

Manual No. 9

Martha Rosler & Hito Steyerl
War Games

kunstmuseum basel

Manual No. 9

Martha Rosler & Hito Steyerl

War Games

5. Mai 2018—20. Januar 2019

Die Ausstellung wird unterstützt durch

Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der
Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung

CSR Swiss Center for Social Research AG

Stiftung für das Kunstmuseum Basel

kunstmuseum basel

Dear exhibition visitor,

The way this exhibition is arranged can be read as a dialog, with works often touching or overlapping as they pursue common themes. There are installations by Martha Rosler, such as the *Hannah Arendt Denkraum* (see 1.1), that become the context for a work by Hito Steyerl, in this case the video *Babenhausen* (see 1.2). Here, the excerpts from Arendt's research on totalitarianism presented by Rosler form a theoretical resonance chamber for Steyerl's video that shows the everyday impact of totalitarian attitudes on those with different ideas and beliefs, using the specific example of a case of anti-Semitism in Germany. Conversely, installations by Steyerl can temporarily integrate works by Rosler, such as *Is the Museum a Battlefield?* (see 6.2) and *Born To Be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S/M* (see 6.3). Here both artists deal with the female body as a battlefield on which mostly male actors argue over the supposed role of women and their functions within society. Whether, as in Steyerl's case, this is embedded in a fundamental critique of the museum as an institution and its entanglements in politics and business, or whether, as in Rosler's case, it is discussed using the example of one of the first mass-media scandals over a surrogate mother in the United States, broader political issues are always subjected to a critical examination in terms of their constitutive impact on forms of female subjectivity. The militarization of everyday life also forms a field of common interest, for example when the installations *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (see 5.2) by Rosler and *Hell Yeah We Fuck Die* (see 5.1) by Steyerl almost merge into a kind of montage. While Steyerl's work shows, among other things, robots being trained in laboratories as soldiers for the battlefields of the future, Rosler has veterans of past wars with prosthetic arms and legs limping through stylish living rooms and luxury kitchens. The conditions of postmodern space, its deregulation and digitization, is another thematic focus in the show, specifically addressed by the combination of Rosler's *In the Place of the Public: Airport Series* (see 4.2) and Steyerl's *Duty Free Art* (see 4.1). The overlap between the two artists' interests also

becomes apparent in the connection of Rosler's *Theater of Drones* (see 8.1) and Steyerl's *ExtraSpaceCraft* (see 7.1), both of which deal with drone technology.

Rosler and Steyerl, whose work has not previously been shown together, chose this explicit cooperation in terms of both form and content. It is the result of an in-depth exchange between the two artists during preparations for the show, based on shared trust in each other's artistic and theoretical vocabulary. One connecting element between the two artists is a long-standing concern with sociopolitical situations and questions of power. Their oeuvres both address the fundamental question of how people organize their coexistence or, rather not organize but cement it via more or less differentiated forms of hegemony—be it systems such as states, classes, religious, and ethnic groups, or the family and everyday interactions between individuals. Both artists are concerned with links between the political macro-level on the one hand—the structures of the public sphere—and people's private lives on the other. Addressing various fields of conflict such as migration, gender issues, anti-Semitism, xenophobia, war, urban development, economics, or consumerism, the artists examine the mechanisms of power relations within society. As well as being analytical, Rosler and Steyerl understand their works as a form of resistance against all kinds of hegemony. Political questions always appear coupled with cultural questions. In their artistic and theoretical work, they both reflect on the links between our perception of reality and the audiovisual media that shape this perception. Although both artists often become directly political, their approach to the above-mentioned social issues always coincides with a reshaping of the audiovisual means of communication deployed. In the 1970s, for example, Rosler appropriated the format of the televised cooking show (*Semiotics of the Kitchen*, 1975), artistically modifying it and adding new content. In this way, she confronted the viewer not only with new political perspectives, but also a new way of engaging with both information and art. The media formats at the center of Steyerl's

Liebe Besucherin,
lieber Besucher,

Die Ausstellung zeigt Werke der Künstlerinnen Martha Rosler und Hito Steyerl. Es ist möglich, die Anordnung als Dialog zu lesen, innerhalb dessen die Werke sich räumlich begegnen und nicht selten gemeinsame thematische Aspekte verfolgen. Es gibt Installationen von Martha Rosler, wie zum Beispiel den *Hannah Arendt Denkraum* (vgl. 1.1), die zur Bühne für ein Werk von Hito Steyerl werden; im genannten Fall für das Video *Babenhausen* (vgl. 1.2). So bilden die von Rosler präsentierten Auszüge aus Hannah Arendts Totalitarismusforschung den theoretischen Resonanzraum für Steyerls Video, das die alltäglichen Auswirkungen totalitärer Gesinnung auf Andersdenkende und -glaubende am konkreten Beispiel eines Falles von Antisemitismus in Deutschland zeigt. Umgekehrt beziehen Installationen Steyerls Werke Roslers vorübergehend ein, wie im Fall von *Is the Museum a Battlefield?* (vgl. 6.2) und *Born To Be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S/M* (vgl. 6.3). Hier thematisieren beide Künstlerinnen den weiblichen Körper als Schlachtfeld, auf dem die meist männlichen Protagonisten über die vermeintlichen Rollen der Frauen und deren gesellschaftlichen Funktionen streiten. Ob dies, wie im Fall Steyerls, eingebettet in eine fundamentale Kritik der Institution Museum und ihrer Verwicklungen in Politik und Wirtschaft geschieht oder wie bei Rosler anhand eines der ersten medial aufgebrauchten Leihmütter-Skandale in den USA – immer werden grössere politische Zusammenhänge in ihren konstitutiven Effekten auf weibliche Subjektformen kritisch untersucht. Auch die Militarisierung der Alltagswelt bildet ein gemeinsames Interessenfeld, wenn zum Beispiel die Installationen *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (vgl. 5.2) von Rosler und *Hell Yeah We Fuck Die* (vgl. 5.1) von Steyerl sich im Raum fast zu einer Art Montage verbinden. Während Steyerls Arbeit unter anderem zeigt, wie Roboter in Labors zu Soldaten zukünftiger Schlachtfelder entwickelt werden, lässt Rosler die Rückkehrer von solchen Schlachtfeldern mit ihren Arm- und Beinprothesen durch gestylte Wohnzimmer und Luxusküchen hinken. Die Beschaffenheit postmoderner Räume, ihre Deregulierung und Digitalisierung, bildet ein weiteres Themenfeld

in der Ausstellung, das durch das Miteinander von Roslers *In the Place of the Public: Airport Series* (vgl. 4.2) und Steyerls *Duty Free Art* (vgl. 4.1) konkret angesprochen wird. Die gemeinsamen Interessen beider Künstlerinnen werden auch dann offensichtlich, wenn Rosler mit *Theater of Drones* (vgl. 8.1) und Steyerl mit *ExtraSpaceCraft* (vgl. 7.1) Werke präsentieren, die sich mit Drohnentechnologie beschäftigen.

Rosler und Steyerl, die bislang noch nicht zusammen ausgestellt wurden, entscheiden sich für diese sowohl inhaltlich als auch formal explizite Art der Zusammenarbeit. Sie ist das Resultat eines intensiven Austauschs zwischen den Künstlerinnen, der im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen stattgefunden hat. Möglich war er aufgrund der Bereitschaft Roslers und Steyerls, sich auf diesen Weg einzulassen, der auf gegenseitigem Vertrauen zum künstlerischen und theoretischen Vokabular des Gegenübers basiert. Ein verbindendes Element zwischen den Künstlerinnen ist das lang anhaltende und konsequente Interesse an gesellschaftspolitischen Situationen und Machtfragen. Beide Œuvres betreffen die grundlegende Frage, wie Menschen ihr Zusammenleben gestalten – bzw. eben nicht gestalten, sondern durch mal mehr oder mal weniger differenzierte Herrschaftsformen zementieren; gleich, ob diese Formen Systeme wie Staaten, Klassen, Religionsgruppen und Ethnien oder die Familie und das alltägliche Miteinander von Individuen betreffen. Beiden Künstlerinnen geht es dabei um Zusammenhänge zwischen der politischen Makroebene einerseits – den Strukturen der Öffentlichkeit – und dem privaten Leben der Menschen andererseits. Anhand unterschiedlicher Konfliktfelder wie Migration, Geschlechterfragen, Antisemitismus, Fremdenfeindlichkeit, Krieg, Stadtentwicklung, Ökonomie oder Konsum werden Mechanismen gesellschaftlicher Machtverhältnisse thematisiert. Roslers und Steyerls Werke sind nie nur analytisch, sondern verstehen sich auch als eine Form des Widerstands gegen jede Art von Hegemonie. Politische Themen erscheinen immer mit kulturellen Fragen gekoppelt. Sowohl in ihrer künstlerischen als auch in ihrer theoretischen Produktion reflektieren beide die Zusammen-

work are derived from the pool offered by the Internet and from platforms like YouTube. Steyerl often copies DIY formats but, like Rosler, recontextualizes them with new content, as, for example, in the case of her increased use of choreographed dance elements in recent years.

Rather than seeing the pictorial space as a vessel to be filled with social themes, Rosler and Steyerl view work on pictures as political action. Their works demonstrate how pictures are used to make claims to truth and power—but also how these claims can be called into question and renegotiated.

Søren Grammel
curator of the exhibition



Hito Steyerl
Factory of the Sun, 2015 (Videostill)
Ein-Kanal-Video, Environment mit leuchtendem
LD Gitter und Strandstühlen, 23 Min.

hänge zwischen unserer Wahrnehmung der Realität und den für ihre Vermittlung massgeblichen audiovisuellen Medien. Auch wenn beide Künstlerinnen immer wieder direkt politisch tätig werden, fällt ihre Beschäftigung mit den oben genannten sozialen Themen stets in eins mit der Verformung der jeweils eingesetzten audiovisuellen Kommunikationsmittel. Schon in den 1970er-Jahren eignete sich Rosler zum Beispiel das Format der Fernsehkochsendung an (*Semiotics of the Kitchen*, 1975), um dieses mit künstlerischen Mitteln und neuen Inhalten zu verfremden. Auf diese Weise konfrontierte sie die BetrachterInnen nicht nur mit politisch neuen Perspektiven, sondern auch mit einer neuen Form der Rezeption sowohl von Information als auch von Kunst. Die medialen Formate, die im Werk Steyerls in den Mittelpunkt rücken, leiten sich aus dem Pool, den das Internet bietet, und von Plattformen wie YouTube ab. Es sind nicht selten DIY-Formate, die Steyerl kopiert, dabei aber – dem genannten Beispiel von Rosler nicht unähnlich – inhaltlich neu kontextualisiert, wie zum Beispiel im Fall der von ihr seit einigen Jahren vermehrt eingesetzten choreografierten Tanzelemente.

Für Rosler und Steyerl ist der Bildraum kein Gefäß, das mit sozialen Themen befüllt wird, sondern die Arbeit mit Bildern ist selbst schon politisches Handeln. Ihre Werke führen vor, wie Wahrheits- und Machtansprüche mittels Bildern geltend gemacht werden – aber auch wie diese in Frage gestellt und neu verhandelt werden können.

Søren Grammel
Kurator der Ausstellung



Martha Rosler
Semiotics of the Kitchen, 1975
(Videostill)
1-Kanal-Video, Schwarz-Weiss,
mit Ton, 6 Min. 9 Sek.
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2003

RAUM
ROOM 1



Martha Rosler
*Reading Hannah Arendt (Politically, for an
American in the 21st Century)*
Installationsansicht Kunstmuseum Basel



“At the present moment, thinking is greatly to be desired,” Martha Rosler remarked when she contributed to the “Hannah Arendt Denkraum” exhibition at the former Jüdische Mädchenschule (Jewish Girls School) in Berlin in 2006, marking the centenary of Hannah Arendt’s birth. Rosler presented a series of passages from Arendt’s work, highlighting the importance of playing our part, however small, in determining the fate of the world’s peoples. We are showing this work again now, in a newly produced version, because we see today as another moment when thinking is to be desired.

"Hannah Arendt was already a New Yorker when I first became aware of her writings, but it took some time before I was disposed to read European philosophers – as an undergraduate art and literature major, I was more interested in reading the ancient philosophers, on the one hand, and modern literature, on the other. Soon, however, we were engaging with the great flood of European philosophy in translation to help us understand and change the world, most prominently, the works of the Frankfurt School, among them Herbert Marcuse, who was also our mentor in San Diego. By the time I read Arendt's work, she was already chastising us students for the nature of our concerns and our forms of opposition to the Vietnam War. Her long essay on Eichmann in Jerusalem I read in book form, and I found it to be compelling – unlike many of its prominent Jewish critics, who, it seems, agreed neither with her thesis on the banality of evil (important enough to form the subtitle of the book) nor with what they took to be her accusation of Jewish complicity, however unwitting, with Nazi plans regarding exterminating the Jews. Their anger seemed to be based on the dearth of information available then on the subject and also on her insistently accurate reportage of the arguments made during the trial. This was not the first time, nor would it be the last, that her careful reasoning and philosophical distinctions would result in consternation on the part of readers, including me. Yet her discussions of politics, power, and public and private life were always worth reading with respect if not full assent. But it was her work on totalitarianism that I found most immediately compelling, for its weight of historical analysis as well as for its diagnoses of what I continue to regard as contemporary trends – especially in direct relation to the actions of my own government. [...]" (Martha Rosler)

I.1

Martha Rosler

Reading Hannah Arendt (Politically, for an American in the 21st Century), 2006

Installation mit 16 transparenten

Plastikvorhängen, bedruckt mit Text

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

»Denken ist dieser Tage ausdrücklich erwünscht«, merkte Martha Rosler 2006 in ihrer Rede zur Eröffnung des »Hannah Arendt Denkraums« im Gebäude der ehemaligen jüdischen Mädchenschule in Berlin an. In der Ausstellung zum 100. Geburtstag der Philosophin präsentierte Rosler Zitate aus Arendts Schriften, um hervorzuheben, wie wichtig es ist, dass alle dazu beitragen, das Schicksal der Menschheit mitzubestimmen – und sei unser Beitrag noch so klein. Das Kunstmuseum Basel zeigt jetzt eine Neuaufgabe dieser Arbeit, weil kritisches Denken auch heute wichtig ist.

»Hannah Arendt war bereits New Yorkerin, als ich erstmals auf ihre Schriften aufmerksam wurde, doch es dauerte noch eine Weile, bevor ich bereit war, europäische Philosophen zu lesen – als junge Kunst- und Literaturstudentin interessierte ich mich mehr für die Philosophen der Antike und für moderne Literatur. Doch schon bald liessen wir uns auf die unzähligen Übersetzungen philosophischer Texte aus Europa ein, die uns halfen, die Welt zu verstehen und zu verändern – allen voran auf die Frankfurter Schule und auf Herbert Marcuse, der uns in San Diego als Mentor zur Seite stand. Als ich Arendts Arbeiten dann endlich las, übte sie selbst bereits heftige Kritik an den Anliegen der Studentenbewegung und den Formen unseres Widerstands gegen den Vietnamkrieg. Ihren langen Aufsatz über Eichmann in Jerusalem, den ich als Buch gelesen habe, fand ich überzeugend – anders als viele der namhaften jüdischen Kritiker, die, wie es scheint, weder mit Arendts These von der Banalität des Bösen (die bedeutend genug war, um den Untertitel des Buches zu bilden) noch mit dem übereinstimmten, was sie für Arendts Anklage der jüdischen Beteiligung, egal wie unbeabsichtigt diese auch gewesen sein mag, an den Plänen der Nationalsozialisten zur Judenvernichtung hielten. Der Ärger der Kritiker schien sich auf den Mangel an damals verfügbaren Informationen und auf Arendts beharrlich genaue Wiedergabe der im Prozess vorgebrachten Argumente zu gründen. Dies war nicht das erste Mal und auch nicht das letzte, dass Arendts sorgfältige Argumentation und ihre philosophischen Unterscheidungen ihre Leserschaft sprachlos zurückliessen, auch mich. Trotzdem hat es sich immer gelohnt, ihre Erörterungen von Politik und Macht, von Öffentlichkeit und Privatleben mit Respekt, wenn nicht mit voller Zustimmung zu lesen. Was mich jedoch unmittelbar am stärksten beeindruckt hat, waren Arendts Schriften zum Totalitarismus mit ihren bedeutsamen historischen Analysen und Diagnosen dessen, was ich auch heute noch für aktuelle Tendenzen halte – insbesondere im Hinblick auf das Handeln meiner eigenen Regierung. [...]" (Martha Rosler)



1.2

Hito Steyerl

Babenhäuser 1997, 1997 (Videostill)

Betacam SP, Video, Farbe, Ton, 4:04 Min

The vivid account of an Antifa-activist (original sound at a demonstration) offers a chronology of anti-Semitic harassment and agitation in Babenhausen using the example of the history of the Merins, a Jewish family. On the visual level, this is accompanied by a series of views of their burning house. The result is a striking documentation of the way one element of the collective mentality of Nazi Germany persists into the present, remaining visible in the way an entire community deals with its own past.

Durch die engagiert gehaltene Rede eines Antifa-Aktivisten (Originalton bei einer Kundgebung) wird am Beispiel der Geschichte der jüdischen Familie Merin eine Chronologie antisemitischer Hetze und Stimmungsmache in Babenhausen vorgetragen und auf der Bildebene um eine Reihe Ansichten ihres angezündeten Hauses ergänzt. Auf eindringliche Weise wird dokumentiert, wie sich ein Stück der kollektiven Mentalität Hitler-Deutschlands bis in die Gegenwart hinein fortsetzt und in der Umgangsweise einer ganzen Gemeinde mit ihrer eigenen Vergangenheit erkennbar bleibt.



RAUM
ROOM 2

2.1

Martha Rosler

From the series: *The Rewards of Money*

Brunch à la loft, ca. 1987-1988

C-Print

Under the words “The Rewards of Money,” a sophisticated young couple stand around the kitchen island in their stylish loft apartment. The image is a page from the business magazine *Money*, distributed worldwide since 1972. Among other things, the magazine offers investment tips.

Using photomontage, Rosler added a large window to the scene, offering a view of the ghostly skeleton of a condemned building – the perfect world projected in the magazine advertisement is undermined. In this way, Rosler alludes to the real consequences of today’s urban development policy that has paved the way for uncontrolled speculation in land and real estate. As a result, entire neighborhoods in major cities, not only in the United States, have been laid to waste with no regard for their inhabitants to create expensive accommodation for the new urban elites – a process referred to gentrification.

Unter dem Schriftzug „The Rewards of Money“ (Die Vorzüge des Geldes) hat sich ein junges mondänes Pärchen in seinem stilvoll eingerichteten Loft um einen frei stehenden Küchenblock versammelt. Es handelt sich um eine Seite aus dem seit 1972 weltweit verbreiteten Wirtschaftsmagazin *Money*. Die Zeitschrift bietet unter anderem Geldanlagetipps.

Mittels Fotomontage hat Rosler der Szene eine grosszügige Fensteröffnung hinzugefügt, durch die der Blick auf das gespenstische Skelett eines Abrisshauses fällt – die in der Eigenwerbung des Magazins lancierte heile Welt wird gebrochen. Damit spielt Rosler auf die realen Folgen zeitgenössischer Stadtpolitik an, die einer unkontrollierten Grundstücks- und Immobilienspekulation den Boden bereitet hat. In der Folge wurden ganze Stadtteile nicht nur US-amerikanischer Grossstädte ohne Rücksicht auf deren Bewohnerinnen und Bewohner verödet, um im Anschluss teuren Wohnraum für neue urbane Eliten zu schaffen – ein Prozess, der als Gentrifizierung bezeichnet wird.



The title of the installation refers to the eponymous computer game developed by the company of Program-Ace based in the Ukrainian city of Kharkiv. The graphics of this zombie shooter are based on the architecture of the ziggurat of the moon god Nanna in what is now southern Iraq. In the 1980s, under the rule of Saddam Hussein, this ancient terraced temple was partly reconstructed and was supposed to become an important architectural symbol of the Islamic world. In the video game, the building is digitally expanded into the legendary Tower of Babel and becomes the setting for a dystopian scenario. In Steyerl's video installation, pictures from this game are interwoven with 3D simulations (luxury homes in the Middle East, military scenarios, views of Kharkiv, functional office spaces) to make a digital film collage. The material is based on renderings both by Steyerl and by Program-Ace. On the sound level, there is also an interview with the company's founder Oleg Fonaryov that deals with the growing intermingling of virtual and social reality. In view of Kharkiv's proximity to the Russian border and the constant threat of hostile military action, this development takes on a dramatic topicality: in the video, the office views rendered by Program-Ace overlap with virtual smoke billowing from scenes of war.

2.2

Hito Steyerl

The Tower, 2015

3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton,

Stühle, 8:00 Min

Leihgabe Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofia, Madrid

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

The Tower behandelt die Komplexität und zunehmende Unübersichtlichkeit globaler Konfliktfelder vor dem Hintergrund sich stetig neu entwickelnder digitaler Anwendungen und bezieht dabei sowohl kulturindustrielle, wirtschaftliche und politische Faktoren ein. Der Titel der Installation bezieht sich auf ein gleichnamiges Computerspiel, das die in der ukrainischen Stadt Charkiw ansässige Firma Program-Ace entwickelt hat. Die Grafik des Zombie-Shooters basiert auf der Architektur der Zikkurat des Mondgottes Nanna im Süden des heutigen Irak. Dieser frühantike Stufentempel wurde in den 1980er-Jahren unter Saddam Hussein teilweise rekonstruiert und sollte ein wichtiges bauliches Symbol der islamischen Welt werden. Im Videospiel wird das Gebäude mit digitalen Mitteln zum legendären Turm von Babel erweitert und gerät zur Bühne eines dystopischen Szenarios. In Steyerls Videoinstallation werden Bilder dieses Schiessspiels zusammen mit 3-D-Simulationen – von Luxusimmobilien im Nahen Osten, Militärszenarios, Stadtansichten Charkiws und funktional getrimmten Büroräumen – zu einer filmisch-digitalen Collage verwoben. Basis sind dabei sowohl Renderings von Steyerl als auch solche von Program-Ace. Zusätzlich wird auf der Tonebene ein Interview mit Firmengründer Oleg Fonaryov wiedergegeben. Darin wird die zunehmende Vermischung von virtueller und sozialer Wirklichkeit thematisiert – ein Fakt, der angesichts der unmittelbaren Nähe Charkiws zur russischen Grenze und der permanenten Bedrohung durch Kriegshandlungen eine aktuelle Dramatisierung erfährt. So überlagern sich im Video die gerenderten Büroansichten von Program-Ace mit virtuellen Rauchschwaden von kriegerischen Auseinandersetzungen.



3-1
Martha Rosler
*OOPS! (Nobody loves a
hegemon)*
3-4
Hito Steyerl
Strike
Installationsansicht
Kunstmuseum Basel

3.1

Martha Rosler

OOPS! (Nobody loves a hegemon), 1999

Beschriebenes Ölfass mit Fallschirm, zwei Ölfässer, lackiert, mit Holzbrett und Apple Macintosh Performa, Coca-Cola Dosen und Stofftücher, Wandtexte und Handouts

From March 24 to June 9, 1999, NATO flew airstrikes against the Federal Republic of Yugoslavia in the so-called Kosovo War. *OOPS! (Nobody loves a hegemon)* was made the same year, critically reflecting on the double standards and own interests of the United States, NATO, and their allies, who carried out this mission on their own authority with no UN mandate or specific case for the military intervention.

"NOBODY loves a hegemon but the hegemon does not understand this. For those who may have momentarily forgotten TRUTH IS THE FIRST CASUALTY OF WAR. Along with human deaths and injuries, and physical damage, there are economic, moral, and political costs. When NATO dropped those canisters (and cluster bombs), more than electricity, radio, and television were disrupted. The disruptive elements landed on our own eyes as well. We are anxious to help the Kosovars (Albanians) (Muslims) to stay in their homes and villages. We are anxious to punish the leadership of Serbia for its war crimes—partly to make up for our failure to help the Bosnians or to help the Serbs during the Croatian criminal expulsions. But we hardly know how to count the costs of war. Strategically, NATO commanders wanted a quick show of military force before its celebration of its 50 years of successfully doing nothing in the way of military force. The celebration was scheduled for April in New York City. But the bombing did not succeed in ending the Serb aggression against the Kosovars, and the exultation had to be curtailed. The fancy-dress balls were cancelled and only the fancy-food dinners remained. NATO may now have succeeded in destroying the United Nations. It has shown the Soviet Union who is boss (the United States) as it has absorbed the members of the former Warsaw Pact (NATO's opposite number), those neighboring the former West bloc. It has helped the United States weapons industry and boosted the dollar – which has devalued the Euro and the European unity that depends on its financial stability. It has replaced diplomacy with force. [...] It has reminded us that the military always tries to seize control of language and of the means by which information is disseminated. Nobody loves a hegemon, but hegemony is successful. " (Martha Rosler)

Vom 24. März bis zum 9. Juni 1999 griff die NATO die Bundesrepublik Jugoslawien im sogenannten Kosovokrieg aus der Luft an. *OOPS! (Nobody loves a hegemon)* entstand im selben Jahr und reflektiert kritisch die Doppelmoral und die Eigeninteressen der USA, der NATO und ihrer Verbündeten, die sich selbst und ohne ein UN-Mandat oder einen konkreten Bündnisfall zu dem Einsatz legitimierten.

»NOBODY loves a hegemon« – Niemand liebt einen Hegemon, doch der Hegemon versteht das nicht. Für all jene, die es für einen Moment vergessen haben sollten: DIE WAHRHEIT IST DAS ERSTE OPFER DES KRIEGES. Neben Toten, Verletzten und Zerstörung hat der Krieg auch ökonomisch, moralisch und politisch seinen Preis. Als die NATO diese Kanister (und die Splitterbomben) abwarf, wurde mehr als die Stromversorgung und der Radio- und Fernsehempfang gestört. Das Störende trübte auch unseren eigenen Blick. Wir sind darauf bedacht, den Kosovaren (Albanern) (Muslimen) zu helfen, in ihrer Heimat bleiben zu können, in ihren Dörfern. Wir sind darauf bedacht, die serbische Führung für ihre Kriegsverbrechen zu bestrafen – unter anderem, um unsere mangelnde Unterstützung der Bosnier oder der Serben während ihrer gewaltsamen Vertreibung im Kroatienkrieg wiedergutzumachen. Doch wir haben keine Vorstellung davon, wie man den Preis des Krieges berechnet. Strategisch gesehen wollten die NATO-Befehlshaber vor ihrem 50-jährigen Jubiläum des erfolgreichen militärischen Nichtstuns noch schnell militärische Stärke demonstrieren. Die Feierlichkeiten sollten im April in New York stattfinden. Doch weil die Luftschläge der NATO die serbischen Angriffe auf die Kosovaren nicht beenden konnten, musste der Jubel gedämpft werden. Die Kostümbälle wurden abgesagt, nur die noblen Festessen blieben übrig. Möglicherweise ist es dem Militärbündnis jetzt gelungen, die Vereinten Nationen zu zerstören: Die NATO hat der Sowjetunion gezeigt, wer der Boss ist (die USA), indem sie einige Mitgliedsstaaten des ehemaligen Warschauer Paktes (des Gegenstücks zur NATO) aufnahm – die Nachbarländer des ehemaligen Westblocks. Sie hat der amerikanischen Waffenindustrie geholfen und den Dollarkurs nach oben getrieben – was wiederum den Euro ab- und die europäische Einheit entwertet hat, die auf finanzielle Stabilität angewiesen ist. Die NATO hat Diplomatie durch Gewalt ersetzt. [...] Sie hat uns daran erinnert, dass das Militär immer versucht, die Sprache und ihre Kommunikationswege unter seine Kontrolle zu bringen. Niemand liebt einen Hegemon, aber die Hegemonie triumphiert. [...]« (Martha Rosler)



3.2

Martha Rosler

Domination and the Everyday, 1978 (Videostill)

Video, Farbe, Ton, 32:09 Min

The work is a montage of different visual and audio levels. We hear the voices and sounds of a mother and her child during their everyday domestic routine. In a radio broadcast in the background, a man answers a female presenter's questions about the art world. On the visual level, we see a long sequence of still images, mainly private and media portrayals of family life. In this picture carousel, a photograph of Chilean dictator Augusto Pinochet surrounded by generals comes round again and again. A crawl text refers specifically to Pinochet's machinations and the politics of the United States, as well as raising questions of power. Like the juxtaposed images of family and dictatorship, this approach compares "hard" and "soft" forms of power – between directly exercised state power and the subtler forms by which everyday norms and structures are implemented. This is a view that arose in the 1970s against the backdrop of, among others, the theories of the Frankfurt School.

Domination and the Everyday shows the contradictions of a society which proclaims the ideal of a free and healthy world, but which secures this ideal internally by promoting the installation of dictatorial regimes elsewhere. As in other works, Rosler inquires here into the connections between consumerism, media, the state, and family, highlighting the ways everyday activities and politics are interwoven.

Additional information about the work:

Technical assistance: Allan Sekula, Bill Jennings, Sarah Culotta, Jim Knox

Made with the cooperation of Joshua Michael Rosler Neufeld

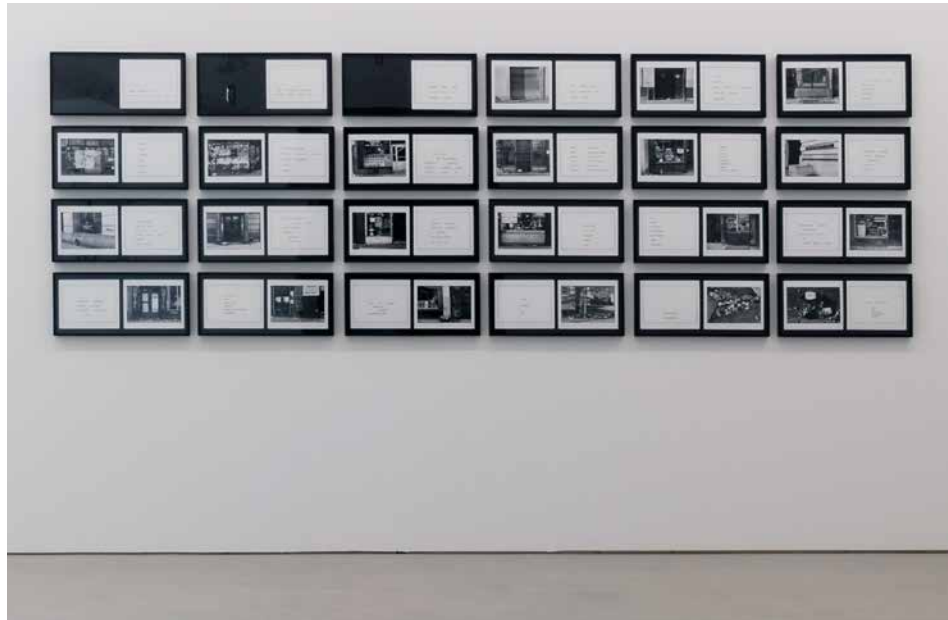
Die Arbeit ist eine Montage verschiedener Bild- und Tonebenen. Zum einen sind die Stimmen und Geräusche einer Mutter und ihres Kindes während des häuslichen Alltags zu hören. Im Hintergrund läuft zusätzlich eine Radiosendung, in der ein Mann die Fragen der Moderatorin zum Thema Kunstwelt beantwortet. Auf der Bildebene ist eine Abfolge zahlreicher Standbilder zu sehen, deren zentrales Motiv private und mediale Darstellungen von Familienleben sind. In diesem Bilderreigen wird immer wieder ein Foto des chilenischen Diktators Augusto Pinochet im Kreise einiger Generäle eingeblendet. Die Bildebene wird im Vordergrund durch einen Lauftext ergänzt. Darin werden zum einen konkret die Machenschaften Pinochets und die Politik der USA thematisiert, zum anderen werden Fragen von Herrschaft aufgeworfen. Wie bereits durch die Gegenüberstellung von Familien- und Diktatorenfotos wird auch hier eine vergleichende Betrachtung von sogenannten »harten« und »weichen« Herrschaftsformen – zwischen direkt ausgeübter staatlicher Gewalt und subtileren Formen der Implementierung alltäglicher Normen und Strukturen – vorgenommen. Dabei handelt es sich um eine Betrachtungsweise, die sich in den 1970er-Jahren unter anderem vor dem Hintergrund der Theoriebildung der Frankfurter Schule ergab.

Domination and the Everyday zeigt die Widersprüche einer Gesellschaft, die zwar das Ideal einer freien und heilen Welt proklamiert, für deren Sicherung im Inneren aber auch die Installierung diktatorischer Herrschaftssysteme im Äusseren vorantreibt. Wie in anderen Werken fragt Rosler nach den Zusammenhängen zwischen Konsum, Medien, Staat und Familie und beleuchtet, wie die Verrichtungen des Alltags und Politik miteinander verwoben sind.

Weitere Informationen zum Werk:

Technische Assistenz: Allan Sekula, Bill Jennings, Sarah Culotta, Jim Knox

Produziert in Zusammenarbeit mit Joshua Michael Rosler Neufeld



The work consists of 24 framed panels, each juxtaposing a photograph of a loosely covered typewritten page with a photograph of a storefront, entrance, or façade (the first three panels lack the urban scenes). The pictures were taken by Rosler along the Bowery, a famous street in the lower part of Manhattan. The neighborhood had for decades been widely identified with alcoholism and transiency, but also for lofts rented by artists, as well as clubs and small theaters. The typewritten words refer to intoxicated states and intoxicated people are taken from journals kept by Rosler in 1974 prior to making the work. But the words neither describe the photographs (as the rigorous serial pairings might seem to suggest) nor, conversely, do the photographs offer any illustrative explanation of the texts. By not relating text and image in a functional way, Rosler opens up an unoccupied field of association between the two systems. It has often been mentioned that her views of the Bowery (with no people, concentrating on the traces of street life) are strikingly different from the way this area and other so-called “trouble spots” usually appear in documentary photography. In this way, the artist breaks through the problem of conventional reportage, which commonly equates the subjects depicted with the underlying social problem—a issue often encountered in the relationship between photographer and subject, and which can be observed in American documentary photography in the tradition of street photography. *The Bowery in two inadequate descriptive systems* thus forms part of Rosler’s ongoing exploration of urban life and the representation of poor and disenfranchised groups.

3-3

Martha Rosler

The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974/1975

45 Silbergelatinedrucke von Text und Bildern
auf 24 Tafeln

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

Die Arbeit besteht aus 24 gerahmten Tafeln, auf denen jeweils das Foto eines mit Schreibmaschine locker beschriebenen Blatts der Fotografie einer Ladenfront, eines Eingangs oder einer Fassade gegenübergestellt ist. Lediglich auf drei einführenden Tafeln fehlen die urbanen Aufnahmen. Diese Bilder hat Rosler rund um die Bowery, einer bekannten Strasse im südlichen Teil Manhattans aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Bezirk bereits über Jahrzehnte zu einem nach offizieller Lesart heruntergekommenen Stadtteil New Yorks entwickelt, der weitgehend mit Obdachlosigkeit, Drogenkonsum und Drogenhandel identifiziert wurde und zugleich als Brutstätte und Rückzugsraum diverser Subkulturen galt. Die lose platzierten Wörter umschreiben allesamt rauschhafte Zustände und gehen auf Tagebuchnotizen zurück, die Rosler 1974 im Vorfeld der Entstehung der Arbeit anfertigte. Weder beschreiben aber die Wörter die Fotografien – wie es die konsequent serielle Paarung zunächst nahelegen scheint – noch bieten im Umkehrschluss die Fotos eine illustrative Erklärung der Texte an. Indem Rosler Sprache und Bild nicht funktional aufeinander bezieht, öffnet sich zwischen beiden Systemen ein noch unbesetzter Assoziationsraum. Immer wieder wurde darauf hingewiesen, dass sich Roslers Ansichten der Bowery – auf die Abbildung von Personen verzichtend und auf die Spuren des Strassenlebens konzentriert – deutlich von der Art unterscheiden, in der dieser Stadtteil und andere sogenannte soziale Brennpunkte normalerweise im Rahmen von Dokumentarfotografie erscheinen. Die Künstlerin durchbricht so das Problem gängiger Reportagen, die nicht selten die abgebildeten Subjekte und das zugrunde liegende gesellschaftliche Problem in eins setzen – eine Thematik, die immer wieder das Verhältnis zwischen Fotograf und Abgebildeten betrifft und in der amerikanischen Street Photography beobachtbar ist. *The Bowery in two inadequate descriptive systems* ist solchermassen zugleich Teil der fortlaufenden Auseinandersetzung Roslers mit Stadtentwicklung wie auch mit der visuellen Repräsentation von Minderheiten und entrechteten Gruppen.



3.4

Hito Steyerl

Strike, 2010 (Videostill)

Video, Farbe, Ton, Full-HD, 0:35 Min

In Kooperation mit dem Video-Forum des
Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.)

Half of this short video consists of the title sequence, whose typography can be understood as a reference to Sergei Eisenstein's film *Strike* (1925) and thus to Bolshevik cinema. In the second section, a woman (the artist) uses a hammer and chisel to smash the liquid crystal display of a monitor that stands on a plinth with a backdrop, museum style, her gesture firm but without pathos. The pixel matrix divided into vertical and horizontal bands—the material out of which the media representation of our reality is woven afresh every day—is revealed as a broken pattern, its appearance stuck somewhere between CAD graphics, constructivist aesthetics, and early video art. *Strike* could be interpreted as a manifesto on the part of Steyerl, who sees artistic work with mass media images as a form of resistance against the normalized conditions of power within society and the unreasonable demands they make on us.

Das kurze Video besteht zur Hälfte aus der Titelsequenz, die – auch typografisch – als Bezugnahme auf Sergei Eisensteins Film *Streik* von 1925 und somit auf das bolschewistische Kino zu verstehen ist. Im zweiten Abschnitt bringt eine Frau – die Künstlerin – ohne Pathos, aber mit entschlossenem Gestus die Flüssigkristallanzeige eines durch Sockel und Vorhang museal überhöhten LCD-Monitors mittels Hammer und Meißel zum Splittern. Die in Spalten und Zeilen gegliederte Matrix der Bildpunkte – das Material also, aus dem die mediale Repräsentation unserer Wirklichkeit täglich neu gewoben wird – kommt dabei als gebrochenes Muster zum Vorschein, dessen Aussehen irgendwo zwischen CAD-Grafik, konstruktivistischer Ästhetik und früher Videokunst geronnen zu sein scheint. *Strike* könnte möglicherweise als ein Manifest Steyerls interpretiert werden, für die das künstlerische Arbeiten mit massenmedialen Bildern eine Form des Widerstands gegen die als gesellschaftliche Normalität verklärten Herrschaftsverhältnisse und deren Zumutungen ist.



4.1

Hito Steyerl

Duty Free Art, 2015

3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton,

Metallkiste mit Sand, 38:21 Min

Kamera: Christoph Manz

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

The installation is based on the video recording of a lecture given by Steyerl at Artists Space, New York, in March 2015. One screen shows the artist speaking and on the other we see the visual materials she projected during her lecture. A third channel shows another sequence of images projected from above onto a steel box filled with sand at the center of the installation.

One point of departure for *Duty Free Art* is Steyerl's study of the system of duty free storage in the field of contemporary art and its function within global structures of ownership and power, for example in connection with tax avoidance, money laundering, and art washing. The work inquires into the potential influence of duty free storage facilities on the emergence

Die Installation basiert auf einem mittels Video aufgezeichneten Vortrag von Steyerl für Artists Space, New York, im März 2015. Auf zwei Monitoren sind synchron zum einen die Künstlerin beim Sprechen, zum anderen die während des Vortrags eingespielten Bildreferenzen zu sehen. Ein dritter Kanal zeigt eine weitere Bildsequenz, die von der Decke aus auf ein mit Sand befülltes Stahlbecken im Zentrum der Installation projiziert wird.

Den Ausgangspunkt von *Duty Free Art* bildet zum einen Steyerls Auseinandersetzung mit dem System der Zollfreilagerung im Bereich der zeitgenössischen Kunst und deren Funktion innerhalb globaler

of new spaces and zones that resist national borders and jurisdictions, overriding them by means of economic and digital logics.

Second, *Duty Free Art* explores the economic, political, and aesthetic ties that exist among the value creation cycles of the art world and actors in autocratic states and companies active in politically unstable regions. For example, Steyerl traces contacts supposedly established before the Syrian civil war between the regime and major European art institutions or the offices of influential „star architects“—insofar as one can believe the Syria Files published by WikiLeaks (whose content has not been confirmed by those mentioned in the documents). In her essayistic lecture, Steyerl loosely linked this data with other sources and the results of her own research.

The work highlights surprising connections, confirming what we already know but rarely truly understand: that the field of contemporary art is not the hoped-for better world, existing apart from the interests of the powerful and their politics. Instead, the growth of the art market in particular has turned art into one of the “contemporary spaces” which—as tax havens, networks of offshore companies, or crisis zones—are among the two- and three-dimensional „darknets“ used to channel funds by those who profit from the prevailing global order.

The conclusion Steyerl draws from this, however, is not that we must bring art and the museum back to the worn-out model of nation-state narratives. Instead, the artist advocates a genuinely duty-free art—not in the sense of paying no customs, but in the form of an autonomy that is free of all obligations and of all instrumentalizations imposed on it by capital.

Additional information about the work:

Assistants: Micha Amstad, Savas Boyraz, Salih Selim, Leyla Topraz.

Supported by: HEAD, Geneva; Hendrik Folkerts, Lo schemo del Arte Florence; Stedelijk Museum Amsterdam; Frank Westermeier.

Besitz- und Machtstrukturen; zum Beispiel in Bezug auf Steuerflucht, Geldwäsche oder Artwashing. Hinterfragt wird, welchen Einfluss Zollfreilager auf die Entstehung neuer Räume und Zonen nehmen können, die sich nationalen Territorien und Rechtsprechungen entziehen und diese durch eigene ökonomische und digitale Logiken aufheben.

Zum anderen fragt *Duty Free Art* nach den ökonomischen, politischen und ästhetischen Verstrickungen, die zwischen den Wertschöpfungskreisläufen des Kunstfeldes und den Akteuren in despotisch regierten Staaten oder in politisch destabilisierten Regionen tätigen Unternehmen existieren. So verfolgt Steyerl zum Beispiel Kontakte, die vor dem syrischen Bürgerkrieg zwischen dem Regime und bedeutenden europäischen Kunstinstitutionen oder den Büros einflussreicher Stararchitekten stattgefunden haben sollen – sofern man den von WikiLeaks veröffentlichten (von den erwähnten Akteuren aber nicht bestätigten) Syria Files Glauben schenken kann. Diese verknüpft Steyerl in ihrem Vortrag mit essayistischer Leichtigkeit mit anderen Quellen und eigenen Recherchen.

Die Arbeit zeigt überraschende Zusammenhänge auf, die belegen, was wir schon wissen, aber nur selten wirklich verstehen: dass der Bereich der zeitgenössischen Kunst eben nicht die erhoffte bessere Welt ist, die unabhängig von den Interessen der Mächtigen und ihrer Politik existiert. Vielmehr hat gerade das Wachstum des Kunstmarktes dafür gesorgt, dass die zeitgenössische Kunst zu einem jener »contemporary spaces« geworden ist, die als Steuerparadiese, Offshore-Firmennetze oder Krisengebiete zu den zwei- und dreidimensionalen Darknets gehören, die die Profiteure der herrschenden globalen Ordnung als Leiterbahnen verwenden.

Dennoch möchte Steyerl in ihrem Fazit die Kunst und das Museum nicht in das ausgediente Dispositiv der nationalstaatlichen Erzählungen zurückholen. Die Künstlerin plädiert stattdessen für eine tatsächlich »duty«-freie Kunst – nicht im Sinne einer Zollfreiheit, sondern in Form einer autonomen Kunst, die sich von allen Verpflichtungen (»duties«) und allen durch das Kapital an sie herangetragenen Instrumentalisierungen löst.

Weitere Informationen zum Werk:

Assistenten: Micha Amstad, Savas Boyraz, Salih Selim, Leyla Topraz.

Unterstützt durch: HEAD, Genf; Hendrik Folkerts, Lo schemo del Arte Florence; Stedelijk Museum Amsterdam; Frank Westermeier.

The photographs in this ongoing series, begun in 1983, all show views of airports through which Rosler has traveled. At first, she shot them on film, later switching to digital technology. The views are accompanied by wall texts in which Rosler reflects on the phenomenology and other elements that accompany and underlie air travel as well as on changes that have taken place in the operative areas of airports since the attacks in the U.S. of September 11, 2001.

One of the recurring motifs in the series is the invisible work usually done for low wages by women and migrants—often unseen or unnoticed by travelers. Another theme is the growing spectacularization of airport architecture and shopping zones, driven by competition. The pictures also speak of the influence of digital applications like CAD and of new building materials in the postmodern age—a parallel, in both economic and aesthetic terms, to the headquarters of big companies and banks or to eye-catching new museums. This paradigm shift is mirrored in Rosler's switch from analogue to digital technology. Over the course of the series, airports become increasingly identifiable as an international business sector operated by global corporations. The insignia of national or regional culture appear in this setting as markers and quotes, used for marketing, presented in a way that is legible for the "global community".

"I've never gone to an airport to take a picture. I take photos when I'm traveling, usually when I'm pushing a cart or dragging heavy luggage, and just before I get on a plane or just after getting off—all typically late at night, because I prefer to travel at off hours. I'm interested in delineating the physical space that a traveler inhabits. In the 1980s, when I first started flying for art-world business, which I'd never had the ability to do before—who could afford to fly?—I realized that airports were at least symbolically a world apart, where functionality intersected with dramatic elements. I became something of a phenomenological observer, if you will, looking at my own experience. I saw how the airport terminal was constructed to convey something visually about where we were and where we were going. We were not, experientially at least, somewhere fixed—we were "en route," walking corridors with big light-box displays extolling the virtues of somewhere else. There was an effort to calm people, to pacify them, and to persuade them that all the disaccommodation they'd experienced was worth it, through spectacular images of other places. For a long time, though, I sat on the photos I was taking. I couldn't print them until I'd figured out what, exactly, I was doing—I wanted to know why I was taking those pictures. I have a lot of mental categories, but none of them applied. Yet I kept on photographing. For me, often, the synchronic leads and the diachronic follows. First I am that traveler; then I wonder, how did we think about space, about the landscape of transport, passage, and sociability, before this? It took me maybe ten years to understand what I wanted to say, ten years before I recognized that airports function as a microcosm or model of the world as it is right now. Which we

Die Fotografien der seit 1983 fortlaufenden Serie zeigen allesamt Innenansichten verschiedener Flughäfen, die Reisestationen Roslers waren. Anfangs nahm die Künstlerin die Bilder noch mit analogem Filmmaterial auf, später wechselte sie zu digitaler Technologie. Die Ansichten werden von Wandtexten begleitet, in denen Rosler die Veränderungen reflektiert, die seit den Anschlägen vom 11. September 2001 im operativen Bereich der Flughäfen stattgefunden haben.

Eines der wiederkehrenden Motive der Serie ist die unsichtbare Arbeit, die meist unterbezahlt und durch Frauen und Menschen mit Migrationshintergrund ausgeführt wird – so weit als möglich unbemerkt von den Reisenden. Ein weiteres Thema der Fotografien ist die Spektakularisierung, die die Architektur und die Einkaufszonen von Flughäfen aufgrund der Wettbewerbssituation erleben. So erzählen die Bilder auch vom Einfluss digitaler Anwendungen wie CAD und neuer Baumaterialien in der Postmoderne – eine sowohl ökonomische als auch ästhetische Parallele zum Erscheinungsbild der Hauptquartiere grosser Firmen und Banken oder aufsehenerregender Museumsneubauten. Diesem Paradigmenwechsel trägt Rosler durch ihren Wechsel von analoger zu digitaler Technologie Rechnung. Flughäfen werden im Verlauf der Serie zunehmend als globaler, von internationalen Grosskonzernen betriebener Wirtschaftszweig erkennbar. Die Insignien nationaler oder regionaler Kultur tauchen in diesem Umfeld als zu Marketingzwecken eingesetzte Versatzstücke und Zitate auf, leserlich inszeniert für die »global community«.

»Ich war noch nie auf einem Flughafen, um gezielt und ausschließlich zu fotografieren. Ich mache Fotos, wenn ich reise, meistens dann, während ich einen Trolley vor mir herschiebe oder schweres Gepäck schleppe, direkt vor dem Boarding oder unmittelbar nach dem Aussteigen – und üblicherweise spät nachts, weil ich lieber unterwegs bin, wenn es weniger voll ist. Mir geht es darum, den physischen Raum zu beschreiben, in dem Reisende sich bewegen. In den 1980er-Jahren fing ich an, in Kunstangelegenheiten um die Welt zu fliegen, was bis dahin unmöglich gewesen war – wer konnte sich Fliegen schon leisten? Damals wurde mir bewusst, dass Flughäfen zumindest symbolisch eine Welt für sich waren, in der sich Funktionalität und dramatische Elemente überschneiden. Ich wurde, wenn man so will, zur phänomenologischen Beobachterin meines eigenen Erlebens. Ich erkannte, wie Terminals optisch angelegt waren, um zu vermitteln, wo man sich befand und wohin man flog. Man saß, jedenfalls gefühlt, nicht irgendwo fest, sondern war »unterwegs« und durchquerte Flure mit großen Leuchtreklamen, die die Vorzüge anderer Regionen anpriesen. Ihr Ziel war es, mit spektakulären Aufnahmen von fremden Orten Ruhe zu verbreiten, die Leute zu besänftigen und davon zu überzeugen, dass die ganzen Unannehmlichkeiten, die sie auf sich nahmen, die Sache wert waren. Doch lange Zeit wusste ich mit meinen Fotos nichts anzufangen. Ich konnte keine Abzüge anfertigen, bevor ich selbst nicht genau durchschaut hatte, was ich da eigentlich tat – ich wollte wissen,

could conveniently call postmodern space—disconnected locations joined into networks by real though invisible and intermittent links. I realized I was photographing within a system organized around nexuses, and also around a certain kind of control—if you play by the rules, the things you’ll see! The places you’ll be! Now, when I say, “Look at that,” I’m asking you to notice how the place’s interior architectural features unwind into indistinct and reconfigurable exit points. And, more broadly, to see what these spatial arrangements suggest about our view of the “life world” we now inhabit. This blurring of place, space, and identity into something else—something centered on spectatorship, and distraction, and inevitably total surveillance—is not at all how we formerly thought about spatiality and passages across a landscape. That difference is signaled in my project by the lists of phrases accompanying the photographs, lists that themselves changed or intensified after 9/11.” (Martha Rosler)

warum ich diese Fotos machte. Keine der mentalen Kategorien, die infrage kamen, passte. Dennoch fotografierte ich weiter. Ich handle oft erst und denke dann darüber nach, was dahinterstecken könnte. Das heisst in diesem Fall, dass ich zuerst einfach nur reise und mich erst hinterher frage: Wie haben wir früher über den Raum gedacht, über die Verkehrs-, Durchgangs- und Geselligkeitslandschaft? Ich habe wohl zehn Jahre gebraucht, um zu begreifen, was ich aussagen wollte, zehn Jahre, bis mir klar wurde, dass Flughäfen ein Mikrokosmos oder ein Modell unserer heutigen Welt sind – einer Welt, die wir bedenkenlos als postmodernen Raum bezeichnen können: zusammenhanglose Örtlichkeiten, die über reale, aber unsichtbare und unregelmäßig wirksam werdende Brücken zu Netzwerken verbunden sind. Ich begriff, dass ich im Inneren eines Systems fotografierte, das um Verknüpfungen herum und auch um eine bestimmte Art von Kontrolle organisiert ist – was wirst du alles sehen, wenn du dich an die Regeln hältst! Wo wirst du überall sein! Wenn ich Sie also auffordere, sich die Fotografien anzuschauen, dann weise ich Sie darauf hin, wie sich die Innenarchitektur eines Flughafens in verschwommene und neu konfigurierbare Austrittspunkte auflöst. Sie werden, in einem weiteren Sinne, erkennen, was diese räumlichen Anordnungen über unser Bild von der ›Lebenswelt‹ aussagen, die wir heute bewohnen. Dieses Verwischen von Ort, Raum und Identität zu etwas Neuem – das sich ums Zuschauen, um Ablenkung und zwangsläufig auch um totale Überwachung dreht – entspricht überhaupt nicht unserem früheren Denken von Räumlichkeit und vom Überqueren einer Landschaft. Diese Diskrepanz wird durch die Listen von Schlagworten kenntlich gemacht, die die Fotografien in meinem Projekt begleiten – Listen, die sich nach den Terroranschlägen vom 11. September inhaltlich verändert oder noch verschärft haben. [...]« (Martha Rosler)



4.2

Martha Rosler

In the Place of the Public: Airport Series

Installationsansicht Kunstmuseum Basel



5.1

Hito Steyerl

Hell Yeah We Fuck Die, 2016

Videoinstallation bestehend aus:

Hell Yeah We Fuck Die, 2016,

3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 4:35 Min

Robots Today, 2016, 1-Kanal Videoinstallation,

Farbe, Ton, 8:02 Min

Prototype 1.0, 2017, Schaumstoff und Aluminium,

56 × 122 × 400 cm

Prototype 1.1, 2017, Schaumstoff und Aluminium,

167 × 42 × 20 cm

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

Hell Yeah We Fuck Die is a multimedia environment whose title cites the five words occurring most frequently in English pop lyrics over the past decade, interpreted sculpturally in the form of lightboxes that can also be used as seats. The lightboxes are surrounded by an extensive parkour training circuit tailored to the exhibition space, within which two video works are screened. With its use of parkour, the installation quotes a now widespread sport based on moving through all manner of environments using one's own physical skills—but in ways not intended by architecture or nature. As in skateboarding, there is also a focus on reinterpreting one's surroundings. This form of training

Hell Yeah We Fuck Die ist ein multimediales Environment, dessen Titel die fünf häufigsten Wörter in englischsprachigen Popsongs der letzten zehn Jahre zitiert und in Form von Leuchtkästen, die zugleich als Sitzflächen genutzt werden können, skulptural interpretiert. Die Leuchtkästen werden von einem ausgedehnten, auf den Ausstellungsraum zugeschnittenen Parkour-Trainingsmodul umgeben, das wiederum Durchführungsort zweier Videoarbeiten ist. Mit Parkour zitiert die Installation eine mittlerweile verbreitete Sportart, die darauf basiert, sich mit den Fähigkeiten des eigenen Körpers durch beliebige Umgebungen zu bewegen – aber anders, als es die Architektur oder Natur vorgeben.

actually has its roots in a military technique developed by French soldiers for fight and flight situations. In the mid-1990s, parkour was popularized via music videos and computer games.

In terms of content, this links to the three-channel video work *Hell Yeah We Fuck Die* that consists of found footage (from the internet) of research labs and computer simulations dealing with the development of new types of robots. In an archaic style, robots are kicked and punched to optimize resilience and functionality. While industry uses such films to promote its development of robots for aid missions in crisis zones, the videos suggest that these may actually be the soldiers of the future—robots for use in war. These images correspond with the video essay shown in the rear part of the installation, entitled *Robots Today*, that deals with the historical figure of Ismail Al-Jazari and documents a journey made by Steyerl to the South Anatolian city of Diyarbakır. The engineer and writer Al-Jazari (1136–1206), who lived in the region, is considered one of the first people to invent programmable devices. He is said to have invented more than 60 machines. Today, Diyarbakır, whose old town has been largely destroyed by fighting since 2015, is a hotspot in the conflict between the Turkish state and the country's Kurdish population. In the region, people are proud of the technological pioneer Al-Jazari. For Kurds today, even referring to their own history and culture may be taken as a sign of PKK sympathy, leading to arrest. In the ruins of the city, Steyerl has two young men dance a choreography based on typical movements from the robotics dance style, adding selected elements from the video fragments shown in *Hell Yeah We Fuck Die*.

The installation deals with the question of the extent to which not only technical innovations but also forms of everyday culture such as sport, dance, the aesthetic of computer games and contemporary subjectivity as a whole are shaped by increasing militarization.

Additional information about the work:

Original soundtrack by Kassem Mosse. Based on research by David Taylor identifying the 5 most popular words in English song titles since 2010.

Dancers: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç. Postproduction: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer. Line producer: Lawren Joyce. Producer and Director Photography California Robotic Challenge: Kevan Jenson. Assistant: Milos Trakilovic.

Robots Today, 2016

Camera: Savaş Boyraz. Translation: Rojda Tugrul, Övül Durmosoğlu

Production: Misal Adnan Yıldız and Şener Özmen. Support: Barış Şehitvan, Zelal Özmen, Sümer Kültür Merkezi Diyarbakır. Protagonists: Nevin Soyukaya, Archaeologist, Researcher, Writer.

Head of the Department Cultural Heritage and Tourism, Diyarbakır

Abdullah Yaşın, Researcher, Writer, Cizre. Dancers: Ibrahim Halil Saka,

Vedat Bilir, Sezer Kılıç. Music: Kassem Mosse. Postproduction: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer. Assistant: Milos Trakilović.

Ähnlich wie beim Skateboardfahren geht es dabei auch um die Neuinterpretation der jeweiligen Umgebung. Tatsächlich ist dieses Training aus einer militärischen Technik hervorgegangen, die von französischen Soldaten für Kampf- und Fluchtsituationen entwickelt wurde. Mitte der 1990er-Jahre machten Musikvideos und Computerspiele Parkour populär.

Hier ergibt sich ein inhaltlicher Zusammenhang zu der 3-Kanal-Videoarbeit *Hell Yeah We Fuck Die*, bestehend aus online gefundenen Aufnahmen aus Forschungslabors und Computersimulationen, die der Entwicklung neuartiger Robotertypen gewidmet sind. Auf archaische Weise werden Roboter hier mit Schlägen und Tritten in ihrer Widerstandskraft und Funktionstüchtigkeit optimiert. Während die Industrie damit wirbt, auf diese Weise Roboter für Hilfseinsätze in Krisengebieten zu entwickeln, legen die Videos den Verdacht nahe, dass es sich vielmehr um Soldaten der Zukunft handelt – um Roboter für Kriegseinsätze. Mit diesen Bildern korrespondiert der im rückseitigen Teil der Installation gezeigte Videoessay *Robots Today*, der einerseits der historischen Figur Ismail Abul-Iz El Jazari nachgeht und andererseits eine Reise Steyerls in die südostanatolische Stadt Diyarbakır dokumentiert. Der Ingenieur und Autor El Jazari, der im 12./13. Jahrhundert in dieser Region gelebt hat, gilt als einer der ersten Erfinder programmierbarer Apparate. Laut Überlieferung erfand er mehr als 60 Maschinen.

Heute ist Diyarbakır, dessen Altstadt ab 2015 durch Kampfhandlungen zu grossen Teilen zerstört wurde, ein Brennpunkt im Konflikt zwischen dem türkischen Staat und der kurdischen Bevölkerung. In dieser Region ist man stolz auf den frühen Technikpionier El Jazari. Allein die Bezugnahme auf die eigene Geschichte und Kultur kann Kurden heute jedoch als Nähe zur PKK ausgelegt werden und zur Verhaftung führen. In den Ruinen der Stadt lässt Steyerl zwei junge Männer eine Choreografie tanzen, die auf Bewegungsmustern aus der Tanzrichtung des Roboting basiert, und erweitert diese um ausgewählte Elemente der in *Hell Yeah We Fuck Die* gezeigten Videofragmente.

Die Installation setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit nicht nur technische Innovationen, sondern auch alltagskulturelle Formen wie Sport, Tanz, die Ästhetik von Computerspielen und überhaupt zeitgenössische Subjektivität durch eine zunehmende Militarisierung geprägt sind.

Weitere Informationen zum Werk:

Original Soundtrack von Kassem Mosse. Basierend auf den Forschungen von David Taylor, der die am meisten verwendeten fünf Worte in englischen Songtiteln seit 2010 identifizierte. Tänzer: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç. Post-

produktion: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer. Produktionsleiter: Lawren Joyce Produzent und Kameramann California Robotic Challenge: Kevan Jenson. Assistent: Milos Trakilovic.

Robots Today, 2016

Kamera: Savaş Boyraz. Übersetzung: Rojda Tugrul, Övül Durmosoğlu. Produktion: Misal Adnan Yıldız and Şener Özmen. Unterstützung: Barış Şehitvan, Zelal Özmen,

ümer Kültür Merkezi Diyarbakır. Hauptdarsteller: Nevin Soyukaya, Archäologe, Forscher, Schriftsteller. Head of the Department Cultural Heritage and Tourism, Diyarbakır. Abdullah Yaşın, Forscher, Schriftsteller, Cizre. Tänzer: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç. Musik: Kassem Mosse. Postproduktion: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer. Assistent: Milos Trakilović.



5-1

Hito Steyerl
Hell Yeah We Fuck Die

5-2

Martha Rosler
*House Beautiful:
Bringing the War Home,
New Series*

Installationsansicht
Kunstmuseum Basel



5.2

Martha Rosler

*House Beautiful: Bringing the War Home,
New Series, 2004–2008*

20 Inkjetprints

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

The photomontages in the series *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, made in 2004 and 2008, juxtapose magazine pictures of posing models and expensive domestic interiors in the western style with pictures from the wars in Iraq and Afghanistan. These two spheres intermingle in various ways: in some, the victims of war appear in the smart living rooms or walk onto the set for a photo shoot, in others models move through urban or desert-like warzones. The works amalgamate images that were already linked by the magazine issues from which they are taken—although cleanly separated into different pages and sections so as not to unsettle the reader.

This new group showed in the *War Games* exhibition refers back to the well-known series of twenty photomontages made by Rosler under the same title between 1967 and 1972 using images from the Vietnam War. Originally, those works were produced not for an art context but for dissemination as agitational flyers or via the alternative press.

Both series respond to media reporting on wars as something that takes place “far away,” examining how the military activities of the United States and the West also secure their own prosperity and lifestyle. By contrast, Rosler’s photomontages project the injured people and terrified residents directly into the setting of tastefully furnished living rooms and kitchens.

Die Fotomontagen der Serie *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, die 2004 und 2008 entstanden sind, konfrontieren die Magazinbilder posierender Models und anspruchsvoller Wohnungseinrichtungen im westlichen Lifestyle mit Bildern aus dem Irak- und Afghanistankrieg. Rosler provoziert unterschiedliche Formen, in denen sich diese beiden Sphären gegenseitig durchdringen: Mal erscheinen die Kriegsoffer in den gepflegten Wohnzimmern oder betreten das Setup eines Foto-Shootings, mal bewegen sich Models durch urbane oder wüstenhafte Kriegsschauplätze. Hier werden Bilder amalgamiert, die bereits durch die Zeitschriftenausgaben, denen sie entnommen wurden, verknüpft waren – dort allerdings säuberlich auf verschiedene Seiten und Rubriken unterteilt, ohne den Leser zu verunsichern.

Die in der Ausstellung *War Games* gezeigte Serie neueren Datums knüpft an die bekannte Reihe von 20 Fotomontagen an, die Rosler unter demselben Titel zwischen 1967 und 1972 mit Bildern aus dem Vietnamkrieg anfertigte. Die Arbeiten wurden damals zunächst nicht für den Kunstraum produziert, sondern für die Verbreitung in Form von Flyern durch die alternative Presse.

Beide Serien reagieren auf die Berichterstattung der Medien über Kriege als etwas, das »in der Ferne« stattfindet, und vertiefen, wie die militärischen Aktivitäten der USA und des Westens zugleich den eigenen Wohlstand und Lifestyle sichern – Roslers Fotomontagen hingegen projizieren kriegsversehrte Personen direkt in das Ambiente geschmackvoller Wohnzimmer- oder Kücheneinrichtungen.



It Lingers... shows various increasingly abstract representations of (modern) war, focusing on its visual presence and portrayal in various private and public spheres of everyday life, as well as in profane and pop-cultural fields of action. The ensemble of 57 photographs and photocopies arranged on a wall appears to be roughly divided into three or four blocks. At the top are four large-format photographs showing the veneration of different protagonists or victims of wars in the recent past, including a New York parade honoring American veterans of the Gulf War of 1991 and a demonstration for female war victims in Bosnia during an international conference on human rights in Vienna. There are also images of devotional items like a photograph of the iconic war memorial in Arlington National Cemetery (displayed in the office of the foundry in Rosler's working-class neighborhood in Brooklyn that produced the memorial) and portraits of Hitler for sale at the famous Vienna flea market. Rosler took the pictures in private and public contexts or photographed them directly from newspapers. Under this block are two rows of medium-format photographs juxtaposing representations of war from informative and entertainment media. The line between portrayals that claim to be factual and those that are clearly fictional in character is blurred, which is especially clear in the case of aerial photographs of a missile attack showing the destruction of a target as in a computer game. Along the bottom of the arrangement runs a series of 38 photocopied maps showing various abstract zones of conflict occurring at the time the work was made.

The work was produced in 1993 for an exhibition entitled *Krieg* (War) as part of the steirischer herbst festival in Graz. At the time, the wars in neighboring Bosnia and Croatia were still ongoing, and it was barely two years since the war in Slovenia.

5.3

Martha Rosler

It Lingers..., 1993

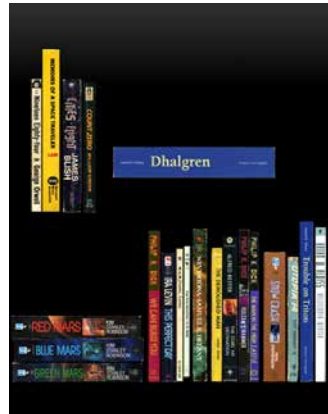
C-Prints, Zeitungsausschnitte, Gesamtmass 360 × 370 cm

Leihgabe Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie Graz

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

It Lingers... (Es geht weiter) zeigt verschiedene zunehmend abstrakter werdende Repräsentationen des (modernen) Krieges, vor allem aber seine optische Präsenz und Darstellbarkeit in verschiedenen privaten und öffentlichen Sphären des Alltags sowie in profanen und popkulturellen Handlungsräumen. Das Ensemble von insgesamt 57 Fotos und Fotokopien, die auf einer Wand angeordnet sind, scheint grob in drei bzw. vier Blöcke unterteilt zu sein. Zuerst sind vier grossformatige Fotografien zu sehen, die die Verehrung unterschiedlicher Akteure oder Opfer von Kriegen der jüngeren Vergangenheit zeigen – zum Beispiel eine Parade zu Ehren US-amerikanischer Golfkriegsveteranen in New York und eine Demonstration für zivile bosnische Kriegsoffer im Umfeld einer internationalen Konferenz für Menschenrechte in Wien. Abgebildet sind auch Devotionalien wie ein Foto des ikonischen Kriegerdenkmals auf dem Nationalfriedhof Arlington (gezeigt im Büro der Giesserei in Roslers Wohnbezirk Brooklyn, die das Denkmal produziert hatten) und Hitler-Porträts, die auf dem Wiener Flohmarkt zum Verkauf angeboten wurden. Die Fotos wurden von Rosler sowohl in privaten als auch in öffentlichen Kontexten aufgenommen oder direkt aus Zeitungen abfotografiert. Unter diesem Block sind zwei Reihen mittelgrosser Formate angeordnet, die unterschiedliche Repräsentationen von Krieg aus informativen und unterhaltenden Medien miteinander konfrontieren. Dabei verschwimmt die Grenze zwischen Darstellungen, die Faktizität beanspruchen, und solchen, die von eindeutig fiktionalem Charakter sind. Deutlich wird dies besonders am Beispiel von Luftaufnahmen eines Raketenangriffs, der die Vernichtung des Zieles wie in einem Computerspiel zeigt. Eine Reihe von 38 fotokopierten Karten, die unterschiedliche abstrakte Konfliktzonen darstellen, bildet den unteren Bildrand der Installation.

Das Werk entstand 1993 für die Ausstellung *Krieg* im Rahmen des steirischen herbst in Graz. Zu dieser Zeit herrschten in den Nachbarländern noch der Bosnien- und der Kroatienkrieg, der Slowenienkrieg lag kaum zwei Jahre zurück.



5-4
Martha Rosler
Off the Shelf, 2008/2018
 12 C-Prints,
 Tisch mit Bücherauswahl

Off the Shelf depicts a small selection of books from the artist's library, reflecting some of her influences and interests. There are a number of fiction and non-fiction books ranging from gardening to political history and theory, contemporary incarnations of imperial power, and the devastating consequences of the War on Terror.

Booktable for the exhibition War Games:

Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1951 / Wells, *The Time Machine*, 1895 / Lessing, *The Sirian Experiments*, 1980 / Atwood, *The Blind Assassin*, 2000 / Lloyd, *The Adventurous Gardener*, 2011 / Tatsui, *Japanese Garden*, 1952 / Grey, *Ghost Plane*, 2006 / Blish, *Cities in Flight*, 1955 / Gibson, *Count Zero*, 1986 / Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, 1968 / Agamben, *State of Exception*, 2003 / Lees, *New Budget Landscaping*, 1979 / Vesey-Fitzgerald, *Birds, Trees & Flowers Illustrated*, 1947 / Yee, *For God and Country*, 2005 / Scahill, *Blackwater*, 2007 / Davis, *Buda's Wagon*, 2007 / Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949 / Levin, *This Perfect Day*, 1970 / King, *Wildflowers at Glance*, 1935 / Stephenson, *Snow Crash*, 1992 / Bester, *The Demolished Man*, 1952 / Lacy, *Home Ground*, 1984 / Scott, *Passing for Human*, 1977 / Piercy, *He, She and It*, 1991 / Webb, *The Adventures of Terra Tarkington*, 1985 / Dick, *We Can Build You*, 1972 / Helphand, *Defiant Gardens*, 2006 / Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, 2005 / Begg, *Enemy Combatant*, 2006 / Butler, *Parable of the Talents*, 1998 / Hedges, *American Fascists*, 2007 / Greenberg, *The Torture Debate in America*, 2005 / Harbury, *Truth, Torture and the American Way*, 1970 / Ellacombe, *In a Gloucestershire Garden*, 1895 / Delany, *Trouble on Triton*, 1976 / Russ, *The Two of Them*, 1978 / Elgin, *Native Tongue*, 1984 / Le Guin, *The Tombs of Atuan*, tbc.

Off the Shelf zeigt ausgewählte Bücher und Buchrücken aus Martha Roslers Bibliothek. Sie spiegeln die Interessen der Künstlerin und die Einflüsse wider, die auf sie und ihre Arbeit wirken. Die Themen der unzähligen Belletristik- und Sachbücher reichen von Gartenbau über politische Geschichte und Theorie bis hin zu zeitgenössischen Inkarnationen von imperialer Macht und den verheerenden Folgen des Antiterrorkriegs.

Tisch mit Bücherauswahl:

Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1951 / Wells, *The Time Machine*, 1895 / Lessing, *The Sirian Experiments*, 1980 / Atwood, *The Blind Assassin*, 2000 / Lloyd, *The Adventurous Gardener*, 2011 / Tatsui, *Japanese Garden*, 1952 / Grey, *Ghost Plane*, 2006 / Blish, *Cities in Flight*, 1955 / Gibson, *Count Zero*, 1986 / Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, 1968 / Agamben, *State of Exception*, 2003 / Lees, *New Budget Landscaping*, 1979 / Vesey-Fitzgerald, *Birds, Trees & Flowers Illustrated*, 1947 / Yee, *For God and Country*, 2005 / Scahill, *Blackwater*, 2007 / Davis, *Buda's Wagon*, 2007 / Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949 / Levin, *This Perfect Day*, 1970 / King, *Wildflowers at Glance*, 1935 / Stephenson, *Snow Crash*, 1992 / Bester, *The Demolished Man*, 1952 / Lacy, *Home Ground*, 1984 / Scott, *Passing for Human*, 1977 / Piercy, *He, She and It*, 1991 / Webb, *The Adventures of Terra Tarkington*, 1985 / Dick, *We Can Build You*, 1972 / Helphand, *Defiant Gardens*, 2006 / Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, 2005 / Begg, *Enemy Combatant*, 2006 / Butler, *Parable of the Talents*, 1998 / Hedges, *American Fascists*, 2007 / Greenberg, *The Torture Debate in America*, 2005 / Harbury, *Truth, Torture and the American Way*, 1970 / Ellacombe, *In a Gloucestershire Garden*, 1895 / Delany, *Trouble on Triton*, 1976 / Russ, *The Two of Them*, 1978 / Elgin, *Native Tongue*, 1984 / Le Guin, *The Tombs of Atuan*, 1970 / Robinson, *Green Mars*, 1993 / Hersh, *Chain of Command*, 2004 / Calthrop, *The Charm of the English Garden*, 1985 etc.



The visual core of the work is a meandering crawl text that floats freely through the pictorial space, presenting selected phrases from the so-called “Oxfordshire speech” delivered by Britain’s then prime minister David Cameron in response to the riots of August 2011 that plunged first London and then many other cities into something like a state of emergency. What sparked these events was the shooting death at the hands of police of a young black man during his planned arrest in London. Cameron used the situation to legitimize his own policies instead of considering them as part of the problem. Repeatedly and aggressively, he stressed the supposed weakness of the state, saying that social programs encouraged laziness, a lack of responsibility, and criminality among the country’s citizens. He criticized the rioters for being not politically but merely materialistically motivated—thus ignoring the problem that in a society that upholds consumerist acquisition as one of the most important spheres of everyday life, those left out may secure their own participation by illegal means. In her video produced for British broadcaster Channel 4, Rosler combines these fragments from the speech with images from television and the internet showing both looters and ordinary passers-by, young people outside a job center, people during the clearing up operation, the legendary Bullingdon Club (an Oxford University dining club whose upper-class members included Cameron, Boris Johnson, and several cabinet ministers in a photo previously illegal to reproduce) or journalists from the Murdoch empire who hacked into the smartphones of private individuals, one of whom had become a major figure in the Cameron government. In this way, Rosler confronts Cameron’s self-righteous words with the far more complex picture of a divided society as something that is ripe for exploitation.

Additional information about the work:

Motion graphics: Common Space

Production Assistant: Jordan Lord

Commissioned by Jacqui Davies and Mike Stubbs

Produced by Jacqui Davies

a video by martha rosler © 2012 for Channel 4

Photo Credits: Streetsensation; Danny Choo; Ross/geography; muf architecture/art; NI Syndication; Daily Record; Metropolitan Police/CCTV; Leon Neal/AFP/Getty Images; martha rosler; Gideon Mendel/Corbis; Channel 4; REUTERS/Dylan Martinez; Photograph of Bullingdon Club from 1987, featuring David Cameron and Boris Johnson, copyright Gilnab & Soame; Tolga Akmen/Zuma Press; Ben Walshe; Freefoto.com.

5-5

Martha Rosler

Because This Is Britain, 2012 (Videostill)

Video, Farbe, Ton, 3:14 Min

Den visuellen Kern des Videos bildet ein mäandernder Lauftext, der sich frei schwebend durch den Bildraum bewegt und ausgewählte Sätze aus der sogenannten Oxfordshire-Rede von David Cameron präsentiert. Dabei handelt es sich um eine Rede des damaligen britischen Premierministers in Reaktion auf Ausschreitungen, die im August 2011 zunächst London und anschließend zahlreiche andere Städte erfasst und das Land in eine Art Ausnahmezustand versetzt hatten. Den Hintergrund der Vorkommnisse bildete die Erschiessung eines jungen Londoner Gangmitglieds bei seiner geplanten Verhaftung. Cameron nutzte die Situation, um die eigene Politik zu legitimieren, anstatt sie als Teil des Problems zu betrachten. Wiederholt und in martialischem Ton beschwor er die vermeintliche Schwäche des Staates und konstatierte, dass Sozialprogramme Faulheit, Verantwortungslosigkeit und Kriminalität bei den Bürgerinnen und Bürgern fördere. Die Ausschreitungen kritisierte er als nicht politisch, sondern lediglich materialistisch motiviert. Dabei klammerte er das Problem aus, dass in einer Gesellschaft, die den Konsum als eine der wichtigsten Sphären des alltäglichen Lebens stilisiert, jene Menschen, denen die Teilhabe daran verwehrt ist, sich diese möglicherweise durch illegale Mittel sichern werden. In ihrem für den britischen Fernsehsender Channel 4 produzierten Beitrag kombiniert Rosler die Fragmente aus der Rede mit Fernseh- und Internetbildern, die sowohl Plünderer als auch normale Passanten, Jugendliche vor einem Jobcenter, Bürgerinnen bei Aufräumarbeiten, den legendären Bullingdon Club (eine Upperclass-Tischgesellschaft an der Universität Oxford, zu deren Mitgliedern Cameron, Boris Johnson und mehrere Mitglieder des Kabinetts gehörten) oder Journalisten des Murdoch-Imperiums zeigen, die sich in die Smartphones von Bürgerinnen und Bürgern gehackt hatten. Insofern konfrontiert Rosler die selbstgerechten Worte Camerons mit dem wesentlich komplexeren Bild einer gespaltenen Gesellschaft als Beute.

Weitere Informationen zum Werk:

Motion graphics: Common Space

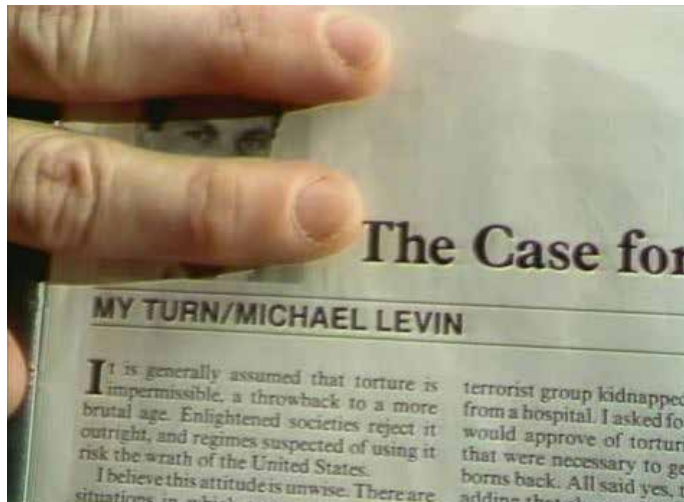
Produktionsassistent: Jordan Lord

Beauftragt von Jacqui Davies und Mike Stubbs

Produziert von Jacqui Davies

Video von Martha Rosler © 2012 für Channel 4

Bildnachweis: Streetsensation; Danny Choo; Ross/geography; muf architecture/art; NI Syndication; Daily Record; Metropolitan Police/CCTV; Leon Neal/AFP/Getty Images; martha rosler; Gideon Mendel/Corbis; Channel 4; REUTERS/Dylan Martinez; Photograph of Bullingdon Club from 1987, featuring David Cameron and Boris Johnson, copyright Gilnab & Soame; Tolga Akmen/Zuma Press; Ben Walshe; Freefoto.com.



Beginning with a text from *Newsweek* magazine by philosopher Michael Levin, this work deals with theoretical and real-world political systems that understand and use violence and torture as legitimate means of imposing state order or individual laws. While a narrator reads Levin's text, we see the artist's finger tracing the lines or framing a photograph of the neoconservative thinker in various ways. As the hand flicks on through the magazine, other pages and pictures appear showing adverts for luxury goods or photographs of everyday life in the United States. They tell the story of an idyllic world that is under threat from "others"—subversives, terrorists, hostile states—and which must allegedly protect itself. Many of the images and text excerpts reflect a public mentality of preparation for war. The media material presented by Rosler offers an insight into the heart of the American brand of neo-conservative thought. From here, the video becomes a collage of countless newspaper cuttings that are laid out in front of the camera, read aloud, replaced, or leafed through in a dizzying and unreadable array, sometimes accompanied by multiple, overlapping sound tracks. They document the activities of death and torture squads worldwide, especially in Latin America, and show how regimes that use torture receive support from the CIA and the United States military. Here, as in previous works (see work 5.2), Rosler redirects attention away from distant zones of war and conflict and back to her own society and its politics.

Additional information:

Production manager: John Strauss

Camera: Dieter Froese, Martha Rosler

Readers: Michael Bernhard, Lyn Blumenthal, Martha Rosler, John Strauss

Singers: Frank White

Postproduction: Women's Interart Center, New York, residency program

Titles: Electronic Arts Intermix, N.Y.

5.6

Martha Rosler

A Simple Case for Torture, or How To Sleep at Night,

1983 (Videostill)

Video, Farbe, Ton, 61:46 Min

Ausgehend von einem Text des Philosophen Michael Levin im Magazin *Newsweek*, beschäftigt sich die Arbeit mit theoretischen und realpolitischen Systemen, die Gewalt und Folter als legitime Mittel zur Durchsetzung von staatlicher Ordnung oder individuellem Recht verstehen und anwenden. Während eine Erzählerstimme Levins Text vorliest, sieht man, wie die Finger der Künstlerin tastend und prüfend über die Zeilen fahren oder das Porträtfoto des neokonservativen Denkers in verschiedenen Ausschnitten kadrieren. Die Hand blättert weiter durch das Magazin. Andere Seiten und Bilder erscheinen, die Werbung für Luxusgüter oder Fotos aus dem US-amerikanischen Alltag zeigen. Sie erzählen die Geschichte einer heilen Welt, die von »Anderen« – von Subversiven, Terroristen oder feindlichen Staaten – bedroht wird und sich vermeintlich schützen muss. Viele der Bild- und Textausschnitte zeugen von einem öffentlichen Klima der mentalen Aufrüstung. Das von Rosler vorgeführte Medienmaterial vermittelt einen Blick in das Herz neokonservativen Denkens US-amerikanischer Machart. Von hier aus verdichtet sich das Video zu einer Art von Collage aus zahllosen Zeitungsausschnitten, die vor der Kamera ausgelegt, vorgelesen, ausgetauscht oder durchgeblättert werden. Sie dokumentieren die Aktivitäten von Todesschwadronen und Folterkommandos weltweit, insbesondere in Lateinamerika, und beleuchten, wie folternde Regime durch die CIA und das US-amerikanische Militär unterstützt werden. Wie zuvor in anderen Arbeiten (vgl. Werk 5.2) lenkt Rosler den Blick von entfernten Kriegs- und Krisengebieten zurück auf die eigene Gesellschaft und ihre Politik.

Weitere Informationen zum Werk:

Produktionsleiter: John Strauss

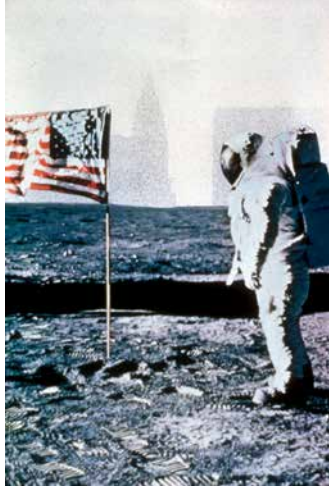
Kamera: Dieter Froese, Martha Rosler

Leser: Michael Bernhard, Lyn Blumenthal, Martha Rosler, John Strauss

Sänger: Frank White

Postproduktion: Women's Interart Center, New York, residency program

Besitzrechte: Electronic Arts Intermix, N.Y.



6.1
Martha Rosler
House Beautiful: The Colonies,
ca. 1966–1972
5 C-Prints

Like *House Beautiful: Bringing the War Home* (see work 5.2), the photomontages in Rosler's *House Beautiful: The Colonies* series are made using picture features and advertisements from various interior design, lifestyle, and news magazines. This time, it is early pictures of the universe and the surface of the Moon that merge with the private interiors and urban backdrops. The series was made in the years around the first moon landing as part of America's Apollo Program, and it plays with the conquest fantasies of a nation that no longer wishes to be restricted to the earth, pursuing a vision of the colonization all of the universe. Pictures like that of the smart American fitted kitchen in the middle of the Milky Way or gridlocked traffic crawling over the dusty surface of the moon, also reflect the function of space travel in the context of the arms race then taking place with the Soviet Union—as well as being highly topical considering the state of the world today. Within the exhibition layout, the five photomontages on show act as a transition to works—by both Rosler and Steyerl—that deal with the significance of drone technology (see works 7.1 & 8.1).

Ähnlich wie bei der Serie *Bringing the War Home* (vgl. Werk 5.2) macht Rosler für die Fotomontagen *House Beautiful: The Colonies* von Bildstreifen und Werbungen aus diversen Einrichtungs-, Lifestyle- und Nachrichtenmagazinen Gebrauch. Dieses Mal sind es frühe Aufnahmen des Weltalls und von Planetenoberflächen, die mit den privaten Wohnräumen oder urbanen Kulissen verschmelzen. Die Serie entstand in den Jahren rund um die erste bemannte Mondlandung im Rahmen des amerikanischen Apollo-Programms und spielt mit den Eroberungsfantasien einer Nation, die sich nicht mehr allein auf den Erdball beschränken, sondern der Vision einer Kolonisierung des Weltalls folgen. Bilder wie das der mondänen amerikanischen Einbauküche inmitten der Milchstraße oder Darstellungen von Autokolonnen, die sich im Feierabendverkehr über eine staubige Mondoberfläche wälzen, reflektieren die Funktion der Raumfahrt auch vor dem Hintergrund des damaligen Wettrüstens mit der Sowjetunion – und erhalten angesichts der heutigen Weltlage eine erhöhte Aktualität. Die fünf gezeigten Fotomontagen sind innerhalb der Ausstellung an einem Ort platziert, an dem sie eine Überleitung zu Werken – sowohl Roslers als auch Steyerls – bilden, die sich mit den Bedeutungsebenen der Drohnentechnologie auseinandersetzen (vgl. Werke 7.1 & 8.1).



6.2

Hito Steyerl

Is the Museum a Battlefield?, 2013

Videoinstallation, Farbe, Ton, 39:53 Min

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

The installation is based on the video recording of a lecture given by Steyerl at the 13th Istanbul Biennale in the fall of 2013. One of the two screens shows the artist speaking, while the other shows the material she projected during her lecture. Viewers sat on sandbags arranged in a shape recalling a defensive fighting position.

At the beginning of her lecture, Steyerl humorously asks how a cloistered, socially isolated place like a museum could be a battlefield and what kind of battle might take place there. Of course, Steyerl does not see the institution of the museum as an ivory tower, showing instead how deeply museums and exhibitions are linked to very real economic and political power structures—a context in which she also

Die Installation basiert auf einem mittels Video aufgezeichneten Vortrag von Steyerl für die 13. Istanbul Biennale, die im Herbst 2013 stattfand. Auf zwei Monitoren sind synchron zum einen die Künstlerin beim Sprechen, zum anderen die während des Vortrags eingespielten Bildreferenzen zu sehen. Als Sitzgelegenheit wurden Sandsäcke in einer Form angeordnet, die an eine militärische Deckung erinnert.

Zu Beginn ihres Vortrags fragt Steyerl humorvoll, wie ein isolierter, gesellschaftlich abgeschotteter Ort wie das Museum ein Schlachtfeld sein könne und was für eine Art von Schlacht hier stattfinden solle. Natürlich sieht Steyerl die Institution Museum nicht als den viel zitierten Elfenbeinturm, sondern zeigt, wie sehr Museen und

reflects on her own role as an artist. In *Is the Museum a Battlefield?* she traces the origins of the munitions fired during a battle between the Turkish army and PKK members in 1998. Andrea Wolf, a friend of Steyerl's and a fellow student at the film academy, whose death is the subject of her groundbreaking work *November* (2004) and who was a member of the PKK, was killed either during this battle or in captivity thereafter. During her research, Steyerl discovered that the munition used to attack Wolf's group was made by the American corporation Lockheed Martin—both a sponsor of the Istanbul Biennale and a patron of the Art Institute of Chicago where Steyerl's work about Wolf's death had been exhibited. Her associative lecture, structured around video she shot herself and found footage, illustrates the extent to which the humanist rhetoric of art institutions and the political ideals of artists can be at odds with the business models of art-funding organizations and individuals. With *Is the Museum a Battlefield?*, Steyerl not only shows how her work *November* was instrumentalized, without her knowledge, to whitewash an inhuman industry, but she also landed a subversive coup during the Istanbul Biennale by focusing on the relationship between an art-funding arms maker and the war-making host country.

Additional information about the work:

Research: Necat Sunar. Translation: Kawa Nemir, Erkal Ünal. Crew: Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane. Music: Brian Kuan Wood.

Ausstellungen mit ganz realen wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnissen verknüpft sind – dabei reflektiert sie auch ihre eigene Rolle als Künstlerin. In *Is the Museum a Battlefield?* verfolgt sie die Herkunft der Munition, die während eines Gefechtes zwischen dem türkischen Militär und PKK-Mitgliedern 1998 abgeschossen wurde. Andrea Wolf, eine ehemalige Kommilitonin an der Filmakademie und Freundin, deren Tod in der bahnbrechenden Arbeit *November* von 2004 behandelt wird und die ein Mitglied der PKK war, wurde bei diesem Kampf oder danach in Gefangennahme getötet. Im Verlauf ihrer Recherche fand Steyerl heraus, dass die Munition, mit der Wolfs Gruppe angegriffen wurde, vom US-amerikanischen Konzern Lockheed Martin stammte – sowohl Sponsor der Istanbul Biennale als auch Schirmherr des Art Institute of Chicago, in dem auch Steyerls Werk über Wolfs Tod in einer Ausstellung gezeigt worden war. In dem assoziativen Vortrag, den Steyerl entlang selbst aufgenommener Videobilder und mit Fundstücken aus Internet und Kino hält, wird anschaulich, wie sehr die humanistische Rhetorik von Kunstinstitutionen und die politischen Ideale von Künstlerinnen und Künstlern in Widerspruch zu den Geschäftsmodellen kunstfördernder Organisationen oder Individuen stehen können. Steyerl zeigt nicht nur, wie ihr Werk *November* ohne ihr Wissen für das Whitewashing einer menschenverachtenden Industrie instrumentalisiert wurde, sondern ihr gelingt mit *Is the Museum a Battlefield?* auch ein subversiver Coup während der Istanbul Biennale, indem sie das Verhältnis zwischen einem kunstfördernden Rüstungskonzern und dem kriegführenden Gastgeberland thematisiert.

Weitere Informationen zum Werk:

Forschung: Necat Sunar. Übersetzung: Kawa Nemir, Erkal Ünal. Crew: Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane. Musik: Brian Kuan Wood.



6.3

Martha Rosler

(in Zusammenarbeit mit Paper Tiger East)
Born To Be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S/M, 1988 (Videostill)

6.3

Martha Rosler

(in Zusammenarbeit mit Paper Tiger East)

Born To Be Sold: Martha Rosler Reads the

Strange Case of Baby \$/M, 1988

Video, Farbe, Ton, 35:00 Min

This work, originally produced with the underground collective Paper Tiger Television, deals with the controversy surrounding the “Baby M” surrogacy case that was widely publicized in the United States in the mid-1980s. Surrogate mother Mary Beth Whitehead refused to hand over her newborn daughter Sara, violating the terms of her contract with a married couple by the name of Stern. In the ensuing legal tug-of-war over the child, which received emotional media coverage, Whitehead was publically vilified and declared unfit to be a parent. During the campaign run by the Sterns’ lawyer and the media, the private life of the Whiteheads was scrutinized and the working-class couple were humiliated. In particular, Rosler examines aspects of the case that raise questions of class and gender, offering examples of the ways specific roles for women and men in society are constructed. The female body comes into focus as a battlefield on which various political and social conflicts are fought out. Using excerpts from news and entertainment television, Rosler constructs a caustic but humorous reportage in which she appears herself in several roles (as a sperm, as “Baby M”, as a doctor, as surrogate mother Whitehead, as Elizabeth Stern, as a lawyer, and as a judge), deconstructing the different viewpoints surrounding “Baby M”. She also reflects on the transition from a society of production to a consumer society and the accompanying transformation of the working class into a service class in which bearing a child for strangers may be part of the everyday service package. In this light, Whitehead’s refusal eventually amounted to a questioning of her class status, and she was publically scandalized and denounced accordingly. As in other works, Rosler here demonstrated how private life and politics are interwoven. And she did so at a time when the state-sanctioned wish for children was seen, if not politically welcomed, as a sign of the increasing withdrawal of the individual from public affairs.

Additional information about the work:

Paper Tiger East: Cathy Scott, Adriene Jenik, John Strauss, Martha Wallner, Nanette Yanuzzi, Helen Granger, Simone Farkhandeh, Donna Serbe, Geneviève Hayes, Mary Feaster, Catherine Saalfield, Anna Saalfield, Nathalie Magnan, Kathy High. Paper Tiger Southwest: John Walden, Jay Greathouse, Liz O’Garvey, J.B. Robert, Jane Cottis. online editing: Dekart video.

Made possible in part by support from Art Matters, Inc. Global Village Artists-In-Residence Program, and New York State Council on the Arts.

Die ursprünglich mit dem Underground-Fernsehkollektiv Paper Tiger Television produzierte Arbeit setzt sich mit dem unter der Bezeichnung »Baby M« bekannt gewordenen Leihmutterstreit auseinander, der Mitte der 1980er-Jahre in den USA grosse Aufmerksamkeit erfuhr. Damals wollte die Leihmutter Mary Beth Whitehead entgegen dem Vertrag mit dem Ehepaar Stern die neugeborene Sara nicht aushändigen. Es kam zu einem vor Gericht ausgefochtenen und von den Medien emotionalisierten Gerangel um das Kind, in dessen Verlauf Whitehead öffentlich verunglimpft und als erziehungsunfähig erklärt wurde. Im Zuge der Kampagne des Anwalts der Sterns und der Medien wurde auch das Privatleben der Whiteheads durchleuchtet und das der Arbeiterklasse angehörende Paar erniedrigt. Rosler beschäftigt sich insbesondere mit jenen Aspekten des Falls, in denen Klassen- und Geschlechterfragen aufgeworfen und Beispiele dafür gegeben werden, wie bestimmte gesellschaftliche Rollen für Frauen und Männer konstruiert sind. Der weibliche Körper wird als Schlachtfeld erkennbar, auf dem verschiedene politische und soziale Konflikte ausgetragen werden. Unter Verwendung von diversen Schnipseln aus dem Nachrichten- und Unterhaltungsfernsehen konstruiert Rosler eine humorvolle und zugleich bissige Reportage, in der sie selbst in verschiedenen Rollen – als Spermium, als »Baby M«, als Hebamme, als Leihmutter Whitehead, als Elizabeth Stern, als Rechtsanwalt und als Richter – erscheint und die unterschiedlichen Perspektiven rund um »Baby M« dekonstruiert. Dabei reflektiert sie auch den gesellschaftlichen Umbau von einer, wie sie es nennt, Produktions- zu einer Konsumgesellschaft und die damit einhergehende Transformation der Arbeiterklasse in eine Dienstleistungsklasse, in der das Austragen eines Babys für fremde Menschen zum alltäglichen Leistungsumfang gehören kann. In dieser Sichtweise kommt die Verweigerung Whiteheads fast schon einer Infragestellung der Klassenzugehörigkeit gleich und wird entsprechend von der Öffentlichkeit skandalisiert und angeprangert. Wie schon in anderen Arbeiten führt Rosler vor, wie Privatleben und Politik miteinander verwoben sind. Sie tut dies in einer Zeit, in der das staatlich sanktionierte Begehren nach Kindern als Symptom für den zunehmenden Rückzug des Individuums aus öffentlichen Belangen gewertet, wenn nicht sogar politisch gewünscht wurde.

Weitere Informationen zum Werk:

Paper Tiger East: Cathy Scott, Adriene Jenik, John Strauss, Martha Wallner, Nanette Yanuzzi, Helen Granger, Simone Farkhandeh, Donna Serbe, Geneviève Hayes, Mary Feaster, Catherine Saalfield, Anna Saalfield, Nathalie Magnan, Kathy High. Paper Tiger Southwest: John Walden, Jay Greathouse, Liz O’Garvey, J.B. Robert, Jane Cottis. Online-Bearbeitung: Dekart Video.



7.1

Hito Steyerl

ExtraSpaceCraft, 2016

3-Kanal-Videoinstallation, environment,

HD video, Farbe, Ton, 12:30 Min

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

ExtraSpaceCraft is perhaps the most associative and playful work by Steyerl in this exhibition. There is footage of landscapes, shot partly with a handheld camera and partly with a drone. They show an astronomical observatory in northern Iraq that was built in the 1970s and that has been rendered useless by two wars. Today, the ruin is flanked by the telephone masts of a private company. The images oscillate between panorama-like long shots and details of swarming ladybirds that resemble networks, their rusty red shells correlating visually with the dome of the observatory punctured by American troops during the second Gulf War. At this place close to the former border between the Kurdish controlled areas and the territory of the so-called Islamic State, the drone's operation is explained to Steyerl by its Kurdish pilot, a conversation in which parallels are drawn between herding sheep and steering drones. While the observatory can be interpreted as a metaphor for gazing up at the stars, the pictures shot using the drone seem to represent a gaze that constructs the landscape based on strategic parameters—utopia versus strategy. This reading is reinforced by a remark made by the pilot: "When the war became permanent people stopped looking at the stars. They only look up if they want to catch a signal on their phones."

ExtraSpaceCraft also contains computer-animated sequences in which, for example, the cosmonauts of the imaginary Autonomous Space Agency, dressed in orange overalls, go about various activities in virtual locations. Or a short music video using simple computer graph-

ExtraSpaceCraft ist vielleicht die assoziativste und verspielteste der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten Steyerls. Da sind zum einen die Landschaftsaufnahmen, die teils mit der Handkamera, teils mit einer Drohne angefertigt wurden. Sie zeigen ein in den 1970er-Jahren erbautes, nach zwei Kriegen funktionsuntüchtig geschossenes Sternobservatorium im Norden des Iraks. Die Ruine wird heute von den Telefonmasten eines privaten Unternehmens flankiert. Die Videobilder oszillieren zwischen panoramaartigen Totalen und Detailaufnahmen von an Netzwerke erinnernden Ansammlungen von Marienkäfern, deren rostrote Panzer mit der im zweiten Golfkrieg von amerikanischen Truppen durchlöchernten Kuppel des Observatoriums visuell korrelieren. An diesem Ort, nahe der damaligen Grenze zwischen den von Kurden kontrollierten Gebieten und denen des sogenannten Islamischen Staates, lässt sich Steyerl die Bedienung einer Drohne erklären. Dabei führt sie mit dem kurdischen Drohnenpiloten ein Gespräch, in dem Parallelen zwischen dem Hüten von Schafen und dem Lenken von Drohnen gezogen werden. Während das Observatorium als Metapher für den Blick nach den Sternen interpretiert werden kann, scheinen die mit der Drohne aufgenommenen Bilder einen Blick zu repräsentieren, der die Landschaft nach strategischen Parametern konstruiert – Utopie versus Strategie. Diese Sichtweise wird durch eine Bemerkung des Piloten unterstrichen: »Als der Krieg etwas Dauerhaftes wurde, hörten die Leute auf, zu den Sternen zu schauen. Sie guckten nur nach oben, wenn sie ein Signal für ihr Telefon suchten.« ("When the war became permanent

ics in which a sheep orbits the planet like a satellite or a drone. The scene refers to the drone pilot's self-description as a "shepherd," reflecting the fact that the way people adopt new technologies and realities is mostly based on the transposition of familiar cultural patterns and images. In her examination of the material manifestations of war-zones, parastate structures, and anti-terrorist operations, Steyerl thus focuses on a characteristic of these spaces: the interpenetration of various (analogue and digital) levels of perception and reality that are at odds with one another.

Additional information about the work:

Producer: Kovan Korki. Kamera: Savas Boyraz Camera: Savas Boyraz.

Drone flights: Hiwa Şew. 3D design, postproduction: Maximilian Schmoetzer. Postproduction, graphic design: Harry Sanderson. Installation codeveloped with David Riff as well as Nicolas Pelzer Maximilian Schmoetzer. Voice over: Vova Pakholiuk.

Voiceover and Kurdish. Translation: Heya Türk. Technical director: Christoph Manz. Protagonists: N.N. Costume: Lea Sovso. Music: Fatima al-Qadiri et. al. observation: Hito Steyerl; inspired by Keller Easterling.

people stopped looking at the stars. They only look up if they want to catch a signal on their phones.")

Zum anderen besteht *ExtraSpaceCraft* aus computeranimierten Sequenzen, in denen zum Beispiel die in orangefarbene Overalls gekleideten Kosmonauten der imaginären Autonomous Space Agency an virtuellen Schauplätzen verschiedenen Handlungen nachgehen. Oder es gibt das kurze Musikvideo, in dem ein mittels simpler Computergrafik dargestelltes Schaf wie ein Satellit oder eine Drohne den Planeten umkreist. Die Szene greift die Selbstbeschreibung des Drohnenpiloten als »Schäfer« auf und damit den Zusammenhang, dass die Aneignung neu entstandener Technologien und Realitäten durch den Menschen meist auf der Übertragung altbekannter kultureller Muster und Bilder basiert. Steyerls Recherchen zur Frage, wie sich aktuelle Kriegs- und Konfliktzonen, parastaatlicher Strukturen und antiterroristischer Einsatzgebiete stofflich manifestieren, zielen so auf ein Charakteristikum dieser Räume ab: die gegenseitige Durchdringung mehrerer – analoger wie digitaler – gegenläufiger Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsebenen.

Weitere Informationen zum Werk:

Produzent: Kovan Korki. Kamera: Savas Boyraz

Drohnenflüge: Hiwa Şew. 3D design, Postproduktion: Maximilian Schmoetzer.

Postproduktion, Graphik-Design: Harry Sanderson. Installation gemeinsam entwickelt mit David Riff, Nicolas Pelzer, Maximilian Schmoetzer. Voice over: Vova Pakholiuk. Voiceover und Kurdish. Übersetzung: Heya Türk. Technischer Leiter:

Christoph Manz. Hauptdarsteller: N.N. Costume: Lea Sovso. Musik: Fatima al-Qadiri et. al. Ausführung: Hito Steyerl; inspiriert von Keller Easterling.



7.1

Hito Steyerl

ExtraSpaceCraft

Installationsansicht Kunstmuseum Basel

In 2013, as part of the LOOK3 Festival of the Photography in the American city of Charlottesville, Rosler realized a series of public banners in front of the City Hall that dealt critically with the current use and the future possibilities of drone technology. The posters show both photographs of drones and pictures taken by drones, combined with texts about the various aspects of their deployment. Most of the texts are informative, drawing on investigative sources or the research of the Charlottesville-based Rutherford Institute. But Rosler also quotes the early science-fiction novel by Philip K. Dick, *Vulcan's Hammer* (1960). For the show at Kunstmuseum Basel | Gegenwart, the poster motifs have been adapted to the dimensions of the exhibition space. The banners also address non-military functions of drones, for example in traffic management, in the surveillance of public spaces, in controlling major fires, in search and rescue operations, or in so-called "crowd control". Among other things, the artist explores the influence that the ubiquitous possibility of surveillance by drones is likely to have on the rule of law, freedom of speech, and people's private lives. The project was inspired, among others, by Charlottesville's status as a center of anti-drone activism in the United States.

"As drone warfare becomes routine, the target list has extended beyond top al-Qaeda figures to include lower-level operatives. The true number of civilian casualties, including women and children, far exceeds the number acknowledged by the U.S. The war may seem invisible to us, but it is clearly apparent to residents in targeted nations and areas. Drone war has stirred rage and hatred in regions that have suffered strikes. We are creating enemies on the ground. The Air Force has plotted the drone future to 2047. The Pentagon plans to increase funding by 700% over the next decade. The costs of war, both monetary and human, have led the Bush and Obama administrations to outsource, corporatize, and "dematerialize" war. With so much of our war fighting taking place outside the normal rules of engagement and without robust discussion, and with even Americans targeted for killing, Americans must ask, do we recognize ourselves? Is this who we wish to become?" (Martha Rosler)

"They don't get hungry. They are not afraid. They don't forget their orders. They don't care if the guy next to them has been shot. Will they do a better job than humans? Yes." (Gordon Johnson of the Pentagon's Joint Forces Command)

Im Rahmen des Fotografiefestivals LOOK3 im amerikanischen Charlottesville realisierte Rosler 2013 eine Reihe von öffentlichen Transparenten vor dem Rathaus, die sich kritisch mit dem aktuellen Gebrauch sowie den künftigen Möglichkeiten von Drohnentechnologie beschäftigten. Auf den Plakatwänden waren einerseits Fotografien von Drohnen, andererseits von Drohnen aufgenommene Bilder in Verbindung mit Texten über unterschiedliche Aspekte ihres Einsatzes zu sehen. Der Grossteil der Texte war informativer Natur und basierte auf investigativen Quellen oder den Recherchen des in Charlottesville angesiedelten Rutherford Institute. Aber auch ein Science-Fiction-Klassiker wie Philip K. Dicks *Vulcan's Hammer* aus dem Jahr 1960 wird von Rosler zitiert. Für die Ausstellung im Kunstmuseum Basel | Gegenwart wurden die Motive der Vinylbanner übertragen und an die Masse des Ausstellungsraumes angepasst.

Auf den Bannern geht es auch um die nichtmilitärischen Funktionen von Drohnen, zum Beispiel im Verkehrswesen, bei der Überwachung öffentlicher Räume, der Kontrolle von Grossbränden, bei Rettungs- und Suchaktionen oder bei der sogenannten »crowd control«. Die Künstlerin fragt unter anderem nach den Einflüssen, die die allgegenwärtige Möglichkeit der Überwachung durch Drohnen auf den Rechtsstaat, die freie Meinungsäusserung und die Gestaltung des Privatlebens nehmen wird. Inspiriert wurde sie zu dem Projekt auch dadurch, dass Charlottesville ein Zentrum des Anti-Drohnen-Aktivismus in den USA ist.

»Seit der Drohnenkrieg zur Routine geworden ist, beschränkt sich die Liste möglicher Ziele nicht mehr auf El-Kaida-Anführer, sondern umfasst auch weniger hochrangige Funktionäre. Die zivile Opferzahl, Frauen und Kinder eingeschlossen, ist in Wahrheit viel höher, als die US-Regierung einräumt. Uns mag dieser Krieg unsichtbar erscheinen, doch für die Bewohner der betroffenen Länder und Gebiete ist er auf grauenvolle Weise real. In Regionen, die von Drohnen angegriffen werden, schürt er Aufruhr und Hass. So schaffen wir uns laufend neue Feinde.

Die US Air Force hat die Zukunft der Kampfdrohnen bis 2047 durchgeplant. Das Pentagon will das entsprechende Budget in den nächsten zehn Jahren um 700 Prozent anheben. Der Preis des Krieges, sowohl finanziell als auch menschlich, hat die Regierungen Bush und Obama dazu veranlasst, den Krieg auszulagern, von privaten Unternehmen führen zu lassen und zu »entmaterialisieren«. Wenn wir so viele Kämpfe abseits der üblichen Kriegsregeln und ohne ernsthafte Debatte führen, und wenn selbst amerikanische Staatsbürger zu Tötungszielen werden, dann müssen wir Amerikaner uns fragen: Erkennen wir uns noch wieder? Wollen wir so werden? [...]« (Martha Rosler)

»Sie werden niemals hungrig. Sie haben keine Angst. Sie vergessen ihre Befehle nicht. Es kümmert sie nicht, ob der Typ neben ihnen gerade erschossen wurde. Werden sie bessere Arbeit leisten als Menschen? Ja.« (Gordon Johnson vom Oberkommando der Streitkräfte im Pentagon)



8.2

Martha Rosler

Prototype (Sandbox B2), 2006

Holzbox mit Sand, Klebstoff

A simple box filled with sand rests on the floor. Coming closer to the object, one sees a figure drawn in the sand. It is a simplified outline of the American stealth bomber Northrop B-2 spirit whose construction is designed to evade radar, making it hard for anti-aircraft defenses to register. Although originally developed for the eventuality of a conflict with Soviet Union during the Cold War, it was not deployed until 1999 during the so-called Kosovo War (see 3.1). Further deployments followed in 2001 during the Afghanistan War, in 2003 during the Iraq War, and in 2011 and 2017 in Libya. Formally speaking, the work recalls the way children draw in the sand with sticks.

Eine einfache, mit Sand befüllte Kiste steht auf dem Boden. Tritt man näher an das Objekt heran, sieht man eine in die Sandoberfläche gezeichnete Figur. Es handelt sich um den vereinfachten Umriss des US-Tarnkappenbombers Northrop B-2 Spirit, der aufgrund seiner Bauweise nur schwer von jeder Flugabwehr erfasst werden kann. Ursprünglich wurde er für den Konfliktfall mit der Sowjetunion zu Zeiten des Kalten Krieges entwickelt. Der erste Einsatz erfolgte aber erst 1999 während des sogenannten Kosovokrieges (vgl. Werk 3.1). Weitere Einsätze folgten 2001 im Afghanistankrieg, 2003 im Irakkrieg, sowie 2011 und 2017 in Libyen. Formal erinnert die Zeichnung an die Art, mit der Kinder mittels eines Holzstücks in den Sand malen.

Publikation

Erscheint anlässlich der Ausstellung:
Martha Rosler & Hito Steyerl
War Games
Kunstmuseum Basel | Gegenwart
5. Mai 2018 – 20. Januar 2019

Herausgeber:

Kunstmuseum Basel | Gegenwart

Redaktion:

Søren Grammel, Eva Falge

Texte:

Søren Grammel

Mit Dank an Mari Laanemets

Lektorat Deutsch:

Ulrike Ritter

Übersetzungen Deutsch-Englisch:

Nicholas Grindell

Übersetzungen Englisch-Deutsch:

Kurt Rehkopf

FotografIn:

Gina Folly

Fotonachweis:

Öffentliche Kunstsammlung Basel

Gestaltung:

sofie's Kommunikationsdesign, Zürich

Druck:

Gremper AG, Pratteln

Auflage:

3000 Stück

Distribution:

Kunstmuseum Basel, Buchhandlung/Shop

Werke ohne Besitzangabe sind Besitz und
Leihgabe der Künstlerinnen.

Courtesy works of Martha Rosler:

Galerie Nagel Draxler, Berlin.

Gallery Mitchell-Innes & Nash, New York.

Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Courtesy works of Hito Steyerl:

Andrew Kreps Gallery, New York.

© Kunstmuseum Basel

ISBN: 978-3-7204-0240-8

Ausstellung

Kunstmuseum Basel

Direktor:

Josef Helfenstein

Kurator, Idee:

Søren Grammel

Kuratorische Assistenz:

Eva Falge, Philipp Selzer

Praktikum:

Stefanie Thierstein

Registrarinnen:

Charlotte Gutzwiller, Svenja Held

Restauratorinnen:

Annette Fritsch, Annegret Seger,

Sonja Fontana

Arthandling & Technik:

Felix Böttiger, Claude Bosch,

Stefano Schaller, Philipp Gueniat

Extern: Manuel Reinartz, Carsten Tabel,

Pawel Ferus, Aurin Kamm, Urs Cavelti

Videotechnik:

Tweaklab AG

Kunstmuseum Basel | Gegenwart

St. Alban-Rheinweg 60

4010 Basel, Schweiz

www.kunstmuseumbasel.ch

Martha Rosler dankt:

Martha Rosler Studio:

David Birkin, Marty Kirchner,

Maxwell Paparella, Anika Paris,

Dulphe Pinheiro Machado,

Caroline Powell, Win Scarlett,

Sumeja Tulic, Erin Turner;

Mitchell-Innes & Nash, New York:

Robert Grosman, Isabelle Hogenkamp,

Lucy Mitchell-Innes, Sheldon Mukamal,

Josephine Nash, Peter Tecu,

Courtney Willis Blair;

Galerie Nagel-Draxler, Berlin:

Saskia Draxler, Isabelle Erben,

Denise Moser, Christian Nagel

Hito Steyerl dankt:

Mehmet Aktas and Mitosfilm, Bilgin Ayata,

Richard Birkett, Esmé Buden,

Alice Conconi, Joshua Crowle, Lisa Dorin,

Vül Durmosoglu, Ovu Durmosoglu,

Fulya Erdemci, Siyuan Feng,

Joao Fernandez, Hendrik Folkerts,

Thomas Geijtenbeek, Kevser Güler,

Adam Kleinman, Mr. Noel Maalouf and

Dr. Imad Elhadj, Diana McCarty,

Sümer Kültür Merkezi, Sanat Merkezi,

Aya Moussawi, Rabi Mroué, Sener Özmen,

Andrea Phillips, Oleksiy Radynski,

Oliver Rein, Simon Sakhai, Necati Sönmez,

Benjamin Stephens, Michiel van de Panne,

Frank van der Stappen, Anton Vidokle,

Gunnar Wendel, Zhibin Li and Team

WPI-CMU, 13th Istanbul Biennial,

MIT Darpa Robotics Team, Seedwell Media

and others.

- Manual No. 1 Le Corbeau et le Renard. *Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers*
Hans Arp, Robert Barry, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers,
László Moholy-Nagy, Dieter Roth, John Smith
- Manual No. 2 One Million Years – System und Symptom
Vito Acconci, Josef Albers, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Thomas Demand,
Andrea Fraser, Katharina Fritsch, On Kawara, Sol LeWitt, Bruce Nauman,
Henrik Olesen, Falke Pisano, Martha Rosler, Jan J. Schoonhoven,
Andreas Slominski, Simon Starling, Octavian Trauttmansdorff, Heimo Zobernig
- Manual No. 3 Martin Boyce
- Manual No. 4 Von Bildern. Strategien der Aneignung
John Baldessari, Marcel Broodthaers, Harun Farocki, Andrea Fraser,
Nina Könnemann, Louise Lawler, Sherrie Levine, Hilary Lloyd, Michaela Meise,
Richard Prince, Cindy Sherman
- Manual No. 5 Reinhard Mucha
- Manual No. 6 Joëlle Tuerlinckx. *Nothing for Eternity*
- Manual No. 7 Richard Serra. *Films and Videotapes*
- Manual No. 8 Clegg & Guttman. *120 Jahre nach dem Ersten Zionistenkongress in Basel*
- Manual No. 9 Martha Rosler & Hito Steyerl. *War Games*

