.43.

3.0 Hito Steyerl: IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?

In der Rezeption wird Hito Steyerl als Grenzgängerin gefeiert – als Philosophin, politische Journalistin, Kunstkritikerin und Künstlerin.³¹ Sie vermische theoretische, politische, feministische und postkoloniale repräsentationskritische Ansätze zu komplexen Erzählungen und arbeite dabei assoziativ und analytisch zugleich. Steyerl lege mit ihren Arbeiten Systeme offen und prangere die Mächtigen an. Sie setze sich mit Globalisierung, Stadtplanung und Gentrifizierung auseinander, mit Kriegsführung, Technologie oder mit der Zirkulation von Bildern und dem Post-Internet. Das Zusammenspiel von „Steyerl-als-Autorin, Steyerl-als-Filmemacherin und Steyerl-als-Künstlerin“ werde in einer Serie von Videos deutlich, die aus Aufzeichnungen von Live-Vorlesungen zusammengeschnitten sind.³² *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* (2013) ist eine Arbeit aus dieser ‚Serie‘, die der Autor und Filmprogrammierer Ed Halter im obenstehenden Zitat erwähnt.

Steyerl zeigte die Arbeit erstmals 2013 an der Istanbul-Biennale mit dem Ausstellungstitel *Mom, am I barbarian?*. Es ist ein Vortrag, der von einer Präsentation von Bildern und Videos begleitet wird. In dieser Arbeit tritt Steyerl selbst in verschiedenen Rollen auf und spielt mit dem Format zwischen wissenschaftlichem Vortrag und künstlerisch-politischem Aktivismus.

IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD? ist als verkürzte Dokumentation auf www.vimeo.com verfügbar. In meiner Arbeit konzentriere ich mich auf diese online zugängliche 36-minütige Version.

3.1 Werkbeschreibung

Hito Steyerls Vortrags beginnt auf einem Schlachtfeld in der Türkei – dort, wo mutmasslich der Tatort liegt, an dem ihre Jugendfreundin Andrea Wolf getötet wurde. (Abbildung 1) Wolf schloss sich der Untergrundorganisation PKK an, die für die Befreiung Kurdistans kämpfte; 1998 wurde sie von türkischen Milizen hingerichtet. Dieses Schlachtfeld besucht Steyerl und findet dort Überreste des Kampfes: Munitionsbehälter, Patronen, Raketengeschosse, Knochen und Kleidungsstücke.³³ Die zentrale Narration, die Steyerl in ihrem Video zu einem Komplex von Zusammenhängen vermischt, verfolgt die Geschichte der leeren Patronenhülsen zurück, die sie auf diesem Schlachtfeld findet. Diese Rückwärts-Reise von Fundstücken führt sie mitten in die westlichen Metropolen und direkt in Museumsräume hinein. Steyerl macht sichtbar, inwiefern Kunstinstitutionen nicht primär Elfenbeintürme und Orte der sozialen Isolation sind, sondern auch Orte des Krieges, der Folter und Unterdrückung. Steyerl zieht Verbindungslinien zwischen der Kunstwelt und dem Militarismus, zwischen Museumsräumen und Kriegsschauplätzen. Der Hintergrund ist: Rüstungsunternehmen, die Waffen und Überwachungssoftwares herstellen, sind oftmals Sponsoren von Kunstinstitutionen – so profitieren Museen und indirekt auch Künstler*innen von Konflikten und Krieg. Aus eigenem

31 Vgl. Demos 2009, S. 17.

32 Halter 2015, S. 166.

33 Vgl. Steyerl 2019, Min. 13:41

This is a shot.



'in güneyindeki dağlık bir bölgede
unan bir muharebe meydanı.

Ev qadeke şer a li devera çiya y
başûrê Wanê

Abbildung 1 und Abbildung 2



This is the company
Lockheed Martin that
produces the missiles.

und vorgefundenem Bilder- und Videomaterial sowie Recherchen konstruiert Steyerl Verbindungen zwischen Raketen und Museen, zwischen Munitionshüllen und Stararchitektur. Beispielsweise verfolgt sie eine 1998 abgeschossene Hellfire-Rakete zurück zu ihren Machern, der Rüstungsfirma Lockheed Martin mit Sitz in Berlin. (Abbildung 2) Zugleich sind Lockheed Martin Sponsoren der Istanbul Biennale 2013, an der Steyerl selber die Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* präsentiert, dadurch steht auch sie selbst in direktem Zusammenhang mit dem Rüstungsunternehmen.

3.2 Analyse

In der folgenden Analyse untersuche ich das Fluide in Steyerls Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?*. Wo lassen sich Fluidisierungsprozesse beobachten? Mit welchen Taktiken verflüssigt Steyerl Trennungen zwischen Teilsystemen wie Politik, Kunst und Wissenschaft?

Mit dem Begriff Taktik nehme ich Michel De Certeaus Definition auf – er bestimmt Taktiken als emanzipatorische Kräfte, die es vermögen, Systeme zu unterwandern.³⁴ Er versteht sie als Verhaltensweisen, um bestehende Machtverhältnisse des Staates, des Kapitalismus oder Gesellschaft zu unterlaufen oder zu entblößen. Untersucht werden daraufhin Schlüsselszenen des Vortrags, die sich gut eignen, um beispielhafte Taktiken zu erkennen und aufzuzeigen. Fluidisierungen lassen sich dabei auf verschiedenen Ebenen beobachten; im gesprochenen Text, im Bild, im (medialen) Format sowie in Steyerls Rolle. Es lassen sich ebenso inhaltliche Taktiken erkennen wie auch stilistische oder formale. In einem ersten Schritt beschreibe ich die Szenen und arbeite anschliessend Taktiken heraus. Die Erkenntnisse fasse ich metaphorisch als Bewegungen des Wassers. Dies ist ein künstlerischer Versuch, sprachlich und visuell das Fluide aufzunehmen und greifbar zu machen. Die damit beschriebenen Prozesse und Bewegungen lese ich als sprachliche Annäherungen, die davon leben, nicht starr, sondern dynamisch zu bleiben. Die Analyse soll aufzeigen, wie Steyerl in ihrer Arbeit acht Prozesse des Mäanderns, des Zerfließens, des Sickerns, des Eintauchens, des Wogens, des Überschlagens, des Schwemmens und des Treibens bewusst einsetzt.

3.2.1 Mäandern

Wechselnde Zusammenhänge

Wie im Werkbeschrieb vorweggenommen, zeichnet Steyerl die Flugbahn von Munitionshüllen, nach, die sich als die komplexe Verbindungslinie zwischen Kunstinstitutionen und der Waffenindustrie lesen. «Take this bullet case for example.», sagt Steyerl und formt ihre Hand so, als würde sie eine imaginäre Patronenhülse ins Publikum halten. (Abbildung 3) «This is a 20 millimeter projectile made by a company called General Dynamics.»

In der Szene 1 (Min. 13:09 – 16:20) verweist Steyerl darauf, dass diese Linien,

nu bizzat göresiniz diye getirdim. Bu ise
Heckler und Koch'un ruhsatlandığı,
MKEK'nin G3 tüfeği için ürettiği 7.62 mm'lik
kartuş.

A rast min ew bo we anî da ku hûn bibîn
Ev fişekeke 7,62mm ye, ji aliyê MKEK
ve ji bo tivinga G3'ê bi destûrname
Heckler und Kochê hatiye çêkirin.

Abbildung 3 und Abbildung 4

sonrasında fark ettiğim bir şey oldu:
ni sürdüğüm mermi aslında düz bir çizgide
gidiyor, bir daire –sonsuz bir döngü içinde–
giden muharebe meydanına ve sonra
mühürleri müzeye doğru süzülüyor ve
sonunda bir sürü insanın canını alıyordu.

Û tiştêkî din jî hebû ku ez pê hisiyam: a r
berika ku min dişopand ne ku li ser xete
rasterê, lê bi şêweyekî çemberekî difiriy
bi çerxeke bêdawî – ji muzexaneyê l
bi qada şer ve û bi şûn ve ber bi muzexane
ve – û li ser rê gelek mirov dikuşt

die sie nachzuzeichnen versucht, nicht linear, sondern wesentlich komplexer und verschwommener verlaufen: "It wasn't flying in a straight line, but it was rather flying in a circle from battlefield to museum and then back to battlefield again and killing lots of people on its way."³⁵ Mit ihren Händen zeichnet sie choreografisch wie eine Dirigentin die Kreisbewegungen nach. (Abbildung 4) Diese Assoziation erweitert Steyerl mit einem Film-Ausschnitt aus dem Actionfilm *Wanted* (2008). Angelina Jolie spielt darin die Rolle einer Profikillerin, deren Kugeln in kreisförmigen Flugbahnen fliegen. Im Filmausschnitt sehen wir Jolie und einen jungen Mann, der auf eine Zielscheibe hinter ihr schießt. Die Kugel bewegt sich um sie herum, fliegt an ihr vorbei, verweht dabei leicht ihre Haare und schlägt direkt inmitten der Zielscheibe ein. (Abbildung 5) Am Ende der Szene hören wir, wie die Hülse zu Boden fällt, dann sind wir wieder bei Steyerl. «And this is being done, you know, by flicking the whist, when shooting the gun.», ergänzt Steyerl mit einem Lachen ³⁶.

Diese Analogie zwischen der Kugel in *Wanted* und den Kugeln in Steyerls Narration geben der Geschichte an diesem Punkt eine eindeutige Ironie. Mit einem «Let's come back to the real world.» führt Steyerl uns zurück in den Vortragssaal zur imaginären Kugel in ihrer Hand. «Let's look at this bullet, which I know you cannot see. It's invisible.»³⁷ Wir befinden uns scheinbar wieder in der realen Welt, ohne fiktiven Kugeln und Superheldinnen. Jedoch führt Steyerl uns direkt von Hollywood weiter in ein Versuchslabor. Sie bezieht sich in der nächsten Szene auf das seltsame physikalische Gesetz dieser fliegenden Kugeln und erklärt diese mit einem Diagramm. Sie blendet ein Video ein, das zeigt, wie eine Welle durch zwei Löcher einer Wand schwappt. (Abbildung 6) Steyerl kommentiert das Video: "Let's look at this diagram for a moment. It explains how some particles, like photons for example, if shot could actually fly through two holes in a wall at the same time. If I understand correctly, they are shot, then they transform into a wave, which goes through both holes in the wall at the same time."³⁸ Ohne weitere Informationen zu diesem Modell zu geben, verwickelt uns Steyerl wieder in einen Komplex von Zusammenhängen, die nun nicht mehr von Ironie umhüllt, sondern vermeintlich wissenschaftlich bewiesen sind.

Setzt man sich mit diesem Modell genauer auseinander, entwickelt sich eine spannende Analogie: Das Diagramm zeigt einen Vorgang der Quantenphysik, den Doppelspalt-Versuch³⁹. Dieser beweist eine neue Gesetzmässigkeit, die das Verhalten von Lichtphotonen bestimmt: Das Prinzip der Welle, die Wellennatur der Materie.⁴⁰ (Abbildung 7) "So perhaps the bullet I'm talking about, hit a data cloud and then it spread out into a similar wave. Is this how a bullet flies both, in a museum and a battlefield? Is this how a missile can be both, a deadly weapon and a piece of starchitecture? Is this how it can transform into data, clouds, sculptures, gentrified neighborhoods and all other sorts of unpredictable things?"⁴¹ Eindrücklich adaptiert Steyerl das poetische Moment des quantenphysikalischen

35 Steyerl 2013, Min. 13:16.

36 Steyerl 2013, Min. 14:22.

37 Steyerl 2013. Min. 14:45.

38 Steyerl 2013. Min. 15:20.

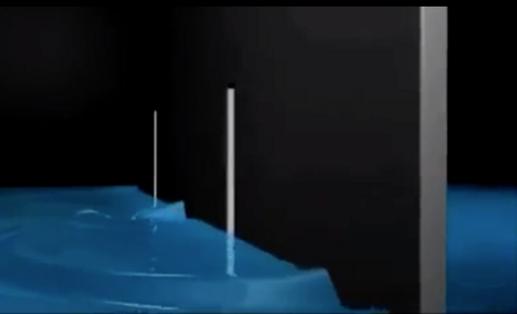
39 Vgl. Quantenmechanik - Doppelspalt, Verschränkung und Nichtlokalität Min. 01:27.

40 Vgl. Quantenmechanik - Doppelspalt, Verschränkung und Nichtlokalität Min. 10:08.

41 Steyerl 2013, Min. 15:48.



Abbildung 5 und Abbildung 6



er doğru anlıyorsam, önce ateşleniyorlar,
araysa duvardaki iki deliğin içinden aynı
la geçen bir dalgaya dönüşüyorlar.

Heke ez rast tê digihîjim, ew tên berd
pê re vediguherin pêleke ku di hem
katê de di her du kunan re derbas di

Versuchs für ihre Geschichte. Dadurch dekonstruiert sie gleichzeitig die vermeintliche Gewissheit naturwissenschaftlicher Gesetzmässigkeiten. Die wellenartige Fluglinie der Kugel wird zur Visualisierung der Zusammenhänge, die sie aufdeckt, diese unscharfe Linie ist die Leitmetapher Steyerls Geschichte, in die sie zusätzliche Metaphern und Analogien einwebt und diese durch vermeintliche Beweise untermauert. Steyerl macht die Idee der fliegenden Kugel dadurch so stark, dass sich die Metapher zum zentralen Motiv der Geschichte verfestigt.

In den drei Minuten dieser Szene führt uns Steyerl in verschiedene Welten und verstrickt uns in ein verschwommenes, collagiertes Spiel zwischen Ironie, Wissenschaftlichkeit und Politik. Das Mäandern zwischen diesen weit entfernten Gebieten erinnert zugleich an die komplexe Fluglinie der Kugel. So wird auch Steyerls Narration unberechenbar, rund um die Geschichte herum entwickelt sich eine seltsame Unschärfe und Unsicherheit. Dieses Gefühl beschreibt Steyerl bereits in ihrem Text *Die dokumentarische Unschärferelation* (2008). «Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie.»⁴² Das Unschärfeprinzip mache deutlich, dass die Unterscheidung zwischen der Welt, dem Bild, dem Ereignis und seinem Abbild, zwischen den Beobachtenden und den Beobachteten zunehmend verwischt wird.⁴³ Steyerl geht davon aus, dass sich die Realität verändert hat und in mehreren parallelen Welten wie zum Beispiel in Form von Transaktionen stattfindet. «Ich glaube, dass man das zusammendenken muss, was nicht zusammengehört, weil das heute die Realität ist. Und da braucht es erweiterte Verfahren.»⁴⁴ Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass sie in dieser Szene genau das tut; Dinge zusammenzudenken, die eigentlich nichts miteinander verbindet.

3.2.2 Zerfliessen

Zwischen Fakt und Fiktion

Steyerl bedient sich dem Mittel der Erfindung, der Fiktion, die sie meistens assoziativ herleitet. Auch in den absurd anmutenden Zusammenhängen, der kreisförmig fliegenden Kugeln und der imaginären Patrone in der Szene 1, zeichnen sich diese Fiktionen ab. Die Szene 2 (Min 09:11 – 09:48) soll zeigen, wie sich die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen bis ins Unkenntliche verwischen.

Steyerl blendet am Anfang in dieser Szene zu ihrer Rechten ein Bild einer Rakete ein, die auf dem Schlachtfeld eingesetzt wurde, zu ihrer Linken zeigt sie ein Gebäude am Pariserplatz in Berlin via Google Earth. Es ist das Headquarter der Rüstungsfirma Lockheed Martin, dem Produzenten der Rakete. (Abbildung 8) Formal gleichen sich die Bilder. “This is the roof of Lockheed Martins headquarters in Berlin it’s a perfect replica of the original missile, just compare them, it’s a perfect match.”⁴⁵ Weiter erklärt Steyerl: “So how is this possible? In this case it’s quite easy to understand, because the software, that Gehrys’ studio uses to produce this nicely rounded organic shapes, is actually a version of the same

42 Steyerl 2008, S. 7.

43 Vgl. Steyerl 2008, S.8.

44 Steyerl 2016 (2).

45 Steyerl 2013, Min. 09:40.

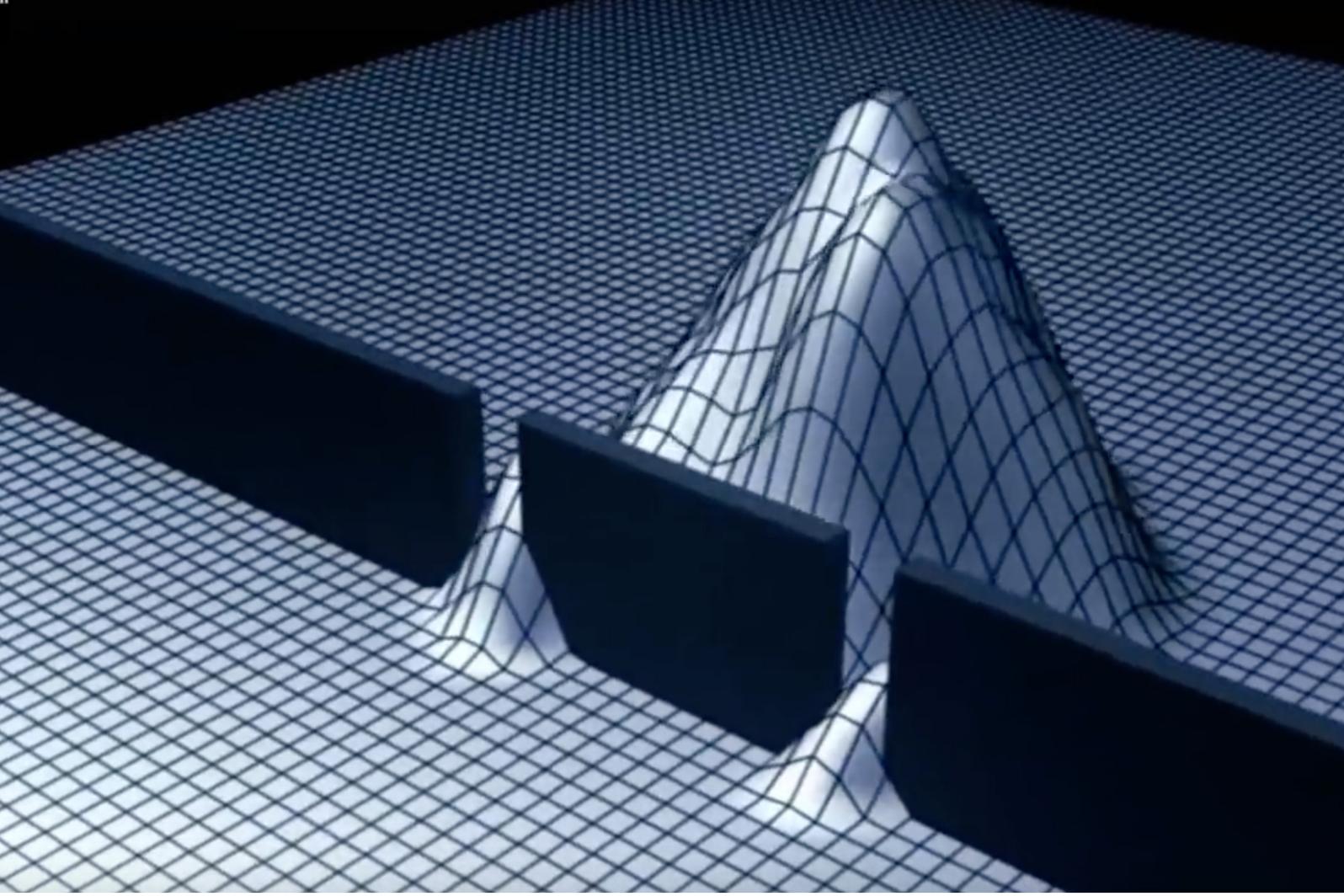


Abbildung 7 und Abbildung 8



ndi de gelin, Lockheed Martins'in ofis
asının Google Earth'te nasıl görüldüğüne
alım! Orijinal füzenin kusursuz bir kopyası!
şeyleri birbiriyle karşılaştırıverin:
kommel bir uyum!

İcar niha lê binihêrin bê ka li ser Goo
Earthê dirûvê çi bi avahiya ofisa Locke
Martinë dikeve. Avahî kopiyeke moşe
resen e, çil pere jê şaş nekiri

software, on which some of the cobra helicopters were developed.”⁴⁶ Die Ähnlichkeit zwischen dem Dach des Gebäudes, gebaut vom Stararchitekten Frank Gehry, und der Hellfire-Rakete wirkt mehr als dass sie überzeugt. Die Assoziation dient hauptsächlich dem Aufbau der darauffolgenden Behauptung, dass die Software von Frank Gehry auch für das Design von Waffen genutzt werde. Diese Behauptungen haben mich irritiert, sie sind nur fragmentarisch überprüfbar: Es stimmt, dass das Rüstungsunternehmen Lockheed Martin diesen Typ Waffe produziert und in Berlin am Pariserplatz in einem Gebäude von Frank Gehry einen Geschäftssitz hat. Über die Software fand ich kaum Informationen. Schliesslich stiess ich auf einen Artikel der Kuratorin Peggy Johnson, in dem sie Folgendes über die Szene schreibt: «Initially I was sure this was false – not because it didn’t sound true, but because if it were true, I figured the evidence would be easy to find. It was not – and eventually Steyerl contacted me herself with the correct links.»⁴⁷ Offenbar also handelt es sich hier nicht um eine Fiktion, sondern um einen Fakt, der eingeleitet wird durch eine fiktionale visuelle Analogie.

In ihrem Buch *Die Farbe der Wahrheit* (2008) schreibt Steyerl: «Diese Terminologie – Worte wie Wahrheit, Objektivität, Realität – ist ebenso unscharf wie das Tarnmuster der US-Marines.»⁴⁸ Wie Zygmunt Bauman auch in *Liquid Modernity* schreibt, bestimmt Steyerl die Ungewissheit als das Einzige, auf das wir uns verlassen können.⁴⁹ «Unser Verhältnis zu dokumentarischen Behauptungen stellt seit jeher eine Art uneingestandener Zwickmühle dar: Es schwankt zwischen Glauben und Ungläubigkeit, zwischen Vertrauen und Misstrauen, zwischen Hoffnung und Enttäuschung.»⁵⁰ Steyerl spielt in dieser Szenen aktiv mit diesen Zweifeln und sprengt diese ambivalenten Gefühle durch ihr Spiel mit Fakt und Fiktion.

Aus absurden Verbindungen heraus entwickelt Steyerl fiktionale Mechanismen. So ziehen sich fiktive und faktische Ansätze und absurd wirkende Verknüpfungen durch ihre essayistische Arbeit hindurch und manifestieren sich als dokumentarische Taktiken einer neuen Realität.

3.2.3 *Sickern*

Übernahme politischer Strategien

Steyerl übernimmt nicht nur physikalische Modelle für ihre Arbeit, sondern macht sich auch Strategien der Wahrheitspolitik zu eigen. In der Szene 3 (Mi 25:46 - 26:23) benutzt Steyerl wie in Szene 2 eine visuelle Analogie als Einstieg. Mit einem Wink nach rechts verweist sie auf ein eingeblendetes Bild von Zaha Hadids ‘Masterplan for Istanbul Kartal Area’. Es sind Abbildungen von Stadtentwürfen für den Stadtteil Kartal in Istanbul. Steyerl zeigt ein spezifisches Gebäude aus diesem Plan, das aus lauter runden, verzogenen, futuristischen Elementen besteht. (Abbildungen 9 und 10) “Look, in Zaha Hadids master plan for Istanbul, Kartal area, you actually see the bullet holes structuring the grid again. Look at this, this is

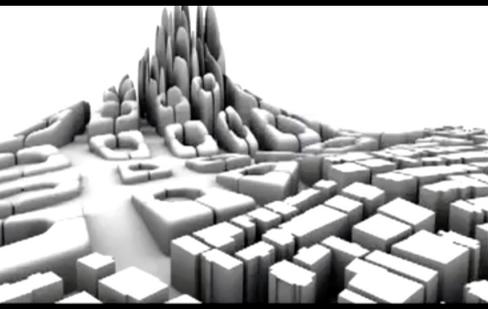
46 Steyerl 2013, Min. 10.15.

47 Johnson 2015.

48 Steyerl 2008, S. 9.

49 Vgl. Steyerl 2008, S. 9.

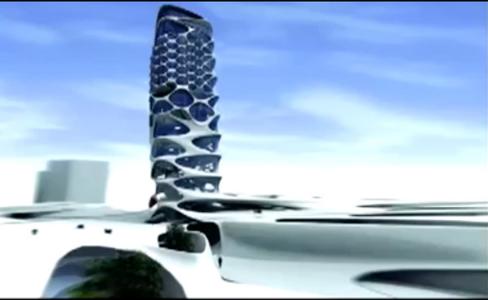
50 Steyerl 2008, S. 9.



kin: Hadid'in İstanbul (Kartal) için yaptığı
a planında çerçevenin deliklerle
ilandırıldığını görüyorsunuz = yine...

Lê binihêrin: di pîlana avakir
ya ji bo Stembolê (Qartalê)
ya rast hûn qulên berikan dibîr
ku dîsa dirûv didin qulên bêjing

Abbildung 9 und Abbildung 10



rdüğünüz bina tamamen mermi
iklerinden oluşuyor: Bir parça oyun
murunu koyuyorsunuz ve halka halka
külen bir merminin onu yüzlerce kez
ik deşik etmesi için bekliyorsunuz.
u bitti!

Ev hemû avahiyek e k
qulên berikan pêk hatiye: hûn girikeke
hevîrê lîstikê vedikin û li bendê dimî
berikeke ku bi şêwyekî çemberî di
sed caran li derdora wê bikeve. Çê

a whole building, which is composed by bullet holes.”⁵¹ Die Löcher in Hadids Gebäudeplan erklärt Steyerl für Schusslöcher. Dadurch konstruiert Sie eine vermeintlich indexikalische Beziehung, die Hadids Gebäude in einen direkten Zusammenhang mit der fliegenden Kugel bringt. Sie treibt dieses Bild fiktional noch weiter: “How do you construct anything like that? You put up a slab of play-doh or wet concrete or anything like that and just wait for a bullet, which is flying in circles, to hit it around 100 times, that’s it. The building is ready.”⁵² In dieser fiktionalen Welt dient die kreisförmig fliegende Kugel Zaha Hadid als Werkzeug für ihre futuristischen Gebäude. Anders als in der Szene 1 baut Steyerl nicht ein ausdifferenzierter Komplex aus diversen Elementen auf, sondern pflanzt konkrete Bilder in unsere Vorstellung, die vorgeben, reale Fakten zu illustrieren.

Die hier eingesetzte visuelle Methode beschreibt Steyerl in einem anderen Kontext in ihrem Essay *Dokumentarismus als Politik der Wahrheit* (2003). Darin schreibt sie über das Verfahren von inszenierter Wahrheit und bezieht sich auf die Bush-Administration, die visuelle Argumente konstruierten, indem sie selbst interpretierte Schriften in Satellitenbilder platzierten: «Jener indexikalische Zeichenbezug, der traditionell als Kennzeichen dokumentarischer Authentizität gilt, war in den Bildern und Graphiken sehr dürftig und wurde hauptsächlich durch ‘geheime’ Quellen gestützt.»⁵³ In ihren analytischen Auseinandersetzungen mit hierarchischen Machtstrukturen adaptiert Steyerl Strategien und macht sie zu ihren eigenen. Im Gegensatz zu den konstruierten Wahrheiten der USA-Behörden, setzt Steyerl visuelle, fiktive Argumente und Behauptungen ein, die auf Verbindungen hinweisen, von denen wir annehmen sollen, sie seien wahr. Wie sie es in dieser Szene mit Zaha Hadid tut. Steyerl gibt Hinweise und macht Andeutungen, dass die Architektin eine Profiteurin der Kriegswirtschaft sei. Vermutlich ist Steyerl wie bei Frank Gehry, im Besitz von entsprechenden Informationen. Aber sie lässt uns im Ungewissen darüber, ob und wie konkret Hadid an Konflikten profitiert. Man kann das auch als Widerspiegelung einer Museumspolitik verstehen, die Informationen über ihre Geldgeber lieber versteckt als öffentlich macht.

3.2.4 Eintauchen

Persönlich involviert

“But let me ask a more general question. A while ago I started asking myself, what is the link between military conflict or invasion or civil war and the art market? How can we think about post conflict at market booms, fueled by gentrification and wild building activity?”⁵⁴ In Szene 4 (Min. 22:39 - 25:42) geht Steyerl konkret auf historische Geschehnisse in der Türkei ein. “It has been remarked quite often, that the recent art boom in Turkey has its roots in the explosion of business after the military coup of 1980, when union power was shattered and privatization was accelerated. (...) But crucially the explosion of the economy, through liberalization, was also echoed by very real explosions. So, if you will, the same bullet shot

51 Steyerl 2013. Min. 25:45.

52 Steyerl 2013. Min. 26:00.

53 Steyerl 2003.

54 Steyerl 2013, Min 22:45.

Mom
, am

ANNE,
BEN

BARBAR

barbarian

?

13. Istanbul
Biennial

MIYIM?

13th Istan

14.9 -

10.11.
2013

bul

14/9 -

10/11 2013

Biennial

Abbildung 11

in 1980, flew through two holes in the wall at the same time. (...) One bullet was shot and as you can see, it hit in many different places.”⁵⁵ Das hier beschriebene historische Beispiel illustriert quasi-fiktional, wie eine Kugel an mehreren Orten gleichzeitig einschlagen kann. Steyerl führt uns diesmal nicht nach Hollywood, sondern erzählt reale historische Begebenheiten.

In vielerlei Hinsichten sind diese Kontexte zentral für *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?*: Das Schlachtfeld befindet sich in der östlichen türkischen Region Van, die Biennale am westlichen Ende des Landes in Istanbul und offensichtlich sind sie unmittelbar miteinander verbunden. Nicht zuletzt durch das Unternehmen Koç Holding, welches das türkische Militär mit Munition beliefert und zugleich die Istanbul Biennale sponsert. Der Konflikt, der 1998 auch zum Tod von Andrea Wolf führte, ist mit den Gezi-Park-Konflikt 2013 immer noch brandaktuell, nur wird er 15 Jahre später noch durch aggressive Stadterneuerungspolitik⁵⁶ und Gentrifizierung angeheizt.

Diese Konflikte stellt die Kuratorin Fulya Erdemci ins Zentrum der Grossausstellung: «Die 13. Istanbul Biennale *Mom, am I barbarian?* (2013) stellt die Frage nach der politischen Teilhabe an der Öffentlichkeit angesichts der rasanten urbanen Transformation Istanbuls, einem globalen Phänomen in der Stadtentwicklung.»⁵⁷ (Abbildung 11) Damit ist die 13. Istanbul-Biennale daran interessiert, eine Nähe zu den Besetzungsbewegungen aufzubauen, den realen Konflikten eine Sichtbarkeit zu geben und gezielt kritische Positionen einzuladen.⁵⁸ Steyerls setzt sich in *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* direkt mit den unmittelbaren Konflikten in Istanbul auseinander. Die globale Problematik der Gentrifizierung findet in Istanbul einen Hotspot, vielleicht erklärt sich dadurch auch Steyerls Fokus auf Architektur und Stadterneuerungspolitik. Gleichzeitig verwischt Steyerls Arbeit durch dieses lokal-politische Verstrickt-Sein etliche Grenzen. Sie vermischt in dieser Arbeit lokale Ereignisse auf den Strassen Istanbuls mit einer globalen Problematik innerhalb des Kunstbetriebes. Ihre Arbeit an diesem lokalen Brennpunkt anzusiedeln und darin exemplarisch ein globales Problem zu illustrieren führt dazu, dass sich die Geschichte durch diverse Orte und Involvierte in mehrere Richtungen ausdifferenziert. Besonders dadurch, dass neben globalen Themen auch persönliche Geschichten zusammengeführt werden, bekommt die Geschichte auf mehreren Ebenen eine zusätzliche persönliche Tiefe. Steyerl ist wesentlich beteiligt und involviert in die Geschichte. Einerseits als Freundin von Andrea Wolf, andererseits als populäre Künstlerin und damit Teil des Kunstsystems. Diese Involviertheit bringt sie deutlich zum Ausdruck, wenn sie bei der Rückverfolgung der Munitionshülse am Institute of Contemporary Art in Chicago endet: «So, what did I find when I followed the bullet trajectory backwards? I found a picture of myself actually shooting video on an iPhone with the caption “this is a shot”. So, did I shoot the bullet I found on the battlefield myself?»⁵⁹ Steyerl ist selbst beteiligt an diesem System, das sie von innen heraus kritisiert. In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen* wird sie auf diese Involviertheit angesprochen: «In diesem

55 Steyerl 2013, Min. 23:03.

56 Vgl. Drüten 2017.

57 Doğtaş 2017, S.145.

58 Vgl. Doğtaş 2017, S.3.

59 Steyerl 2013, Min. 12:42.

veyse cep telefonlarınızı elinize alın.
konulması, uzaktan kontrol edilmesi,
etlenmesi ya da başka şekillerde istismar
lmesi muhtemel olmayan bir yöntem
vurun: yani meşaleye. 1980'den beri
çok farklı biçimde, ileriye doğru, geriye
ru, halka halka süzülen, katettiği yolda
lerce insanı kaybedip katleden o görünmez
ermiyi yakalayın. Bunu nasıl yaparım
niyorum diyorsanız, Angelina'dan bir
s alın derim.

Nexwe rahêlin têlefônên xwe yêñ berî
Erkekê bi kar bînin ku pêkan nebe w
were tomarkirin, ji dûr ve bê pişkinand
çavdêrî lê bê kirin, yan jî bi awayekî
bê şuxulandin: çiraya pêtalekê. Zeft bi
berika ku ji 1980'yî û vir ve ye bi şewey
cihêreng, berepêşkî, berepaşkî û çemb
bi rê pê ve mirovan dikuje û dike
ser û şûn. Heke hûn nizanin vê ye
çawa bikin, bi Angelinayê
waneyekê bigin

Abbildung 12 und Abbildung 13

erminin süzüldüğü halkayı geriye değil de
sefer ileriye doğru gidecek şekilde
irmek mümkün müdür? Maziye değil de
kbale doğru? Ve geri çevrilmiş bir mermi:
müne sebep olduğu kişiyi ölmüş olmaktan
arabilir mi? Ama bu imkânsız olsa bile,
tekte kurtulmuş olanları yine de,
im yerindeyse, "ölmüş olmaktan
armak"tan bahsedilebilir mi?

Gelo kesek dikare berê çembera ku berik tê
difire bide paş, ji bo ku îcar berepêşkî bif
nê ku berepaşkî? Ber bi dahatûyê ve,
ku ber bi rabirdûyê ve? Û berikeke berê
bi paş ve guhestî: gelo çêdibe ku ew kes
ber wê mirî NEMIRÎNE? Lê heke ev jî
pêkan be: çêdibe ku wisa jî bê gotin, g
kesek hê jî dikare wan "nemirîne", yêñ
reng e di dahatûyê de dîsa jî bên rizgarkir

Spiel der Kritik kann niemand gewinnen. Ich habe mich nie darum gerissen, als Künstlerin in dieser Lage zu sein. Jetzt ist es so, dass ich plötzlich beteiligt bin. Das ist ein unglaubliches Privileg, weil ich Sachen sehen kann, die andere Leute nicht sehen. Natürlich bin auch ich dabei total in das kapitalistische System eingebunden. Viele Leute behindern sich dadurch, dass sie denken, dass ihre Eingebundenheit sie handlungsunfähig mache, dass sie nicht unschuldig genug seien, um – ja wozu eigentlich? Widersprüche sind eine unglaubliche Energiequelle.»⁶⁰ Für Steyerl scheint die Biennale geeignet, solche Konflikte zu thematisieren und in deren Rahmen Kritik am System auszuüben. Vielleicht mag das für viele die Kraft ihrer Kritik schwächen. Aber Steyerl verwendet ihre Arbeit als Waffe gegen alle Profiteure der Kriegswirtschaft – selbstkritisch und selbstbewusst: «Rather than withdraw from such spaces because of their connection with military violence and gentrification, I would on the contrary, try to show this video work in every single art space connected to this battlefield.»⁶¹ Steyerl hegt keinerlei Angst vor Ambivalenz und versucht nicht, sich als Unschuldige aus dem Spiel zu nehmen. Stattdessen macht sie transparent, wohin und woher Geld fließt und wer daran profitiert – gerade auch, wenn es Institutionen sind, von denen sie selbst profitiert.

3.4.5 Wogen

Zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit

Die letzte Szene, Szene 5 (Min. 35:06 – Ende), wirkt wie ein fremdes Element in der Arbeit. Es ist eine Videoeinspielung, die Steyerl an einem anderen Ort zeigt. Sie ist genau gleich angezogen wie im 'Live-Vortrag'. Dort mittendrin in diesem Video steht die Künstlerin selbst in einem abgedunkelten Raum. Sie sprach in der Szene davor vom Louvre, der erst durch die Französische Revolution zum Museum wurde. Nun fügt die digitale Version Steyerls hinzu: «But equally one needs to also storm the clouds, which transform bullets into art spam and reality into realty. How to do this? Of course, you have to go inside the cloud and this is very simple. I mean, just take a picture of yourself to become data. Or you could even try a real tear gas cloud, I bet this would work as well.»⁶² Steyerl leuchtet mit der Taschenlampe ihres Iphones an die Wand hinter ihr. «So, take your mobile phone and choose the one function that's not so likely to be intercepted or disrupted or hacked or surveilled and this is the torchlight. So, now shine it against your hand and now grab the invisible bullet, that's been flying around since 1980 killing and disappearing lots of people on its way. And if you don't know how to do it, just take a lesson with Angelina Jolie.»⁶³ Während sie spricht, holt sie mit ihrer Hand aus und an der Wand hinter ihr zeichnet sich der Schatten der imaginären Kugel ab, die sie scheinbar einfing. (Abbildungen 12, 13) «Could one perhaps reverse the direction of this bullet? Could one unkill the people, that have died from it? And even, if this is not possible, could we still unkill, those that have so to speak not yet been killed by it?», fragt Steyerl und beendet die Arbeit mit der Aufforde-

60 Steyerl 2016 (1).

61 Steyerl 2013, Min. 32:20.

62 Steyerl 2013, Min 23:05.

63 Steyerl 2013, Min 35:42.



Abbildung 14 und Abbildung 15

My home is outer space



rung: «So now, with a flick of the wrist, curve the bullet the other way.»⁶⁴

Das zentrale Moment dieser Szene ist die Kugel, die auf wundersame Weise plötzlich im Schatten ihrer Hand auftaucht. Das Spiel rund um diese Kugel kommt hier zum Höhepunkt. Die Iphone-Taschenlampe, die einzige Funktion, «die nicht überwacht oder gehackt werden kann», wie sie sagt, mache es ihr möglich, die Kugel sichtbar zu machen. In gewisser Weise erinnert diese Szene an eine andere Arbeit von Steyerl: Sie ergänzt den Arbeitstitel ihrer Arbeit *How not to be seen* (2013) mit der Beschreibung *a fucking didactic educational mov. file*. Auch die Taschenlampenszene wirkt überdidaktisiert und das gesamte Video wie ein Amateur-Aktivist-Tutorial. Dies verweist einmal mehr auf das zentrale Stilmittel des Schwankens zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit. Es entstehen somit Spannungsfelder, die zwischen bedenkenswerter Ironie und elementarer Systemkritik hin und her wogen: Besonders an der Stelle, in der Steyerl sagt, man solle sich Angelina Jolie als Vorbild nehmen, weil sie ihre Kugeln lässig aus dem Handgelenk abfeuert. Der Filmausschnitt kollidiert mit Erzählungen von brutal geführten Auseinandersetzungen auf den Strassen Istanbuls zur städtischen Entwicklung. Steyerl ruft dazu auf, selbstorganisiert fliegende Kugeln und damit verdeckte Beziehungen zu erkennen und sie mit nicht-manipulierbaren Mitteln zu entlarven. Durch das Schwanken zwischen Witz und politischer Ernsthaftigkeit oder zwischen wissenschaftlicher Sachlichkeit und flapsiger Vortragsrede behält die Erzählung ihre Spannung und Irritation.

3.2.6 Überschlagen

Feedback-Loops

In etlichen Texten wird Steyerl als 'circulationist'⁶⁵ beschrieben. Feedback-Loops, Wiederholungen und Kreisbewegungen sind in *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* anhand vieler Stellen zu beobachten. Die primäre Bewegung ergibt sich durch die Rückverfolgung der auf dem Schlachtfeld gefundenen Kugel. Die Flugbahn dieser Kugel beschreibt eine weitere Bewegung. Die Erzählung selbst kreist wiederum in wiederholenden Mustern, die sie vom Weg der Kugel zu anderen Themen hin- und zurückführt. Ein Beispiel ist die Thematik der Gentrifizierung, die sie wiederholt aus neuen Perspektiven aufnimmt und in die Geschichte einfließen lässt. Steyerl setzt dem 'Haupt-Loop' der Fluglinie zwischen Museen und Kriegsschauplätzen damit weitere Loops entgegen. Diese Bewegungen zeigen zum einen visuell das Undurchdringliche der Geschichte, zum andern wirken diese Bewegungen wie ein Mantra, die das verdeckte Profit-System zwischen Militärwirtschaft und Kunstinstitutionen entblösst. In der letzten Szene, der Szene 5, ruft Steyerl dazu auf, die abgefangene Kugel, in die andere Richtung zu drehen. Mit dem Aufruf «curve the bullet the other way» nimmt sie möglicherweise wieder Bezug auf das quantenphysikalische Doppelspaltmodell, auf das Prinzip der Interferenz, das besagt, dass ein Wellental und ein Wellenberg sich gegenseitig auslöschen und flaches Wasser erzeugen.⁶⁶

64 Steyerl 2013, Min. 36:41.

65 Bradley 2017.

66 Quantenmechanik - Doppelspalt, Verschränkung und Nichtlokalität, Min. 6:52.

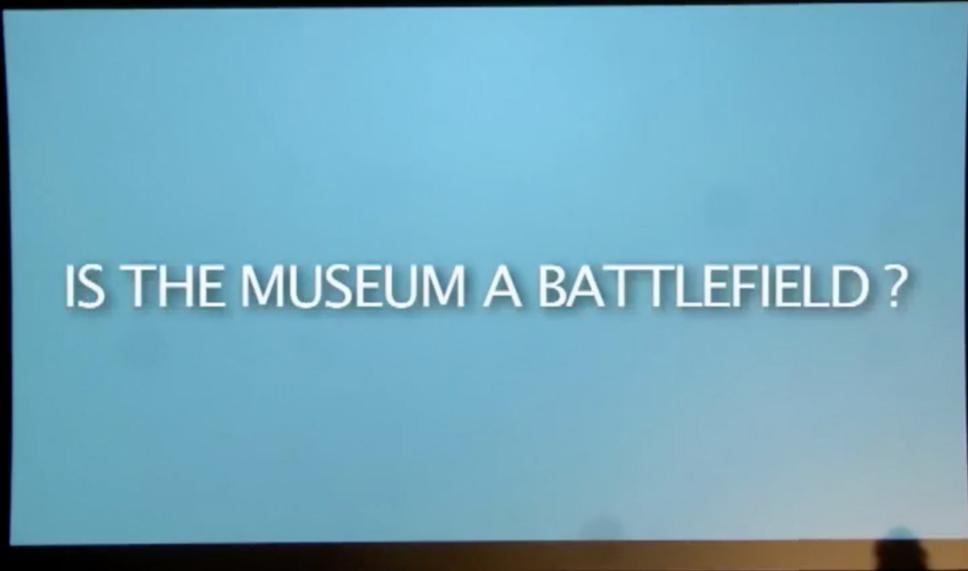


Abbildung 16 und Abbildung 17



Steyerl setzt mit ihrer Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* diesen Kreisen einen eigenen Loop entgegen: Indem sie sich dazu entscheidet, sich nicht aus dem System zurückzuziehen, sondern im Gegenteil, die Arbeit in Institutionen zu zeigen, die in Verbindungen mit Rüstungsunternehmen stehen. So zielt ihre eigene Arbeit wie eine Waffe auf diese Institutionen und entlarvt sie.

Steyerl setzt sich in vielen Arbeiten mit der Thematik des Zirkulierens und dem Loop auseinander. Dies wird vor allem in einer ihrer Arbeiten explizit thematisiert, in der sie selbst die Metapher des Fluiden benutzt. In ihrer Arbeit *Liquidity Inc.* (2014) stellt sie Verbindungen her zwischen der Liquidität der Wirtschaft und dem Überlebensmotto von Bruce Lee und schafft dabei selbst ein Werk, das sich im Strom dieses Fluiditäts-Diskurses positioniert. (Abbildung 14, 15) "Moreover, the viewer comes to understand that Steyerl's own artistic production as a self-conscious 'circulationist' video is potentially complicit in this process. Yet she also obviously holds out hope that if liquidity - as a dominant metaphor in the economy, the environment, and digital creativity - cannot be unthought, it can at least be reinvented or rerouted. This seems to be the ambition of *Liquidity Inc.* - to put the liquid metaphor into such an intense circulation of feedback loops of information and images that it could potentially burst the clichés."⁶⁷ Wie in der Arbeit *Liquidity Inc.* treibt Steyerl auch hier ein wildes Spiel mit sich gegenseitig überschlagender und auslöschender Bewegungen, die neue Denkweisen ermöglichen können.

3.2.7 Schwimmen

Spiel mit Formaten

Das mediale Format der Arbeit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* ist wie die Narration komplex und vielschichtig. So liegt die Arbeit in verschiedenen Format-Versionen vor: An der Istanbul Biennale 2013 hat Hito Steyerl erstmals live die Lecture *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* gehalten. Begleitet wurde diese von einer Power-Point-Präsentation. (Abbildung 16). Diese Version 1 könnte man als Lecture Performance beschreiben. Das Magazin *Kunstforum* beschreibt diese Grenz-Praxis wie folgt: «Als Unterkategorie der Performance Art ist die Lecture Performance eine künstlerische Ausdrucksform, die am Schnittpunkt zwischen Wissenschaft und Kunst resp. zwischen akademischem Vortrag und performativem Akt angesiedelt ist.»⁶⁸ Der Kölnische Kunstverein, der eine Ausstellung dem Phänomen Lecture Performance widmete, schreibt dazu: «Dabei reagieren sie (die Kunstschaffenden) in ihren Arbeiten auf das aktuelle Kunstsystem, dessen Grenzen zwischen Produktion, Vermittlung und Kritik immer mehr verwischen.»⁶⁹ In der Version 2 werden die filmischen Aufnahmen des Vortrags zusammen mit der Power-Point-Präsentation in eine Installation übersetzt. In Museumsräumen wird die Arbeit als Zweikanal-Video gezeigt; der Vortrag und die Bilder sind auf zwei unterschiedlichen Bildschirmen voneinander getrennt. Installativ werden die Bildschirme im Raum platziert und ergänzt durch ein Gebilde aus Sandsäcken, das an eine militärische Deckung erinnert und gleichzeitig als Sitzmöglichkeit

67 Farca 2019, S.9.

68 Günzel 2010, S. 279.

69 Lecture Performance.



Abbildung 18 und Abbildung 19



Is the Museum a Battlefield

vor 6 Jahre | Mehr

Museum Battlefield + Folgen

▶ 49,6K ♥ 262 📁 27 💬 2

Teilen

Documentation of Hito Steyerl's lecture "Is the Museum a Battlefield", first shown at 13th Istanbul Biennial.

Steyerl's new lecture, produced for the 13th Istanbul Biennial, takes as its departure point her March 2013 talk 'I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production' and focuses on the arms industry, a phenomenon constantly re-conceptualized by the media through the regular flow of images. It asks the question of how a museum and a battlefield could be related. The question emerges when Steyerl follows the

Mehr von Arts & Design

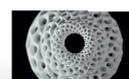
🔴 Nächstes Video automatisch abspielen



Is the Museum a ...
Museum Battlefield



Worst Possible III...
West Collection



BLOOMS: Strobe ...
Charlie Nordstrom



dient. Nun ist die Arbeit irgendwo zwischen Lecture Performance, Video und Installation angesiedelt. (Abbildung 17, 18) Die Vimeo-Version ist nochmals anders: Diese Version 3 fasst Ausschnitte der gefilmten Lecture und der Power-Point-Präsentation auf einer einzelnen Ebene zusammen. Hier werden die Bilder und Videos entweder mit einem Schnitt in die Lecture eingefügt oder als Hintergrund platziert. Als Vimeo-Link ist diese Version abrufbar und frei zugänglich: Die Arbeit ist mit türkischen und kurdischen Übersetzungen unternitelt. Diese Texte werden dabei zu einem wesentlichen visuellen, möglicherweise auch politischen Bestandteil der Arbeit. (Abbildung 19) Dass unterschiedliche Versionen dieser Arbeit existieren, demonstrieren die Vielschichtigkeit und Widerspenstigkeit Steyerls Arbeiten. *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* lässt sich nicht abschliessend einem Format zuordnen oder kategorisieren. Die Arbeit ist in keiner festen Form greifbar, taucht in verschiedenen Formen auf und bleibt so lebendig.

3.2.8 Treiben

Spiel mit Rollen

Das klassisch wissenschaftliche Format des Vortrages hat Eingang in künstlerische Formate gefunden. Lecture Performances spielen aktiv mit der Spannung zwischen Wissenschaft und Kunst und stellen dabei auch wichtige Fragen im Bezug zum Rollenverständnis des Referierenden. Steyerl nutzt gekonnt ihre rhetorische Präsenz, mit ihrem eindrucksvollen hypnotischen Sprechen gibt sie ihrer wilden Erzählung Stabilität und Überzeugungskraft. Sie ist deutlich in einer Machtposition, die sie gekonnt nutzt, sie gestikuliert choreografisch und pendelt im Modus ihrer Rede zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie. Als Beteiligte an der Istanbul Biennale agiert sie primär als Künstlerin. Ihre Arbeit ist aber genauso journalistisch geprägt, indem sie über die Verbrechen berichtet. Als Reporterin deckt sie die Zusammenhänge zwischen Museen und Rüstungsindustrien auf und entlarvt alle Mitbeteiligten – inklusive sich selbst. Indem sie am Ende zur Revolution aufruft und ihre eigene Arbeit als Waffe einsetzt, ist sie in gewisser Weise auch in einer aktivistischen Rolle. Gleichzeitig übernimmt sie auch eine kuratorischen Funktion, indem sie Erkenntnisse, Arbeiten und Konzepte aus den verschiedensten Disziplinen zusammenbringt und deren Zusammenhänge, Abhängigkeiten und Korrelationen zwischen Elementen herstellt. Einige dieser Zusammenhänge sind künstlerisch oder sogar künstlich, also eher gestaltet und behauptet, als abgeleitet und nachgewiesen. Sie sprengt damit klar die übliche Wissenschaftsnorm oder journalistische Ansprüche. «One important difference between art and journalism is that art doesn't get fact-checked. Steyerl flexibly uses the documentary genre, as well as mediums she has called ,fucking didactic,' among them essays and lectures.»⁷⁰

Steyerl arbeitet mit Fakten und Fiktionen, mit waghalsigen Thesen – jedoch ohne die Quellen offenzulegen. Steyerl äussert sich in einem Interview selbst dazu: «Es gibt bestimmte Regeln der Wissenschaft, die auf der einen Seite sehr hilfreich sind, aber auf der anderen Seite auch Denkbarrieren darstellen. Und die pure

Spekulation oder das Fabulieren – Mittel, deren ich mich hemmungslos bediene – schlagen manchmal ungeahnte Schneisen von einem Bereich zum nächsten – zwischen verschiedenen Disziplinen oder Traditionen, aber auch sehr oft zwischen völlig voneinander getrennten geographischen Regionen.»⁷¹ Sie selbst bezeichnet sich als Dokumentaristin: «Ich bin immer noch vom Ansatz her Dokumentaristin, aber die Realität hat sich erweitert, und ich folge ihr.»⁷² Diese neue Realität verändert auch dokumentarische Ansprüche: «Globalisierung und Transnationalisierung der Medienlandschaft erhöhen den Verwertungsdruck und die Kommerzialisierung dokumentarischer Formen. Gleichzeitig erschaffen sie parallele Universen, in denen widersprüchliche Wahrheiten ungehindert nebeneinander existieren können.»⁷³ Damit schreibe sie der Form von Dokumentation nicht die Funktion von Vermittlung von Information zu, sondern auch die Teilhabe an Gefühlen, das dokumentarische Sehen verschiebe sich zum dokumentarischen Fühlen.⁷⁴

Daraus lässt sich ableiten, dass Steyerls Rollenverständnis nicht eindeutig ist. Sie bedient sich verschiedenen Funktionen und Rollen und überspitzt oder weitet deren Handlungsräume aus.

3.3 Zusammenfassung

Hito Steyerls Kunstwerk *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* ist ein Spiel mit Grenzen. Es geht um Kunst, um Museen, Schlachtfeld, Tod, Militärwirtschaft, Architektur und Gentrifizierung. Es sind Bereiche, die oberflächlich gesehen nichts miteinander zu tun haben. Unter der Oberfläche aber scheint alles grenzenlos, wild und kreisförmig miteinander verbunden. Steyerl geht in der Geschichte Munitionshülsen nach, die sie auf einem türkischen Schlachtfeld gefundenen hat und vermutlich für den Tod ihrer Freundin Andrea Wolf verantwortlich ist. Auf dem Weg dieser Geschichte machen sich vielfältige Zusammenhänge auf. Sie verdeutlichen, dass Museen von der Kriegswirtschaft profitieren; sie können sich nicht als von der Welt unberührte white cubes aus der Verantwortung stehlen. Um dies anschaulich zu machen, bedient sich Steyerl vielfältiger Taktiken. Damit will sie die komplexe Welt mit den verdeckten Wahrheiten entblößen.

Acht Taktiken habe ich beispielhaft vorgestellt. Die Geschichte zur Frage *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* mäandert entlang von vielfältigen Zusammenhängen, so etwa zwischen Science-fiction-Filmen und Quantenphysik (3.2.1). Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen zerfließen (3.2.2). In die Geschichte eingesickert sind Modelle der Wissenschaft, der Fiktion ebenso wie Strategien der Wahrheitspolitik (3.2.3). Trotz dieser Mischung wirkt alles eigentümlicherweise gleich wahr oder gleich fiktiv. Steyerls Auseinandersetzung dringt in lokale Geschehnisse ein und sie ist persönlich und als Künstlerin selber Teil der Geschichte (3.2.4). Ihr Werk umfasst ein Arsenal diverser Medien und kommt in verschiedenen Versionen (3.2.7) vor: im Kern besteht es aus einer Power-Point-Präsentation, Videos, Stand-

71 Steyerl 2016 (2).

72 Steyerl 2016 zitiert nach Kwastek Katja 2016.

73 Steyerl 2008, S. 12.

74 Vgl. Steyerl 2008, S. 13.

bildern und klassischen Vortragselementen, aus Sandsäcken und Sitzgelegenheiten. Steyerls spricht uns im Video als Vortragende direkt an, sie mischt rhetorische Mittel aus der Kunst, Wissenschaft und Journalismus und trägt ihre Erkenntnisse und politische Systemkritik in wiederkehrenden kreisförmigen Bewegungen vor, die wie ein Manta wirken und im Vortragstil zwischen Sachlichkeit, Witz, Ironie und Ernsthaftigkeit schwanken (3.2.5). In dieser Haltung zeichnet sich eine Ambivalenz aus, ein widersprüchliches Verhältnis, dem Steyerl ein Potential zuspricht. Dies erinnert an Steyerls Abhandlung *Die Farbe der Wahrheit*, in der sie das Zweifeln als Charakteristikum dokumentarischer Formen erklärt.⁷⁵

Sie zieht uns hinein in die Erzählung, die sich ständig wellenartig überschlägt und wiederholt (3.2.6). Sie treibt zwischen verschiedenen Rollen, sie ist ebenso Künstlerin wie Journalistin, Vortragende, Aussenstehende wie Betroffene. Sie positioniert sich am ehesten als Dokumentaristin, welche uns die sich verändernde Welt widerspiegelt. Sie arbeitet über Grenzen und Barrieren hinaus und entwaffnet als Widerstandskämpferin⁷⁶ binäres Denken (3.2.8).

Die fluiden Taktiken erscheinen in Steyerls Arbeit als Ausdruck eines emanzipatorischen und systemkritischen Denkens, das sich selber nicht aus der 'Schusslinie' nimmt. Es gibt keine binären Paare wie richtig oder falsch, ironisch oder nicht-ironisch, vormals Gegensätzliches und Widersprüchliches co-existiert hier parallel verwischt.

75 Vgl. Steyerl 2008, S. 11.

76 Reichert 2017.

4.0 Reflexion der eigenen Praxis

Ich beschäftige mich seit längerem mit Fluidisierungen. Auf diesem Weg bin ich auch der Künstlerin Hito Steyerl begegnet, deren Werk mich sehr beeindruckt und inspiriert. Die Auseinandersetzung mit *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* war deshalb auch der Versuch, meine eigene bisherige künstlerische Arbeit zu reflektieren.

In meiner letzten künstlerischen Arbeit *artistic research on display* (2020) thematisierte ich das künstlerische Überwinden von Grenzen und das Arbeiten abseits von Kategorien. (Abbildung 19, 20) Ich organisierte öffentliche Talks und lud drei Kunstschaaffende bzw. Künstlerinnen ein, die jeweils an den Schnittstellen zwischen Kunst, Kritik, Kuration oder Theorie arbeiten. Wir sprachen über Methoden, über Positionierungen im Kunstfeld und politische Dimensionen von grenzüberschreitenden Haltungen. Diese Gespräche führte ich in einem installativen Setting auf einem blauen Teppich mitten in einem grossen, offenen Raum. Das Publikum hatte die Möglichkeit, sich mit einem Kaffee auf den Teppich zu setzen. Diese Arbeit war für mich ein Austauschraum, ein Ort der Begegnung, eine (gemütliche) Insel für diesen bewegten Diskurs.

Mich beschäftigt das Thema des Fluiden, da ich selbst in einem vielschichtigen Handlungsfeld arbeite. Ich produziere und forsche als Künstlerin, bin gleichzeitig Co-Kuratorin in einem unabhängigen Kunstraum und Teil eines feministischen Kollektivs. In diesen Rollen beschäftige ich mich mit denselben oder ähnlichen Themen: mit Formen von Zusammenarbeit, politischen Hierarchien oder dem Kunstsystem. Mich interessieren Bedürfnisse und Wünsche innerhalb von Kunst- und Kulturproduktion und Institutionalisierung und Selbstorganisation. Ich denke diese verschiedenen Rollen zusammen und verstehe diese als eine Praxis.

In *artistic research on display* wollte ich über Taktiken und über die politisch-emanzipatorische Dimension dieser Praxen sprechen. Ich agierte künstlerisch, kuratorisch, aber auch journalistisch als Interviewerin, als Gastgeberin aber auch als eine Art Komplizin und Gleichgesinnte der Interviewten. Gleichzeitig wollte ich als Studentin von diesen Positionen lernen und sah die Arbeit auch primär als Raum für Recherche.

Die wichtigste Erkenntnis daraus war, dass ich eine Diskrepanz zwischen dem emanzipatorischen Denkansatz der Grenzüberwindung und der sprachlichen Beschreibung derselben verspürte. Durch Begriffe wie 'Grenze' und 'Schnittstelle' betonte und reproduzierte ich dichotome Systeme, die eigentlich konzeptuell überwunden werden sollten. Diese Reibung faszinierte mich, die Beschreibung solcher Praxen braucht neue sprachliche, konzeptionellen Strategien oder Vorgehensweisen.

Diese BA-Thesis zeigt, dass fluide Taktiken eine mögliche Antwort darauf sein könnten. Die erarbeiteten Taktiken in Steyerls Arbeit zeigen verschiedene fluide Aspekte auf, die über meine ursprüngliche Ausgangsfrage nach dem Rollenverständnis hinausgehen. Die Arbeit *artistic research on display* würde ich heute vielleicht anders angehen. Ich würde mutiger mit dem Format spielen und viel bewusster, künstlerisch mit der Sprache arbeiten. Fluide Taktiken bieten mir neue Möglichkeiten der Kommunikation über Arbeitsweisen und über die Welt, aber sie

eröffnen auch einen Raum für ein künstlerisches Denken.

In gewisser Weise ist diese Auseinandersetzung also eine Selbstverortung, eine Suche nach einer Sprache, die meine eigene Praxis beschreibt.

Gleichzeitig verstehe ich diese BA-Thesis als künstlerische Auseinandersetzung. Ich generierte eine Sammlung von Metaphern, die fluide, emanzipatorische Taktiken beschreiben. Die Stilfigur der Metapher ist selbst ständig in Bewegung an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. Die Metaphern widerspiegeln das Fluide durch ihr bildlich-sprachliches Spiel zwischen Unschärfe, Bewegung und Freiheit. Es zeigte sich, dass diese Analyseverfahren durch diese Offenheit eine Untersuchung erlaubte, die das Fluide zwar greifbar macht, aber nicht abschliessend definiert oder binär kategorisiert. Die Herausforderung, eine anti-hierarchische, emanzipatorische Sprache zu finden bleibt eine grosse Aufgabe. Durch diese Analyse bin ich dieser Vorstellung nähergekommen. Das Erarbeiten des Fluiden wurde zu einem künstlerischen Prozess, der es mir erlaubte visuell und konzeptionell zu denken. Wie Steyerl in *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* konnte ich meine Recherche dazu in alle Richtungen mäandern lassen und diese mit assoziativen und konzeptionellen Ideen weiterführen. Die utopische Vorstellung einer fluiden Sprache, eines fluiden Denkens möchte ich künstlerisch noch weitertreiben.



Abbildung 20

5.0 Fazit

Meine BA-Thesis ist von der Frage ausgegangen, wie die Künstlerin Hito Steyerl fluide Taktiken in der Produktion ihres Kunstwerks *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* einsetzt. Es hat sich gezeigt, dass fluid ein in vielfältigen Kontexten benutzter Begriff ist – ein Schlüsselbegriff, wie der Soziologe Zygmunt Bauman sagt. Damit lässt sich die globalisierte und technologisch fast undurchdringlich vernetzte Welt beschreiben, in der Grenzen verschwimmen und sich zunehmend auflösen. Fluid ist aber mehr als das: Dahinter steckt auch ein politisch-emanzipatorisches Konzept, das gegen binäre oder hierarchische Systeme gerichtet ist. Dieser Ansatz eröffnet viele Taktiken, um über bestehende Grenzen hinauszugehen, Dinge aufzudecken, Denklücken auszumachen oder Dinge zusammenzubringen, die neu oder überraschend sind. «Ich glaube, dass man das zusammendenken muss, was nicht zusammengehört, weil das heute die Realität ist. Und da braucht es erweiterte Verfahren.», so Hito Steyerl.

Die Analyse von Szenen aus *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* hat sichtbar gemacht, inwiefern Steyerl solche Verfahren oder Taktiken einsetzt. Exemplarisch wurden acht Taktiken vorgestellt. *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* thematisiert und reflektiert damit im Kern eine Realität mit mehreren Universen, in denen verschiedene Wahrheiten nebeneinander existieren und durch Unschärfe gekennzeichnet ist. *IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?* ist eine Befragung, gehalten in der Form eines Vortrags, unter anderem mit einer Power-Point-Präsentation aus Videoeinspielungen und Standbildern. Die Künstlerin gibt eine mehrdeutige Antwort aus einer wilden Mischung aus Elementen der Quantenphysik, Science-Fiction, Reportage, Architektur oder auch Gentrifizierungskritik. Es ist eine kritische Befragung und ein künstlerisches Spiel, in dem alles ineinanderfließt, mäandert und wogt: zwischen Behauptungen, Beweisen, zwischen Feststellungen und Verunsicherungen, Ernst und Witz.

Die Vorstellung einer Fluidisierung ist eigentlich eine Urvorstellung des Menschen. Sie ist, wie gezeigt wurde, verbunden mit Gefühlen wie Angst, Unsicherheit oder Identitätsverlusten, aber auch mit Mut- und Freiheitsgefühlen. Im Rahmen dieser Arbeit konnte ich mich zwischen den verschiedenen (Gefühls-)Welten und in unterschiedlichen Denkfeldern bewegen und ich stiess auf Verbindungen, die neu für mich waren. Diese Denkbewegungen und der poetologische Ansatz mit der metaphorischen Beschreibung der fluiden Taktiken sind ein guter Ausgangspunkt für meine künstlerische und kuratorische Weiterarbeit.

Fluid. Ist mein Denken, meine Praxis fluid? Zurück bleibt auch eine neblige Unschärfe, die Vieles offenlässt und mich vor neue Fragen stellt.

Quellenverzeichnis

Babias Marius: Vorwort. In: Hito Steyerl n.b.k. Ausstellungen Band 5, Köln, 2009

Bauman, Zygmunt: Liquid Modernity, New Jersey, 1999

Bradatan, Cristina: Transnationality as a fluid social identity. In: Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture. Hg. von Adrian Popan, Rachel Melton, London, 2010

Bradley, Kimberley: Hito Steyerl Is an Artist with Power. She Uses It for Change. Hg. von The New York Times, 2017 <https://www.nytimes.com/2017/12/15/arts/design/hito-steyerl.html> (aufgerufen am 22.03.2020)

Bruce, Lee: TV Series Long Street, 1971 <https://www.youtube.com/watch?v=LTnSEFsInp0> (aufgerufen am 25.03.2020)

Caduff, Corina: Künstlerische Forschung, Reibung und Perspektiven. In: Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart. Hg. von Wahl-Krause Antje, Schütze Irene, Weimar, 2015

De Certau, Michel, zitiert nach Metzger, Rainer: Rainer Metzger: Relektüren. In: Grenzenlose Skulptur, Hg. non Kunstforum International, Köln, 2014

Demos, T. J.: Reisende Bilder. In: Hito Steyer n.b.k. Ausstellungen Band 5, Köln, 2005

Doğtaş, Gürsoy: Chantal Mouffes Demokratietheorie im Ausstellungsdiskurs der Biennalen, 2017 https://edoc.ub.uni-muenchen.de/25286/1/Dogtas_Guersoy.pdf (aufgerufen am 31.03.2020)

Drüten, Carolina: Gentrifizierung in Istanbul: Es war einmal ein Ort der Vielfalt, 2017 <https://www.disorient.de/blog/gentrifizierung-istanbul-es-war-einmal-ein-ort-der-vielfalt> (aufgerufen am 19.03.2020)

Farca, Paul Anca: Liquidity Incorporated Economic Tides and Fluid Data in Hito Steyerls Liquid Identity INC. In: Make Waves: Water in Contemporary Literature and Film. Hg. von Farca Anca Paula, Nevada, 2019

Feyerabend, Paul: Against Method, Frankfurt am Main, 1976

Fischer, Nikolas: Käthe Kollwitz Preis für Hito Steyerl. In: DW Made vor Minds, 2019 <https://www.dw.com/de/käthe-kollwitz-preis-für-hito-steyerl/a-47572310> (aufgerufen am 17.03.2020)

Günzel, Ann-Kathrin: Lecture Performance. In: Kunst und Wissenschaft, Hg. Von Kunstforum International, Köln, 2010

Halter, Ed: After Effects. In: Parkett No. 97. Hg. Von Parkett, Zürich, 2015

Hassan, Ihab: Postmoderne Heute. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Hg. von Welsch, Wolfgang, Berlin, 1986

Johnson, Peggy: Hito Steyerl's Artists Space Show Mixes Money, Violence, and Art and Delights The Mind, 2015 <https://news.artnet.com/market/hito-steyerl-scopes-nexus-money-violence-art-286092> (aufgerufen am 30.03.2020)

Kwastek, Katja: Die Realität hat sich erweitert und ich folge ihr. In: Postdigital 1. Hg. von: Kunstforum International, Köln, 2016

Oberlechner, Manfred, Schneider-Reichinger, Robert: Fluidität bildet, Pädagogisches Fluid – Fluidität in Bildungsprozessen, Baden-Baden, 2019

Page, Ken, Nester ,Nancy: Becoming Spiritually Fluid, 2012 http://www.kenpage.com/articles/becoming_fluid.html (aufgerufen am 10.04.2020)

Reichert, Koja: Ist Hito Steyerl die einflussreichste Künstlerin der Welt? Hg. von: Deutschland Funk Kultur, 2017 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bestenliste-des-kunstmagazins-artre->

view-ist-hito-steyerl.2156.de.html?dram:article_id=399803 (aufgerufen am 19.03.2020)

Schmid, Wilhelm: Heraklit und das Fliesen der Welt. Hg. von: Deutschlandfunk Kultur, Berlin, 2019

Stach, Walter, Sturm, Martin: Vorwort. In: Dürfen die Das? Kunst als sozialer Raum. Hg. von Rollig Stella, Sturm Eva, Wien, 2004

Steyerl, Hito (1): Ist das Museum ein Schalchtfeld? Hg. von: Frankfurter Allgemeine, 2016 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/interview-mit-der-kuenstlerin-hito-steyerl-14587945-p2.html> (aufgerufen am 31.03.2020)

Steyerl, Hito (2): Die Realität hat sich erweitert, und ich folge ihr, In: Postdigital. Hg. von: Kunstforum International: 2016 <https://www.kunstforum.de/artikel/hito-steyerl/> (aufgerufen am 6.04.2020)

Steyerl, Hito: Artist Talk at Art Gallery of Ontario, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=ts-dNHeBtdQ> (aufgerufen am 22.03.2020)

Steyerl, Hito: Die dokumentarische Unschärferelation. In: Die Farben der Wahrheit., Wien, 2008

Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, 2003 <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de> (aufgerufen am 14.04.2020)

Steyerl, Hito: IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?, 2013 <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 22.03.2020)

Volkart, Yvonne: Fluide Subjekte, Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst, Bielefeld, 2004

Weltzien, Freidrich: Die Fantasie ist flüssig. In: Verflüssigungen Ästhetische und semantische Dimensionen eines Topos. Hg. von: Nakas Cassandra, München, 2015

Wenzel, Anna-Lena: Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst: Ästhetische und philosophische Positionen, Bielefeld, 2011

Websites:

Seite: Difference between Fluid and Liquid. <https://difference.guru/difference-between-fluid-and-liquid/> (aufgerufen am 22.04.2020)

Seite: Lecture Performance. Kölnischer Kunstverein. <https://koelnischerkunstverein.de/lecture-performance/> (aufgerufen am 25.03.2020)

Seite: Quantenmechanik - Doppelspalt, Verschränkung und Nichtlokalität. <https://www.youtube.com/watch?v=7BV0Fs4eM0I> (aufgerufen am 14.04.2020)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.) Min. 03:56. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 2: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.) Min. 07:07. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 3: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.) Min. 08:35. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 4: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.) Min. 13:12. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 5: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)

Min. 14:09. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 6: Film Still Hito Steyerl, IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?, 2013, Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 15:40. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 7: Film Still Quantenmechanik - Doppelspalt, Verschränkung und Nichtlokalität, Doku, 2014 (26:36 Min.)
Min. 11:05. <https://www.youtube.com/watch?v=7BV0Fs4eM0I> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 8: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 09:23. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 9: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 24:48. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 10: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 26:08. <https://vimeo.com/76011774>
(aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 11: Plakat Istanbul Biennale 2014. <http://untold-stories.net/?p=Mom-am-I-Barbarian> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 12: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 36:04. <https://vimeo.com/76011774>
(aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 13: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 36:21. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 14: Film Still Liquidity INC. Hito Steyerl. 2014. (30:00 Min.) <https://www.bostonglobe.com/arts/art/2018/01/03/ica-hito-steyerl-uses-video-unveil-power/bqPEuhtAPi4K9uXmvTQT8J/story.html> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 15: Film Still Liquidity INC. Hito Steyerl. 2014. (30:00 Min.) <https://www.tumblr.com/search/liquidity%20inc> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 16: Film Still IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 00:47. <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 17: Hito Steyerl, Is the Museum a Battlefield?, 2013. Two-channel HD video (39:53 Min.)
Fotografiert von Ladislav Zajac. <https://www.art-agenda.com/features/238031/hito-steyerl-s-left-to-our-own-devices> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 18: Hito Steyerl's Left To Our Own Devices, KOW, Berlin, 2015. (Links) Hito Steyerl, Duty Free Art, 2015. Three-channel HD video, 38:21 minutes. (Rechts) Hito Steyerl, Is the Museum a Battlefield?, 2013. Two-channel HD video, 39:53 minutes. Fotografiert von Ladislav Zajac.
<https://www.art-agenda.com/features/238031/hito-steyerl-s-left-to-our-own-devices> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 19: Screenshot IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?. Hito Steyerl. 2013. Vimeo-Video (36:47 Min.)
Min. 09:57 <https://vimeo.com/76011774> (aufgerufen am 23.04.2020)

Abb. 20: artistic research on display. Lena Pfäffli. 2020. Installation. Fotografiert von Lena Pfäffli

IS THE MUSEUM A BATTLEFIELD?

Hito Steyerl

Istanbul Biennale *Mum, am I barbarian?*, 2013

Transkription

Picture / Video =	Picture / Video in the background behind Steyerl
Fullscreen Picture / Video=	Picture / Video displayed the whole screen
Text =	Hito speaking
Text =	Written Text on display

Is a Museum a battlefield? Most will say of course not! On the contrary, it is an ivory tower secluded from social reality. It is a playground for the 5%. If art is going to have anything to do with social reality whatsoever, then certainly not within a museum. So how could such a secluded and isolated place be a battlefield and of what battle? But then museums are of course battlefields. They have been throughout history. They have been torture chambers, sites of war crimes, civil war and also revolution.

Take the sequence in Eisenstein's seminal movie *October* (Fullscreen Video), when Bolsheviks are storming the winter Palace. What they are actually storming is a museum, namely the Hermitage museum. We see how the crowds flood the museum and take the government to prison.

Yes, you might say, but today in 2012 the situation is much different. I agree. But also, it is much less different than one might expect. The feudal art collections were established by wealthy patrons and aristocrats who put their wealth and taste on display. Today art spaces worldwide in emerging countries just as in formal metropolises are shifting back or rather forward to feudal modes again. Turning into flagship displays of oligarch wealth and bubble money.

This is a rendering (Picture) I found online. Plans by Rem Koolhaas' studio OMA to redevelop a part of the former winter Palace into yet another Guggenheim franchise. So, to fast forward the story, is the battle inside the museum, is the revolution itself, is this a prelude to all out gentrification?

But we could also look at it from a different perspective, not from the perspective of the museum, which becomes a battlefield or not. But from the perspective of the battlefield. Does it have any link to let's say a contemporary art space to a museum? And what would it look like? Let's take a look at one specific example. (Fullscreen Video) This is a battlefield in a mountain region South of van.

this is a shot ↪

this is an interview ↪— **One of the militia men who was present said that the soldiers and militia men that came from this side attacked. They withdrew, those were already circled, then they widened the encirclement a little... Then 10-15 Cobra Helicopters came and started shooting

and shooting and shooting.**

this is a shot

This is where my friend Andrea Wolf is supposed to have been extrajudicially executed as a member of the women's section of the so-called PKK or curdish Workers Party in 1998.

(Fullscreen Video) **The German fighter, her Code name was Ronahi, was captured alive. She said she was a journalist. The colonel hit her on the head with a stick. The militia men hit her head with the butt of his weapon. They killed her. Then they cut off her breasts.**

Alongside her around 30 other people went missing and had never been seen again. So, this event was never officially investigated or clarified and after its location became public some certain years later, a few colleagues and myself went to this place and we were confronted with a very standard, very small, very average battlefield. I guess there must be hundreds of them.

(Fullscreen Video) **This is a piece of cloth. This is a coat. This is a jacket. These are belt scarves, this is a jug. This is a pot. This is for ammunition.**

This is a countershot – **This is an ammunition container.** – ** This is a 20mm ammunition case fired by Cobra helicopters.** – **This is a Hellfire missile fired by Cobra helicopters.** – **This is the company Lockheed Martin that produces the missiles.** – **These are pants. These are also pants. These are beltscarves. They wrap them around the hips. All these are beltscarves. Each one had a beltscarf. There are many. 39 people were killed.**

As you can see, I tried to follow back a few pieces of debris back to their makers, back to their manufacturers, back to the places, they were launched from initially. Take this bullet case for example: This is a 20 millimeter projectile made by a company called General Dynamics. It is shot from a gun which is called M197 a Gatlin gun. And here's another one this is a 7.62 millimeter cartridge shot from a G3 rifle, made by Heckler and Koch a German company. So, I followed these and a few other pieces of scrap back to their makers, back to their manufacturers headquarters in western metropolises. And in the case of Lockheed Martin, which produces the Hellfire missile, which you saw or which pieces of debris basically you saw in the video, it was very simple. So, this is actually what the (Picture) Hellfire looks like, when hang from the cobra helicopter. And so now look what Lockheed Martins headquarter (Picture) looks like, when seen from Google earth form above. This is the roof of Lockheed Martins headquarter in Berlin it's a perfect replica of the original missile, just compare them, it's a perfect match.

So, this is when I realized that missiles, once they are fired, they can suddenly change their form. They suddenly transform in midflight into a piece of cutting edge starchitecture, designed by Frank Gehry. Frank Gehry is the architect who designed the building in Berlin. So how is this possible? In this case it's quite easy to understand, because the software, that Gehrys' studio uses to produce this nicely rounded organic shapes, is actually a version of the same software, on which some of the cobra helicopters were developed. So somewhere inside the software some sort of bit flip happens and a missile suddenly transforms into a museum lobby. So, the rocket actually is not only being fired across several countries, it is being fired or basically it travels across several states of matter as well. It is fired as a missile but somewhere in midflight it seems to hit a data cloud and then it transforms into something else entirely.

But let's go back to that 20 mm ammunition shell. So, while following this specific 20 millimeter bullet backwards I ended up in an even stranger place, then with the Frank Gary building in Berlin. Where do you think that was? Of course, inside a museum. And more precisely inside the art institute of Chicago which is designed by Renzo Piano. And even more strangely, I found this artwork in there. (Fullscreen Video) As you can clearly see this is my own video called abstract.

****This is a 20mm cartridge for a Gatlin gun made by General Dynamics.****

Why did I end up in front of it? Because this institution is strongly supported by some members of General Dynamics founding family.

So let me recapitulate: I tried to follow the bullet backwards, towards its origin, towards the place where it was actually being fired from and according to physics, if I do this, if I follow a bullet backwards, then I will somehow end up presumably with the person, who fired it. So, what did I find when I followed the bullet trajectory backwards? I found a picture of myself actually shooting video (Fullscreen Video) on an iPhone with the caption ****this is a shot****.

So, did I shoot the bullet I found on the battlefield myself? And there is something else I realized, this bullet I was following backwards, towards its origin. It wasn't flying in a straight line, but it was rather flying in a circle from battlefield to museum and then back to battlefield again and killing lots of people on its way. I didn't know such bullets existed but apparently they do and apparently the only person, who is able to control such bullets is Angelina Jolie. In a movie called "Wanted" she has been seen shooting bullets on a circular path (Fullscreen Video) killing all the villains on her way, including in the end even herself.

And this is being done, you know, by flicking the wrist, when shooting the gun. And on the Internet you have lots of discussion, whether this is actually possible or not. Let's come back to the real world, which is potentially even stranger. Let's look at this bullet, which I know you cannot see. It's invisible. This is what it looked like (Picture) on the battlefield, but once it's removed and taken to an art space, it suddenly disappears and becomes invisible, as if it had never been there in the first place. Indeed, all these things seem to exist under strange law of physics so perhaps these bullets cannot even only fly in circles, but also in waves or perhaps even in zigzag lines.

Let's look at this diagram for a moment. (Fullscreen Video) It explains how some particles, like photons for example, if shot could actually fly through two holes in a wall at the same time. If I understand correctly, they are shot, then they transform into a wave, which goes through both holes in the wall at the same time. So perhaps the bullet I'm talking about, hit a data cloud and then it spread out into a similar wave. Is this how a bullet flies both, in a museum and a battlefield? Is this how a missile can be both, a deadly weapon and a piece of architecture? Is this how it can transform into data, clouds, sculptures, gentrified neighborhoods and all other sorts of unpredictable things?

But let's focus the attention on the device, which makes this strange double shooting possible in the first place and this is the phone. Because, as you know, you cannot only shoot things with the phone, but also be targeted. You could get laser tagged and killed by a drone, while making a phone call, which happened to many people within the last few years. But also, and much more likely, you could be targeted by customized spam. You could be on the most remote battlefields of the world and you would get some exhibition press releases or other customized form of online spam. For example this; look at this, (Picture) this is it's a very generic press release from the Royal Academy of arts in London, sent by e-flux, which claims that British culture has a dialogue within the broader international context and so on and so on. Anyway, the moment when I received it,

was this one, (Picture) when I was sort of inadvertently pointing my camera at an ammunition case of a G3 rifle. Of course, this timing should have made me suspicious, because what happened is that a few months later, I found myself of course in front of the Royal Academy of arts, because it was being sponsored and supported by the chairman of Heckler and Koch, who licenses such types of ammunition worldwide. And it occurred to me, that the battlefield itself might have been at least partly (Picture) modern British sculpture. As I said, the bullets tend to disappear from such exhibitions but not entirely, as I found. Please look at this (Picture) installation shot from modern British sculpture. So, this work kept intriguing me and I didn't know why, but then I finally found out. Look, look at this; the hole of the sculpture, has a diameter of exactly 7.62 millimeters in the installation shot.

Again, we are faced with the strange physics of bullets, that pop in and out of our spaces, leaving holes occasionally. Materializing as art spam or starchitecture, when being distracted by stray data clouds. We could even imagine Google glasses, on whose half mirrored surfaces art spam, in form of exhibition press releases, pops up next to drone strike craters. But let's come back to the question, I raised earlier on what do I actually see (Video) on this picture, what do I see on the phone, what is the counter ship to this picture? Well, actually I see you, more generally I see Istanbul biennial. I see for example this pile of ammunition shells, (Picture) which was put on display during the last edition of Istanbul biennial. It is actually a quite wonderful artwork by an artist called Chris Martin. And these seem to be 700 howitzer, empty howitzer shells from World War One. I checked but I couldn't find any precise caliber of that weapon. But wait didn't I say, that ammunition shells and bullets and things like that, become invisible inside exhibition spaces? So, these are clearly visible, and the reason is, that they transformed into something else, they are not ammunition anymore, they have become artworks somewhere on the way. So, in this case we shouldn't ask, who fired the shells, but who sponsored these artworks and actually all the other artworks in the last three biennials including this one. Here (Fullscreen Picture) are some of the sponsors. So, these are devices, which are made or maintained or modernized by (Picture) the sponsors of the three previous biennials additions, including Zorlu / Vestles, Ayesas, Thomson-Tekfen Radar, Koc Holdingin, Otokar and formally Siemens owned Kraus Maffei Wegmann. So, now I really reach the end of my amateur weapons knowledge but any of you can go now and compare the caliber of the artwork to the caliber of sponsors equipment and maybe you will get a match. And then you, know who sponsored which artwork. But these are only the empty shells, the grenades themselves have clearly been fired and even if I don't know, who sponsored them I have seen where they hit. After probably flying in circles for a while and even backwards in time, they hit in battlefields, like the one I showed you, killing quite a substantial number of people and again I find myself sitting in the space, where the shooting originated from.

But let me ask a more general question. A while ago I started asking myself, what is the link between military conflict or invasion or civil war and the art market? How can we think about post conflict art market booms, fueled by gentrification and wild building activity? It has been remarked quite often, that the recent art boom in Turkey has its roots in the explosion of business after the military coup of 1980, when union power was shattered and privatization was accelerated. As Vhebi Koc famously put it in letter, quoted in an admirable intervention to one of the last biennials, "this happened by crushing" and this is a quote "the Communist Party, leftist organizations, Kurds" end of quote as well as labor unions of course. But crucially the explosion of the economy, through liberalization, was also echoed by very real explosions. So, if you will, the same bullet shot in 1980, flew through two holes in the wall at the same time. One result was the explosion of the economy by privatization and the other were very little explosions by shells and missiles, not to mention mass displacement, mass disappearance, torture and so on and so on.

One bullet was shot and as you can see, it hit in many different places. There is also another effect from this double shot because everyone knows that, if you're shooting a gun there's a so called recoil or kickback, a force with kicks you in your shoulder. So, that means that the bullet may fly away, it may fly into circles or waves or zigzag lines or whatever, but the thing is that the kickback or the recoil also transforms the location you're shooting it from.

So, how would you know, shots like this have been fired around you? This is very simple; if any such shots are fired close by, your neighborhood will be rebuilt by Frank Gehry or Rem Koolhaas or Zaha Hadid or Nicholas Grimshaw. This is the kick back of any such shooting and if you notice such building activity, taking place around you, I suggest you throw yourself flat on your belly, to take cover because stray bullets may still be flying around, that were not yet absorbed into Gehry software.

Look, in Zaha Hadids (Picture) master plan for Istanbul, Kartal area, you actually see the bullet holes structuring the grid again. Look at this, (Picture) this is a whole building, which is composed by bullet holes. How do you construct anything like that? You put up a slab of play-doh or wet concrete or anything like that and just wait for a bullet, which is flying in circles, to hit it around 100 times, that's it. The building is ready.

So, but to come back to the biennial and its sponsors, there was one of the sponsors, which really caught my attention more than any other. And that was Siemens. Siemens was one of the biggest weapons manufacturers in Germany until last year, when they said that they had finally retired from this business. But it has also had a very consistent art funding for many years and many of the shows, I have participated in, have been sponsored by this company. In the same period though their subsidiary Nokia Siemens developed an Internet surveillance system, that was sold to Syria, Iran, Bahrain, Yemen at Egypt and served to monitor all Internet and phone communications. In Syria for example there were activists, who had uploaded some videos of protests to YouTube, they were read transcripts of their online activities, while being interrogated in Bahrain. Same thing happened to dissenters who were read their text messages while being tortured. In Iran for example police already was able to anticipate, where gatherings were likely to happen and then they sent in right the police, before they even happened. And these systems are even able to secretly control the recording devices on your cell phones, meaning they can shut on or shut off cameras or microphones, to surveil you. They can even change the contents of written transmission, while it's been transmitted. And of course, they can also locate and track people, depending on where they are, through their cell phones. And of course Siemens is not the only such company, Apple itself has developed a software, that would allow it to remotely shut down the recording function of the iPhone, which could be applied let's say in any library or military facility or at any location of protest, so that they could disable any case of potential Copyright infringement or even whistle blowing or documentation of state violence.

Just look at Vodaphone, another sponsor of the biennial, who has openly admitted surrendering all data of personal telecommunications to the British security services. So, these tools are creating toxic data clouds. Clouds, that can potentially kill or damage people. Clouds, that are no less dangerous, than those experimental tear gas clouds, that people have been affected by lately in Turkey so many times. And these were preceded by mysterious sometimes least law chemical interventions on battlefields, like the one I showed you. Indeed, in this place, there was the unmistakable presence of some chemical substance, which caused real symptoms. Establishing this battlefield, as one of the many test sites for clouds used as weapons.

But there's also another type of bullet. Look at this one: This originates from the weapons of the PKK militants on the same battlefields. These are actually ammunition cases from AK47. It's just to complete the picture and not to pretend, that militants were unarmed or that they did not shoot

their weapons. I'm sure they did, before they were captured and then executed and disappeared until this day like thousands of others, which have never been armed in the first place. But secondly, I think that one should also make the point, that today every military organization is potentially an art sponsor. It is of course difficult to know, who exactly produced these weapons. AK47 are the most pirated weapon in the world and the situation got even more confusing, after the collapse of Saddam Hussein's regime in Iraq. So, this is a list (Picture) of potential manufacturers of these ammunition cases. They could be from Romanian, East German, Chinese, Yugoslav, Bulgarian or Hungarian AK47. It's very, very difficult to know, who exactly produced them. But technically the patent still belongs to the Russian state and if they get any money from it, which I actually doubt, they might as well use it to fund the Hermitage (Picture) transformation into the new Guggenheim by Rem Koolhaas.

So, regardless of what you look at, sooner or later you might end up in a museum. Either with team Gehry, which is funded by the proceedings from G3 rifles or with Team Koolhaas, which basically is funded by AK47.

It seems like we returned to the Hermitage in some sort of strange feedback loop. In any case, after I found myself in such loop, made a decision: Rather than withdraw from such spaces because of their connection with military violence and gentrification, I would on the contrary, try to show this video work in every single art space connected to this battlefield. I think if there is such feedback loop I could also go ahead and try to reverse the direction, just to see what strange physical effect might happen.

To explain this let me briefly show you another historical example. This is the Louvre in 1830, (Picture) stormed by revolutionaries. In fact, one could say that the Louvre was created by being stormed. The first time it was stormed was in 1792 during the French Revolution and then it was turned from a feudal collection of spoils into presumably the first public Art Museum in the world. But it took a battle, to create a public Art Museum and actually was a pretty violent battle too in 1792. About 600 Swiss guards were massacred in the courtyard and this is also why Swiss guards immediately ran away, when it was stormed again in 1830. And the Louvre was stormed again in 1832 and 1848 and 1887, when it was completely burnt down. This is what it took, not only to make it a public Art Museum but also to keep it a public Art Museum. And up to this day, entrance is free for students for fear, that otherwise they would burn it down again.

So, fastly this shows, that in order to have a public Art Museum one has to storm it. And indeed, one could say, that we are very lucky nowadays that so many private and corporate museums are being built. Just imagine the many opportunities we get, to have public museum, just look at the Louvre to see how this worked. And look again today at its subsidiary in Abu Dhabi, designed by Jean Nouvel, to see how it goes feudal again and how this whole story is turning in circles too.

But equally one needs to also storm the clouds, which transform bullets into a spam and reality into reality. How to do this? Of course, you have to go inside the cloud and this is very simple. I mean just take a picture of yourself to become data or you could even try a real tear gas cloud, I bet this would work as well.

(Fullscreen Video) So, take your mobile phone and choose the one function that's not so likely to be intercepted or disrupted or hacked or surveilled and this is the torchlight. So, now shine it against your hand and now grab the invisible bullet, that's been flying around since 1980 killing and disappearing lots of people on its way. And if you don't know how to do it, just take a lesson with Angelina Jolie. Could one perhaps reverse the direction of this bullet? Could one unkill the people, that have died from it? And even, if this is not possible, could we still unkill, those that have so to speak not yet been killed by it? So now with a flick of the wrist curve the bullet the other way.

Lauterkeitserklärung

Diese Lauterkeitserklärung ist zusammen mit schriftlichen Leistungsnachweisen einzureichen, insbesondere zusammen mit der Seminararbeit und der schriftlichen Bachelor-Arbeit.

Ich erkläre, dass es sich bei dem eingereichten Text mit dem Titel

FLUID

Emanzipatorische künstlerische Taktiken in Hito Steyerls Arbeit *THE MUSEUM A BATTLEFIELD?*

um eine von mir und ohne unerlaubte Beihilfe in eigenen Worten verfasste Arbeit handelt.

Ich bestätige, dass die Arbeit in keinem ihrer wesentlichen Bestandteile bereits anderweitig zur Erbringung von Studienleistungen eingereicht worden ist.

Sämtliche Bezugnahmen auf in der oben genannten Arbeit enthaltene Quellen sind deutlich als solche gekennzeichnet. Ich habe bei Übernahmen von Aussagen anderer Autorinnen und Autoren sowohl in wörtlich übernommenen Aussagen (= Zitate) als auch in anderen Wiedergaben (= Paraphrasen) stets die Urheberschaft nachgewiesen.

Ich nehme zur Kenntnis, dass Arbeiten, denen das Gegenteil nachweisbar ist – insbesondere, indem sie Textteile anderer Autoren ohne entsprechenden Nachweis enthalten – als Plagiate im Sinne der Aufnahme- und Prüfungsordnung der Hochschule Luzern (Art. 24) betrachtet und mit rechtlichen und disziplinarischen Konsequenzen geahndet werden können.

Name, Matrikelnummer: **17-485-178**

Datum, Unterschrift:

24.04.2020,



ד

ו

ש

ל

ה

ה