



Smart New World





04: Vorwort



06: Einleitung



10: International
Necronautical Society



13: Raumplan 1. OG rechts



14: Trevor Paglen



16: Simon Denny



18: Laura Poitras



20: Santiago Sierra



22: Raumplan 1. OG links



24: Omer Fast



26: Korpys/Löffler



28: Christoph Faulhaber



31: Raumplan 2. OG rechts



32: Tabor Robak



34: Aleksandra Domanović



36: Taryn Simon



38: Kenneth Goldsmith



41: Begleitprogramm

Vorwort

Seit Jahrhunderten verändern technische Innovationen das Denken und über das Denken die Grundlagen unserer menschlichen Existenz. Doch seit gut dreißig Jahren ist das Denken mit einer für das Überleben der Menschheit möglicherweise entscheidenden und bis vor Kurzem kaum geahnten Herausforderung konfrontiert. Seit der Postmoderne und dem Siegeszug des Digitalen sind die elektronischen Technologien, die man lange als eine Optimierungsförm geläufiger Aufschreibesysteme nach Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida oder Friedrich Kittler betrachtete, heute als radikale Veränderer von Kommunikation und vor allem von Strukturen in Gesellschaft und Politik erlebbar. Was gerne vergessen wird: das World Wide Web oder der Hypertext sind Kinder der sehr späten 1980er-Jahre. Der erste grafische Webbrowser, Mosaic 1.0, erschien erst im April 1993. Eine digitale Revolution hat stattgefunden und wir erleben sie immer noch.

Die sogenannten sozialen Netzwerke mit uns vertraulich erscheinenden Inhalten, Bildern und Geföhlen sind einer potenziell unendlichen Leserschaft zugänglich, nie mehr löschar, und stellen die Gesetzeslage von Copyrights infrage. Vor allem aber werden wahrhaft unendliche Datenmengen aus der privaten Welt, der Wirtschaft und der Politik für die klassischen Geheimdienste oder die NSA zugänglich. Dabei gelangt ein enormes Macht- und Nötigungspotenzial in die Hände der Geheimdienste oder der Wirtschaft. Big Data – Datenkapitalismus.

Wer ist der Auftraggeber, wer ist Teil der Schattenwelt und was passiert dort mit den Daten? Die Frage ist nicht allein, ob die Regierungen als Auftraggeber, die Geheimdienste selbst und deren Agenten das kontrollierte Wissen als Schlüssel zur Macht missbrauchen, sondern die Frage ist auch, wie wir mit der Technologie umgehen und uns in ihr und ihr gegenüber verhalten? Aufklärung tut Not – »Das Denken muss nun auch den Daten folgen.«¹

Die Ausstellung *Smart New World* zur Quadriennale Düsseldorf 2014 pendelt zwischen dem Immateriellen des Verborgenen, den Immaterialien² und dem Material der Künstlerinnen und Künstler und möchte über das Format der Kunstausstellung Anregung, Irritation und Bewusstsein von Gegenwart und Zukunft »über das Morgen hinaus« bieten. Unter dem gemeinsamen Motto

Zukunftsperspektiven tritt das Projekt der Kunsthalle in thematischen Dialog mit der gleichzeitigen Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: *Zum Beispiel Les Immatériaux*, die Bezug nimmt auf die 1985 von Jean-François Lyotard kuratierte Ausstellung im Pariser Centre Georges Pompidou.

Herzlich willkommen, oder im Sinne der International Necronautical Society: Moving in on your networks – moving on in your networks!

Gregor Jansen
Direktor Kunsthalle Düsseldorf

1 Hans-Ulrich Gumbrecht, »Das Denken muss nun auch den Daten folgen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. März 2014: <http://www.faz.net/-gso-7n7tg> [letzter Zugriff: 19.3.2014].

2 Vgl. Tilman Baumgärtl, »Immaterialien. Aus der Vor- und Frühgeschichte der Netzkunst«, 26. Juni 1997: <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6151/1.html> [letzter Zugriff: 19.3.2014].

Einleitung

Elodie Evers, Magdalena Holzhey

Die Wahrheit ist: Der Industriekapitalismus wandelt sich zum digitalen Kapitalismus. Das ändert die Lage. Der Binär-Code regiert die Welt. Der informations- und kommunikationstechnische Umbruch revolutioniert Wirtschaft und Gesellschaft. Was heißt es, ein Individuum in der Informationsgesellschaft zu sein? Denn eine Informationsgesellschaft ist immer auch eine Überwachungsgesellschaft. Nicht die Information bringt die Überwachung hervor, sondern die Überwachung die Information: Sobald menschliche Äußerungen und Regungen quantifizierbar werden, werden sie aufgezeichnet, um irgendwo etwas ökonomisch, bürokratisch oder ideologisch zu optimieren. Spätestens seit Edward Snowden die breitflächige Überwachung des US-Geheimdienstes aufgedeckt hat, ist für die Post-Privacy-Denker klar: Die Privatsphäre ist tot, die NSA hat lediglich noch ihren Stempel darunter gesetzt. Leistungsfähige Computer wissen manchmal mehr über uns als wir selber. Die Speicherkapazität dieser Systeme wächst jedes Jahr kontinuierlich um das Zehnfache. Es kommt so weit, dass man nichts Verbotenes getan haben muss; es reicht, dass man jemandem irgendwann verdächtig vorkommt, selbst wenn es sich dabei um einen Irrtum handelt, und dann können sie das System nutzen, um in die Vergangenheit zurückzuschauen und jede Entscheidung zu überprüfen, die man irgendwann getroffen hat, jeden Freund, mit dem man einmal etwas diskutiert hat, und sie können einen auf dieser Grundlage angreifen, um aus einem unschuldigen Leben irgendwie einen Verdacht zu konstruieren und jedermann als Täter darzustellen. In der Zukunft der modernen Kriegsführung, zumindest darin sind sich die meisten Experten einig, werden drei Buchstaben eine entscheidende Rolle spielen: NCW für Network Centric Warfare. Dahinter verbergen sich Netzwerke, die Einheiten untereinander und mit ihren Kommandeuren verbinden – und ihnen damit die Möglichkeit zur schnellen, flexiblen und asymmetrischen Kriegsführung bieten. Das Ziel ist dabei klar formuliert: Informationsüberlegenheit über den Feind. Die Bezeichnung »Big Data«, als ein Begriff aus dem Wirtschaftsjargon und mehr noch als Beschwörung eines kommenden Zusammenbruchs, ist schnell langweilig geworden. Doch die enorme Ausweitung der Bandbreite und Tiefe von Informationen über unser Verhalten, die routinemäßig erfasst werden, und die neuen Analysemöglichkeiten, die dadurch entstehen, lassen sich nicht leugnen. Einer Schätzung zufolge werden derzeit mehr

als 98 Prozent der weltweiten Informationen digital gespeichert, und dieses Datenvolumen hat sich seit 2007 vervierfacht. Ein großer Teil dieser Daten wird von gewöhnlichen Menschen am Arbeitsplatz und zu Hause erzeugt, indem sie E-Mails verschicken, im Internet surfen, sich in sozialen Netzwerken bewegen, an Crowdsourcing-Projekten arbeiten und vieles mehr – und indem sie dies tun, haben sie unwissentlich dazu beigetragen, ein großartiges neues gesellschaftliches Projekt zu starten. Wir befinden uns inmitten eines großen Infrastrukturprojekts, das in gewisser Hinsicht denen der Vergangenheit – von den römischen Aquädukten bis zur Encyclopédie der Aufklärung – gleichkommt. Das digitale Spiegelbild des Gegenwartsmenschen ist in Hunderte Einzelteile zersplittert. Das Wissen im Internet ist dynamisch. Es ist flüchtig. Es ist volatil. Es ändert jeden Tag seine Gestalt. Wir wissen wenig über seine Quellen, über die dahinterstehenden Interessen und seine Glaubwürdigkeit. Die Folge ist eine zunehmende Copy-and-paste-Kultur ohne echte Aneignung des Inhalts. Informationen wollen gratis sein. Gleichzeitig wollen Informationen teuer sein. Informationen wollen gratis sein, weil es so billig geworden ist, sie zu verbreiten, zu kopieren und neu zusammenzustellen – zu billig, um messbar zu sein. Sie wollen teuer sein, weil sie für den Empfänger unermesslich wertvoll sein können. Diese Spannung wird sich nicht auflösen.

*Quelle: Internet**

Im Fokus der Ausstellung *Smart New World* steht der grundlegende, die Gesellschaft radikal verändernde Prozess der Digitalisierung – die Auflösung und Überführung analoger Informationen in digitale Codes zum Zweck ihrer Speicherung und Weiterverarbeitung. Die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler nutzen die rasanten Entwicklungen der digitalen Technologie nicht nur als Inspiration für ihre Bildwelten, sondern reflektieren vor allem deren kulturelle, gesellschaftliche und politische Dimension.

Scharfsinnig, kritisch und auch humorvoll widmen sich die unterschiedlichen Arbeiten den Möglichkeiten, Visionen und Gefahren der Digitalisierung. Dabei wird die staatliche und ökonomische Zensur, die einen Angriff auf

demokratische Wissensproduktion und die Privatsphäre jedes Einzelnen bedeutet, genauso in Augenschein genommen wie die Auswirkungen des Internets auf unsere Denk- und Wissensstrukturen. Alle Werke verbindet ihr investigatives Potenzial.

Die International Necronautical Society (INS), ein neoavantgardistisches, streng hierarchisch organisiertes Netzwerk von Künstlern, Schriftstellern und Philosophen, hat ein komplexes Einlassverfahren für die Ausstellung entwickelt, bei dem jeder Besucher mit seiner Unterschrift einen Verbrauchervertrag auf Basis der philosophischen Doktrin der INS abschließen muss. Die Unterzeichnung dieser Erklärung, die auf den Bedingungen der digital-kapitalistischen Gegenwart basiert, ist unabdingbare Voraussetzung für den Besuch der Ausstellung.

Christoph Faulhabers filmische Künstlerbiografie erzählt unter anderem von seinen unbequem-provokativen Performances, mit denen er die Funktionsweise staatlicher Überwachungsapparate vorführt, während das Künstlerduo Korpys/Löffler unter Anwendung nachrichtendienstlicher Methoden die neue Zentrale des deutschen Geheimdienstes in Berlin selbst überwacht und dokumentiert. Die Filme von Omer Fast und Santiago Sierra wiederum thematisieren auf sehr unterschiedliche, aber gleichermaßen eindringliche Weise den digital gesteuerten Drohneneinsatz, der für die moderne Kriegsführung bestimmend ist. Im Zentrum von Trevor Paglens aufwendig recherchierten Arbeiten steht der weitgehend unbekannte und unsichtbare, aber gleichwohl gigantische physische Teil des US-Militärs und der Geheimdienste wie beispielsweise Gebäude oder Satelliten. Laura Poitras, die neben Glenn Greenwald die erste Person war, die Zugriff auf die von Edward Snowden zur Verfügung gestellten Dokumente der globalen Überwachungs- und Spionageaffäre hatte, zeigt Filmmaterial über den Neubau des NSA Überwachungsgebäudes in Bluffdale, Utah, das sie viele Jahre lang dokumentiert hat. Kenneth Goldsmith hingegen nimmt das utopische Potenzial des Internets ernst und engagiert sich für Informationsfreiheit und Bildungsgleichheit, indem er privatisierte Informationen zu einem öffentlichen Gut erklärt. Gleichzeitig macht er auf die schier unerschöpfliche digitale Datenflut aufmerksam, der kein Mensch

jemals Herr werden kann. Taryn Simon unterzieht ihrerseits die Bilderflut des Internets einem konzeptuellen Eingriff, der deutlich macht, dass Suchmaschinen niemals »neutral« operieren und unsere Vorstellungswelt erheblich bestimmen. Auch Aleksandra Domanović legt offen, wie der schlagwortbasierte Wissenserwerb unser Denken und unsere Wahrnehmung beeinflussen, und Xavier Cha überträgt in einer ausstellungsbegleitenden Performance die oft zwanghaft repetitive Nutzung digitaler Medien in eine Choreografie. Tabor Robak führt die Verführungsstrategien der Werbung mittels der Möglichkeiten digitaler Bildproduktion vor. Simon Denny schließlich macht in seinem Beitrag Hardware zu Skulptur und thematisiert die Bedeutung von technischer Entwicklung, Kommunikation und Interface. Sein massiver Block aus gequetschten Fernsehgeräten und Bildern analoger Fernseher auf bedruckten Leinwänden stellt visuell wie inhaltlich eine Verbindung zur raumgreifenden Blackbox im Eingangsbereich her, in der die INS die gesammelten Unterschriften der Besucher archiviert: Diese Blackbox ist Teil eines Systems, das nur über die Benutzeroberfläche – das Interface – Kommunikation und Transferleistungen ermöglicht, ohne die inneren Vorgänge sichtbar zu machen.

*
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14838490.html>
http://www.fes.de/aktuell/documents%202013/130215_Digitaler_Kapitalismus.pdf
<http://irights.info/eine-informationsgesellschaft-ist-immer-eine-uberwachungsgesellschaft>
<http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Die-PostPrivacyBewegung/story/18211611?track>
<http://www.washingtonsblog.com/2013/06/top-spying-experts-even-good-people-should-oppose-spying-because-if-someone-in-government-takes-a-dislike-to-you-the-surveillance-can-be-used-to-frame-you.html>
<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/armeen-der-zukunft-technologien-und-taktik-fuer-den-krieg-von-morgen-a-846443.html>
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/12/theyre-watching-you-at-work/354681/>
<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/identitaet-im-netz-das-digitale-ich-liegt-in-scherben-a-567899.html>
http://www.julius-leber-forum.de/projekte/digitale-oeffentlichkeit/2012/06-wissen-der-welt.html?np_all=1
<http://www.zeit.de/studium/hochschule/2011-05/lehre-google>
http://www.librarianoffortune.com/librarian_of_fortune/2011/08/information-wants-to-be-free-or-expensive.html
 [letzte Zugriffe: 19. 3. 2014].

International Necronautical Society

Einlassverfahren, 2014

Das *Einlassverfahren*, das die International Necronautical Society (INS) für *Smart New World* entwickelt hat, formuliert aus verschiedenen Grundsätzen der INS-Doktrin (die ihrerseits eine Collage aus »gefundenen« Fragmenten früherer avantgardistischer, unternehmerischer und politisch-historischer Momente ist) einen Verbrauchervertrag. Besucher werden erst zu *Smart New World* eingelassen, wenn sie eine Erklärung unterschrieben haben, die – angesichts der digital-kapitalistischen Gegenwart und der bisherigen Geschichte der westlichen Kultur – ihre eigene Nichtauthentizität bestätigt. Nichtauthentizität ist ein Schlüsselbegriff der INS und war Gegenstand einer früheren Erklärung der INS beziehungsweise einer gemeinsamen Stellungnahme, die 2007 zuerst von INS-Gründer und Generalsekretär Tom McCarthy und dem INS-Chefphilosophen Simon Critchley im Drawing Center in New York abgegeben wurde (sowie anschließend in Kunstinstitutionen in aller Welt von Schauspielern, die die Rollen von McCarthy und Critchley übernahmen). Das Dogma der INS lautet, dass wir alle niemals »authentische« oder »autonome« Individuen waren oder sind, sondern vielmehr »Dividuen«: immer schon den Systemen der Sprache, der Macht und der Technologien überantwortet, mit denen ebendiese operieren. Anstatt sich an der unnützen – und reaktionären – Farce zu beteiligen, individuelle »Freiheiten« vom Netz zurückzufordern, sollten Dividuen die Tatsache akzeptieren und zelebrieren, dass kulturelle, politische oder persönliche Handlungsfähigkeit erst dann beginnt, wenn die eigene radikale Nichtauthentizität akzeptiert worden ist.

Der riesige Aktenschrank, den die Besucher in einem an den *Tawāf* – das siebenmalige Umkreisen der Kaaba in Mekka – erinnernden

Ritual umschreiten, während sie ihre Erklärungen ausfüllen, ist als Blackbox konzipiert. Dieses Objekt oder Symbol spielte ebenfalls eine zentrale Rolle in der Geschichte der INS, die an Orten wie dem Moderna Museet Stockholm und dem Hardware Medien-KunstVerein Dortmund Flugrekorder (»Blackboxes«) aufstellte, die in der jeweiligen Stadt über UKW-Sender Endlosschleifen »gefundenen« Lyrik abspielten. Symbolisch verweist die Blackbox ebenso auf Franz Kafkas quasitheologische Bürokratievisionen wie auf die Vorstellung einer Krypta (die die Psychoanalytiker Nicolas Abraham und Maria Torok mit Bezug auf Sigmund Freuds Fallgeschichte des »Wolfsmanns« in ihrem Werk *Kryptonymie* skizzierten): Ein dopsinniger Begriff, der die duale Bedeutung von Grabarchitektur und digitaler Verschlüsselung (»encryption«) trägt.

Die INS wurde 1999 von dem Romanautor Tom McCarthy gegründet und besteht aus einer streng hierarchischen Versammlung von Schriftstellern, Künstlern, Philosophen und Kulturaktivisten.

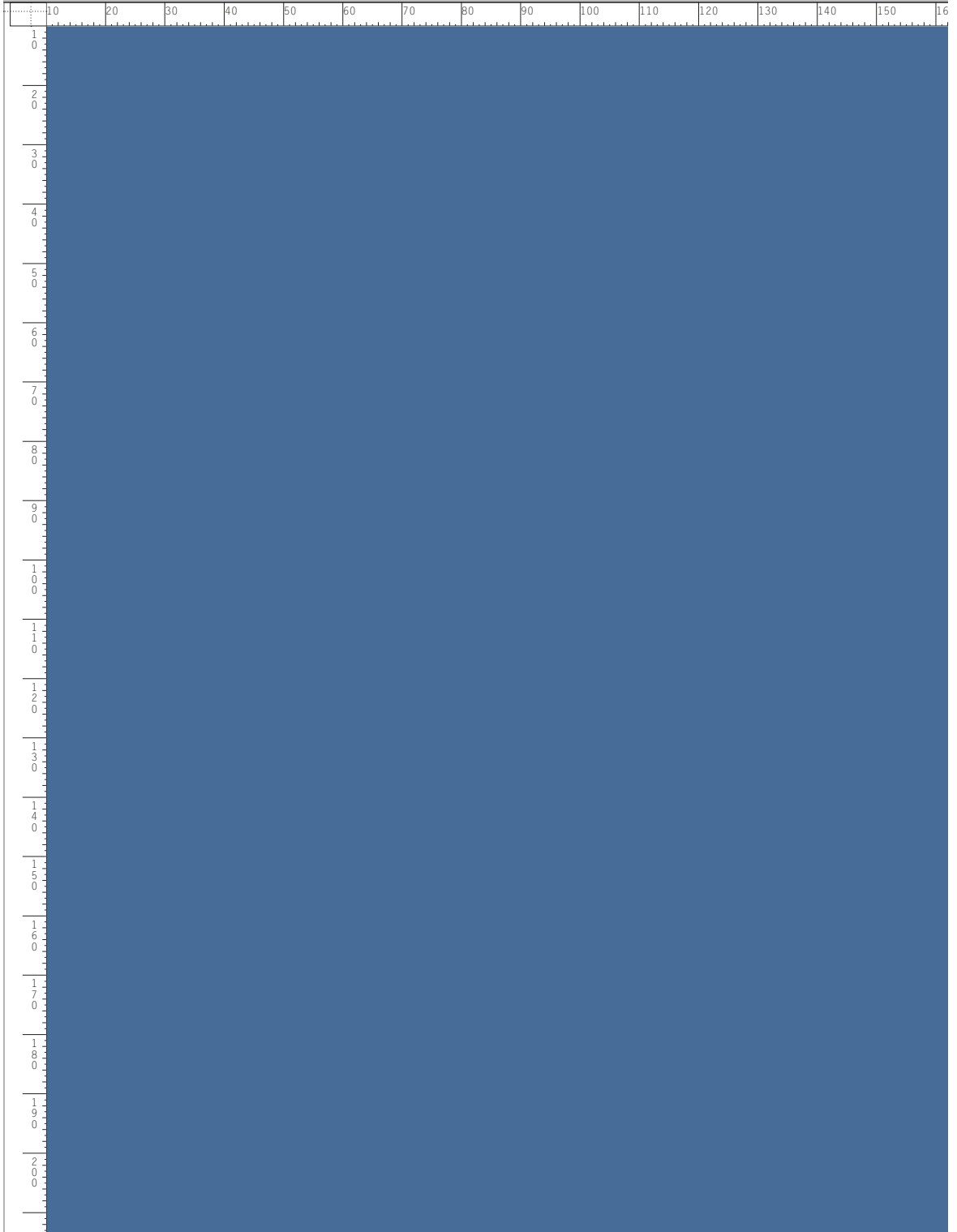
International Necronautical Society, Erstes Komitee:

Generalsekretär: Tom McCarthy
Propagandachef (Archivierung und Epistemologische Kritik) & Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Anthony Auerbach
Chefredsentin für Nachrufe: Melissa McCarthy

Chefphilosoph: Simon Critchley
Umwelttechnik: Laura Hopkins
Illustrator: Francis Upritchard
Erste Offizierin der Luftwaffe: Isabel Rocamora
Chefkartograf: Alexander Hamilton



INS-Erklärung zur Uneigentlichkeit,
Tate Britain, London 2009, Foto: INS
Department of Propaganda, © 2014
Richard Eaton/Tate, Courtesy
International Necronautical Society



160 170 180 190 200 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300

Laura Poitras

Trevor Paglen 3

1 . O G R E C H T S

Trevor Paglen 2

Simon Denny

Trevor Paglen 1

Santiago Sierra

Trevor Paglen

*1974, Maryland, lebt in New York

1) *Autonomy Cube*, 2014

In Zusammenarbeit mit Jacob Appelbaum, Acryl, Motherboard, Tor Software

2) *National Security Agency, Ft. Meade, Maryland*, 2013 / *National Reconnaissance Office, Chantilly, Virginia*, 2013 / *National Geospatial-Intelligence Agency, Springfield, Virginia*, 2013

Alle: C-Print, 45,8 x 68,6 cm

3) *Code Names*, 2001 bis heute

Fortlaufende Liste geheimer Militär- und Nachrichtendienstprogramme, Maße variabel

Der Künstler und Geograf Trevor Paglen widmet sich in seinem Werk der Geheimhaltungslogik der US-amerikanischen Militär- und Überwachungsapparate. Obwohl deren Infrastruktur und Organisation auf Unsichtbarkeit basieren, operieren die Institutionen der nationalen Sicherheit in der realen Welt mit physisch wahrnehmbaren Gegenständen wie Gebäuden, Flugzeugen oder Satelliten, die niemand einfach so verschwinden lassen kann. Um diese gesuchten Objekte vor sein hochleistungsfähiges Hightechobjektiv zu bekommen, bedient sich Paglen Methoden des investigativen Journalismus und arbeitet mit einem Netzwerk aus Experten zusammen. So spürte er in vorherigen Werkserien bereits geheime militärische Anlagen, Erdumlaufbahnen von Überwachungs- und Spionagesatelliten sowie Decknamen und Mechanismen verborgener Militär- und Geheimdienstprogramme auf. Auf diese Weise werden die Bilder des Fotografen zu Indexen, in denen sich die physischen Spuren einer geheimen Welt materialisieren. Zugleich sind seine Fotografien jedoch auch stark stilisiert

und teilweise sogar von erhabener Schönheit. Sie fragen, wie viel und welche Information ein Bild überhaupt vermitteln kann und zweifeln damit die Funktion der Fotografie als Zeugin selbst an.

Paglen's jüngste Serie zeigt Nachtaufnahmen von Quartieren der US-amerikanischen Informationsdienste NRO (National Reconnaissance Office), NSA (National Security Agency) und NSA (National Security Agency). Im Verlauf der Berichterstattung über Edward Snowdens Enthüllungen wurde Trevor Paglen erneut bewusst, dass diese Agenturen als Bild in der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht repräsentiert sind. Daraufhin mietete er im November 2013 einen Hubschrauber, um ebenjene hier ausgestellten Institutionen – die Archive, Verwalter und Produzenten von »Big Data« – abzubilden. Damit vollzieht der Künstler einen entscheidenden Schritt: Die Indexe sollen zu Zeichen werden, die zu lesen erst gelernt werden muss. Die Fotografien sollen als Vokabular in die Diskussion um das



National Geospatial-Intelligence Agency, Springfield, Virginia, 2013, Courtesy der Künstler; Galerie Thomas Zander, Köln; Metro Pictures, New York; Altman Siegel, San Francisco



National Security Agency, Ft. Meade, Maryland, 2013, Courtesy der Künstler; Galerie Thomas Zander, Köln; Metro Pictures, New York; Altman Siegel, San Francisco

Verhältnis von Staat und Bürger einfließen. Daher ist es konsequent, dass Paglen diese Fotografien im journalistischen Kontext veröffentlicht und sie im selben Zuge zum freien Download zur Verfügung stellt sowie zu ihrer Verbreitung aufruft.¹

Auch seine Arbeit *Autonomy Cube* hat einen aktivistischen Impetus, indem es die Aneignung der Geheimhaltungslogik zum Schutz der individuellen Privatsphäre nahelegt. Der gemeinsam mit dem Programmierer Jacob Appelbaum entwickelte Kubus ermöglicht allen Besuchern verschlüsseltes Surfen im Internet, indem es sich mit dem Netzwerk Tor verbindet. Tor ist darauf ausgerichtet, IP-Adressen seiner Nutzer auf andere Server umzuleiten, sodass deren tatsächliche Ortung und Identifizierung nicht mehr nachvollziehbar sind. *Autonomy Cube* verhilft also durch Verdeckung zu mehr Souveränität – nur eins von vielen Paradoxa innerhalb dieser Arbeit. Denn die transparente Hülle der Hardware legt zwar die sonst hinter Bildschirmen oder Gehäusen

verborgene Technik, die Vernetzungen wie diese ermöglicht, offen, kann letztendlich jedoch nicht die Mechanismen dahinter erklären. Solche Widersprüche sind ein wesentliches Merkmal von Paglens Werken. So auch bei der Wandarbeit *Code Names*, die Decknamen für verborgene US-Militär- und Geheimdienstprogramme schwarz auf weiß an die Wand prangert. Ohne explizites Vorwissen ist eine Decodierung unmöglich. Es ist eher die überwältigende Fülle an Information, die wiederum auf den gewaltigen Bereich des Militärs verweist, der sich öffentlicher Zugänglichkeit entzieht.

¹ Trevor Paglen publizierte die Fotografien erstmalig mit einem eigens verfassten Begleitartikel auf dem Onlinenachrichtenmagazin *The Intercept* – gegründet von Glenn Greenwald, Laura Poitras und Jeremy Scahill. Siehe auch: <https://firstlook.org/theintercept/article/2014/02/10/new-photos-of-nsa-and-others> [letzter Zugriff: 5.3.2014].

Simon Denny

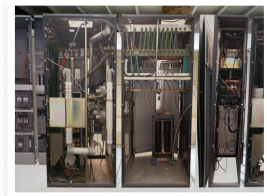
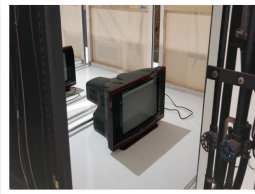
*1982, Auckland, lebt in Berlin

Analogue Broadcasting Hardware Compression, 2013, Tintenstrahlverfahren auf Leinwand, zusammengedrückte Fernsehgeräte, Bilder der Fernseh Rundfunksender von Arqiva Chanel 4 (Sudbury, England)
320×900×250 cm mit Sockel,
Alastair Cookson

Als Fenster zur Welt brachte der Fernsehapparat als erstes audiovisuelles Massenmedium Information und Unterhaltung in die Wohnzimmer der Bürger. Nun avanciert die Television immer mehr zu einem »Smart Display« – zu tragbaren und voll funktionsfähigen Computern, die individuell einsetzbar sind. Der Medienkünstler Simon Denny markiert mit seiner Skulptur *Analogue Broadcasting Hardware Compression* diesen Wandel. Hierfür fotografierte Denny die letzten analogen Anlagen des britischen Fernsehens und ließ die Bilder in Originalgröße der Geräte per Tintenstrahlverfahren auf Leinwände drucken. In zwei Reihen, parallel zueinander arrangiert, entsteht eine Art Röhre, innerhalb der Denny zerquetschte analoge Fernsehgeräte platziert. Damit wendet der Künstler das Verfahren der (Daten-)Komprimierung auf die Hardware an, die wiederum den Grund für die Unbrauchbarkeit der Gerätschaften darstellt. Denn durch die Umstellung von analog auf digital wurden diese Sender obsolet. »Komprimieren« leitet sich vom lateinischen Wort für zusammendrücken, »comprimere«, ab und bezeichnet eine Operation, die durch das Löschen von Information Daten verkleinert, um ihre Übertragung und Speicherung zu erleichtern. Laut dem Medientheoretiker Lev Manovich stellt ebenjene »verlustreiche Komprimierung«¹⁾ die Basis für unsere Computerkultur und damit auch das digitale Fernsehen dar. Simon Denny thematisierte

bereits in vorherigen Werken die Historie der gegenseitigen Bedingtheit von Technik, Informationsübertragung und Ästhetik bei Fernsehern. Hier thematisiert er insbesondere den Kontrast zwischen den analogen Fernsehgeräten mit ihren breiten Rahmen und tiefen Gehäusen sowie den flachen, fast rahmenlosen Screens der digitalen Ära. Während die digitale Entwicklung danach strebt, immer »softer« zu werden, sich vollends in der Benutzeroberfläche, dem Interface aufzulösen, stellt der Künstler das uns verloren Gegangene auf den Sockel und schafft damit ein hermetisch anmutendes Denkmal für die massiven, sperrigen Prozessoren des Analogen. Es erinnert an das stetige Verschwinden des Kastens als Repräsentant aller elektronischen Schaltflächen, die sich hinter den Metall- und Plastikgehäusen verbergen. Diese Entwicklung vom Objekt zum Bild unterstreicht Denny zusätzlich durch das Komprimieren seiner eigenen Ausstellung. Denn 2012 stellte er noch die originalen Sendetransmitter als Objekte bei der Gruppenausstellung *Remote Control* im Londoner ICA aus. Erstmals gezeigt wurde *Analogue Broadcasting Hardware Compression* auf der 55. Biennale von Venedig 2013.

1 Vgl. ders., *The Language of New Media*, Cambridge, MA, 2001.



*Analogue Broadcasting Hardware
Compression, 2013, Courtesy Alastair
Cookson und Galerie Buchholz, Berlin/Köln*

Laura Poitras

*1962, Boston, lebt in Berlin

*Mission Data Repository, Utah, USA,
2014, Video, 0'10''*

Laura Poitras ist Dokumentarfilmerin und Journalistin. In ihren Filmen setzt sie sich vor allem mit der Aufarbeitung des 11. Septembers und den Facetten und Auswirkungen des Krieges gegen den Terror auseinander. Ihre Trilogie *The New American Century*, bestehend aus *My Country, My Country*, dem zweiten Teil *The Oath* und dem noch nicht veröffentlichten letzten Teil *The Program*, behandelt auch Terrorismusabwehr und die gesellschaftliche Rolle von Whistleblowern angesichts der Überwachung durch Nachrichtendienste.

Seit der Veröffentlichung von *My Country, My Country* 2006 ist Poitras vom Department of Homeland Security als terrorverdächtig eingestuft. Da sie auf dessen Beobachtungsliste steht, gehen Flugreisen für sie zwangsläufig mit den Maßnahmen der Secondary Security Screening Selection einher - einer besonderen Sicherheitskontrolle. Aufgrund dieser Eintragung und den entsprechenden Repressionen schrieb der Journalist Glenn Greenwald schon 2012 über ihre Filme und die daraus resultierenden Konsequenzen für das Leben der Filmemacherin.

Neben Greenwald ist Poitras die erste Person, die Zugriff auf die von Edward Snowden zur Verfügung gestellten Dokumente der globalen Überwachungs- und Spionageaffäre hatte. Im Januar 2013 wurde Poitras anonym kontaktiert und erhielt, nachdem sie ihren PGP-Public Key (Pretty Good Privacy - ein Programm zur Datenverschlüsselung) zur Verfügung gestellt hatte, Anweisungen, sich weiter gegen Hacks abzusichern. Infolge dieses Mailverkehrs arrangierten Snowden, Greenwald und

sie ein Treffen in Hongkong, bei der die Dateien übergeben wurden. Während Greenwald die Veröffentlichung über die englische Tageszeitung *The Guardian* wählte, arbeitet Poitras daran, die Überwachungsaffäre filmisch aufzubereiten.

Seit Februar 2014 ist Poitras außerdem für die von ihr zusammen mit Glenn Greenwald und Jeremy Scahill gegründete Onlinepublikation *The Intercept* tätig, für deren erste Ausgabe auch der Künstler Trevor Paglen einen Beitrag beisteuerte. Elementare Funktion von *The Intercept* sei es, auf Pressefreiheit zu bestehen und diese gegenüber denjenigen zu verteidigen, die sie verletzen.¹

Für *Smart New World* hat Poitras einen Kurzfilm gedreht, der Aufnahmen des amerikanischen NSA Überwachungsgebäudes in Bluffdale, Utah zeigt. Die künftige technische Ausstattung der Anlage unterliegt der Geheimhaltung. Bekannt ist, dass die Einrichtung rund 65 Megawatt elektrische Leistung benötigen wird. Der Bau des Utah Data Centers soll 1,7 Milliarden Dollar kosten. Dort werden rund zweihundert Techniker arbeiten. Das gesamte Gelände ist 1 Million Quadratfuß, das heißt annähernd 93 000 Quadratmeter groß. Poitras hat den Bau der Anlage zwischen 2011 und 2013 dokumentiert.

¹ Glenn Greenwald, Laura Poitras und Jeremy Scahill, »Welcome to The Intercept«, <https://firstlook.org/theintercept/2014/02/10/welcome-intercept/> [letzter Zugriff: 24.3.2014].



Filmstills aus *Mission Data Repository*,
Utah, USA, 2014

Santiago Sierra

*1966, Madrid, lebt in Madrid

VETERANS OF THE WARS OF AFGHANISTAN, IRAQ AND NORTHERN IRELAND FACING THE CORNER, 2013, Video, 0'15''10'''

Begleitet von einem surrenden Geräusch beschreitet der Zuschauer in Santiago Sierras Video *VETERANS OF THE WARS OF AFGHANISTAN, IRAQ AND NORTHERN IRELAND FACING THE CORNER* ein verlassenes, heruntergekommenes Gebäude. Das Bild ist schwarz-weiß, ein wenig wackelig, doch gestochen scharf. Es sind die Aufnahmen einer Drohne, wie der sich abzeichnende Schatten auf den weißen Fliesen verrät. Sie durchforstet die leer stehenden Räume, Treppenhäuser und Flure von Ebrington Barracks, einer ehemaligen Militärkaserne. Eine Übersicht im Sinne einer Orientierung innerhalb des Gebäudes wird jedoch durch die fragmentarische Montage der Bewegtbilder, die teilweise auf dem Kopf stehend oder rückwärts aufgenommen wurden, unterlaufen. Vielmehr wird eine marode Atmosphäre vermittelt, die durch Standbilder, die das Filmmaterial unterbrechen, zusätzlich verstärkt wird. Wie ein Memento mori zeigen sie Details, die von Verfall, Verwesung und Tod erzählen. Erst zum Ende des Films wird das vermeintliche Zielobjekt der Drohne sichtbar. Nach und nach spürt sie Soldaten auf, die mit dem Gesicht zur Wand in einer Ecke stehen.

Seit 2011 führt Sierra eine Aktionsreihe fort, bei der er Kriegsveteranen dazu engagiert, in der Ecke eines Ausstellungsraums zu verweilen und dem Betrachter dabei den Rücken zuzuwenden. Währenddessen sind sie dazu

angehalten, nicht zu sprechen oder anderweitig auf das Publikum zu reagieren. Von jedem teilnehmenden Soldaten nimmt Sierra eine Fotografie zur Dokumentation auf. Der hier gezeigte Film stellt eine Weiterentwicklung dieser Arbeit dar: Die zur Machtlosigkeit verurteilten Täter werden mittels einer Drohne aufgespürt, sodass Kamera- und Zuschauer-auge zusammenfallen. Darüber hinaus wählt Sierra als Setting die historisch aufgeladenen Räumlichkeiten der ehemaligen Militärkaserne – die unter anderem mit dem Bloody Sunday von 1972 in Verbindung gebracht wird – ohne den kürzlich für die Verleihung des renommierten Turner Prize renovierten Teil des Gebäudes zu zeigen.

Sierra ist bekannt für seine gesellschaftskritischen Projekte und Installationen, die er oftmals auch fotografisch und filmisch dokumentiert. Internationales Aufsehen erregte er 2003, als er den Eingang des spanischen Pavillons auf der Biennale in Venedig bis auf eine kleine Öffnung zumauern ließ und nur den Inhabern spanischer Pässe Zutritt gewährte. 2010 sollte er den mit 30 000 Euro dotierten spanischen Nationalpreis Premio Nacional de Artes Plásticas de España erhalten, lehnte ihn jedoch mit der Begründung ab, sich nicht vom Staat instrumentalisieren lassen zu wollen.



Filmstills aus *VETERANS OF THE WARS OF AFGHANISTAN, IRAQ AND NORTHERN IRELAND FACING THE CORNER*, 2013, Courtesy Estudio Santiago Sierra, Madrid und KOW, Berlin

Christoph
Faulhaber

160 170 180 190 200 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300

1 . O G L I N K S

Korpys/Löffler

Omer
Fast

Omer Fast

*1972, Jerusalem, lebt in Berlin

5000 Feet is the Best, 2011,
digitales Video, Farbe, Klang,
00'30''

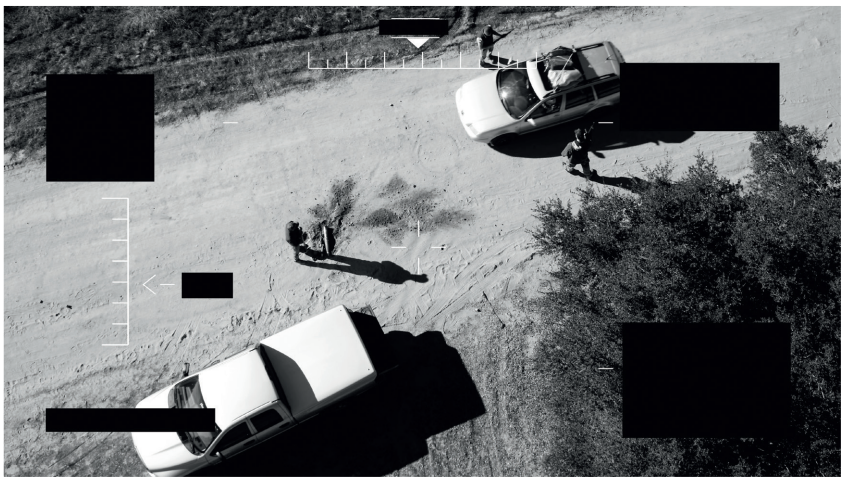
5 000 Fuß – von dieser Entfernung aus werden Drohnen zum alles erkennenden Auge: Man könne Schuhe, Kleidung und Haarfarbe der überwachten Person identifizieren, erzählt ein ehemaliger »Drone Operator« der US-Armee, der Drohnen vom Typ »Predator« steuerte, dem Videokünstler Omer Fast im Gespräch. Bereits die Berufsbezeichnung verrät, dass der Soldat bei solch einem Flugobjekt eher Kameramann als Pilot ist. Aus einer enormen Entfernung navigiert er die mit Kamera, Sensoren und einem Geschoss ausgestattete Drohne und greift so als eine Art Avatar in die Realität des Kriegsschauplatzes ein.

2010 gelingt Fast die Kontaktaufnahme zu einem ehemaligen Drohnenführer, obwohl das FBI seine beim Onlinenetzwerk »Craigslist« aufgegebene Suchanzeige zügig hat entfernen lassen und seinen Produzenten sogar telefonisch bedroht haben soll. Bei zwei Treffen in einem Hotel in Las Vegas klärt der Befragte den Künstler über die Technik und die Routine seiner militärischen Arbeit auf. Dabei erwähnt er auch Zwischenfälle, bei denen unabsichtlich Zivilisten starben, und geht auf seine dadurch ausgelösten psychologischen Probleme ein. Im Film verweigert Omer Fast eine Eins-zu-eins-Reinszenierung der Interviews.

Vielmehr überträgt er die traumatische Erfahrung in das filmische Bewusstsein, indem er die lückenhafte Erzählung um sich selbst kreisen lässt. Die Narration erfolgt als Endloschleife, die sich jedoch nicht ganz identisch wiederholt, sondern stetig variiert. Es ist ein Verwirrspiel aus Bild und Ton, Darstellung und Dargestelltem, bei dem Fakten und Fiktion nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. So thematisiert Fast hier nicht nur die Auswirkungen einer Kopplung von Waffen und Telekommunikationssystemen. Er deutet ebenso auf die in der Medientheorie bereits seit Mitte der 1980er-Jahre diskutierte gegenseitige Beeinflussung technischer Entwicklungen in Militär und Film sowie auf die damit verbundenen Wahrnehmungs- und Bilderlogiken hin.¹

Zurzeit dreht Fast seinen ersten Spielfilm, in dem er den Bestsellerroman *8 1/2 Millionen* des britischen Schriftstellers Tom McCarthy in Szene setzt. An der Ausstellung ist McCarthy in seiner Funktion als INS-Generalsekretär beteiligt.

¹ Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986; Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986.



Filmstills aus *5000 Feet is the Best*, 2011
Courtesy der Künstler und Arratia Beer,
Berlin

Korpys/Löffler

Andree Korpys, *1966, Markus Löffler, *1963
in Bremen, leben in Bremen und Berlin

Personen Institutionen Objekte Sachen,
2014, 3-Kanal-HD-Video, 0''21''46

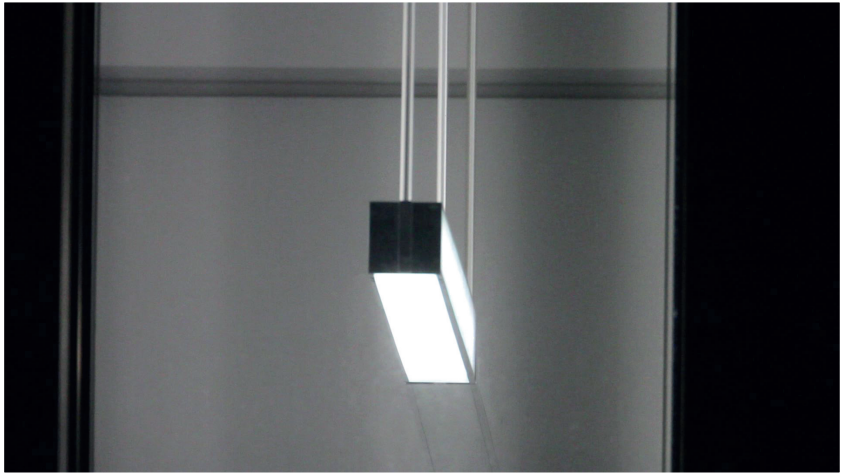
Es ist das größte und kostspieligste Bauvorhaben, das der Bund je in Angriff genommen hat: Der Neubau für den Bundesnachrichtendienst in Berlin, der mit seinen 4 000 Mitarbeitern voraussichtlich im Jahr 2016 von Pullach in die Hauptstadt umziehen soll. Die gesamte Logistik steht unter so strenger Geheimhaltung, dass seit Jahren über Planungschaos auf der Baustelle berichtet wird. Fasziniert von der Größe des Baues und seinem exponierten Standort in Berlin-Mitte, begann das Künstlerduo Korpys/Löffler vor einiger Zeit, die Entwicklung der Baustelle zu dokumentieren. Anfangs stand das Interesse für die Auswirkungen des Neubaus und der in seinem Zuge geplanten Wohnhäuser, Hotels und Parks auf die Infrastruktur des eher maroden Gebiets zwischen den Bezirken Mitte und Wedding im Vordergrund. Welches gesellschaftliche Selbstverständnis wird vermittelt, wenn sich ein Geheimdienst erstmals sichtbar in gigantischer Größe im Zentrum der Hauptstadt präsentiert?

Mit den Enthüllungen Edward Snowdens hat sich der Fokus der Arbeit deutlich in Richtung Datenerfassung und Überwachungsgesellschaft verschoben. Der riesige Gebäudekomplex mit seiner matt glänzenden Aluminiumfassade und architektonischen Gitterstruktur, in die sich rund 14 000 Fenster einfügen, repräsentiert in einer Ambivalenz von Transparenz und Abschirmung bereits die durch Wissen und Informationskontrolle ausgeübte Macht. Das neue Projekt, das im Rahmen der Ausstellung *Smart New World* Premiere feiert, weist Bezüge zu zahlreichen rechnerbasierten Arbeiten des Künstlerduos auf, in denen es immer auch um die Visualisierung und mediale Vermittlung von Macht geht. Andree Korpys und Markus Löffler, die seit 1989 zusammenarbeiten, untersuchten politische Schauplätze der jüngeren Geschichte wie etwa den Sitz der UN in New York, das Brüsseler NATO-Hauptquartier, das Pentagon

sowie das World Trade Center, oder sie dokumentierten den Besuch von George W. Bush 2002 in Berlin.

Durch die Sicherheitsbestimmungen am Betreten der Baustelle gehindert, nutzten Korpys/Löffler die Möglichkeiten und Quellen, die ihnen für die Erfassung des Ortes zur Verfügung standen. Sie beobachteten das Gebäude von außen, umkreisten das Gelände, zeichneten mit Kamera und verschiedenen Mikrofonen Bilder und Töne auf. Ihr Untersuchungsprinzip ist dem eines Nachrichtendienstes oder allgemein kriminologischen Methoden nicht unähnlich: Es geht darum, so viele Informationen wie möglich zu erfassen, deren Gehalt erst einmal nicht einzuschätzen ist oder die als Randereignisse unwichtig scheinen, da genau solche Informationen am wenigsten manipuliert werden können und daher eine hohe Aussagekraft haben können. Auf den kriminologischen Ansatz verweist bereits der Titel der Arbeit: *Personen Institutionen Objekte Sachen* (PIOS) lautet der Name einer der ersten computer-gestützten Datenbanken, die von Horst Herold, in den 1970er-Jahren Leiter des BKA, initiiert wurde. Entstanden ist eine 3-Kanal-Projektion, die in Fragmenten ein Bild des Gebäudes und seiner Umgebung zeichnet. In ihrer spezifischen Mischung aus Dokumentation und ästhetischer Überhöhung erzeugt die Arbeit eine bestimmte, von der Statik und Kühle der Architektur geprägte Atmosphäre, die dem Verhältnis von Macht und Geheimnis nachspürt: »Die Regierung verherrlicht die Herrschaft, und die Herrschaft verherrlicht die Regierung. Aber das Zentrum der Maschine ist leer und die Herrlichkeit nichts als der Glanz, den diese Leere ausstrahlt, der unerschöpfliche Kabod [die kultische Gegenwart Gottes], der die zentrale Leere der Maschine zugleich ver- und enthüllt.«¹

¹ Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit* [*Homo sacer* II.2], Berlin 2010.



Filmstills aus *Personen Institutionen*
Objekte Sachen, 2014

Christoph Faulhaber
 *1972, Osnabrück, lebt in Uedem,
 Hamburg, Berlin und Zürich

Jedes Bild ist ein leeres Bild,
 2014, HD-Video, 1'05''10'''

Christoph Faulhabers neuer Film *Jedes Bild ist ein leeres Bild*, der im Rahmen von *Smart New World* erstmals gezeigt wird, ist eine ebenso scharfsinnige wie humorvolle Reflexion über Realität und Identität in der globalen, digitalisierten Welt. Das Material des Films wurde unter anderem mit dem Editor des weltweit vertriebenen Videospiele Grand Theft Auto der Firma Rockstar Games erarbeitet – ein Feature zum Erstellen eigener Videoclips. Der Avatar Nico Bellic tritt als intellektuelles Alter Ego des Künstlers auf und reflektiert über dessen Projekte. In einer rasanten Mischung von Dokumentation und Fiktion, klassischer Narration, Videoclip und virtueller Realität erzählt Faulhaber seine eigene Biografie und legt offen, wie der Künstler ständig an die Grenzen herrschender Systeme stößt, mit seinen Projekten Räume öffentlichen Interesses erobert, stört und im besten Fall verändert. Mit seinem Kollegen Lukasz Chrobok gründete Faulhaber beispielsweise 2005 den fiktiven Sicherheitsdienst Mister Security, der im Auftrag handelte, die Sicherheit des öffentlichen Raumes zu überwachen. Dessen Aktivitäten wurden beobachtet, ein Stipendium in den USA wurde ihm nach eingehender Befragung durch das FBI wieder entzogen. Faulhabers Werk zeigt exemplarisch, wie Bild und Politik in unserer Gesellschaft verschränkt sind. Er selbst kommentiert seine Arbeit folgendermaßen: »Die Bilder unserer Gegenwart sind zeitbasiert und kontextabhängig. Die Bildproduktion und die Prozesse der Verbilligung werden allerdings zunehmend durch nicht-künstlerische Produktionen besetzt [...].

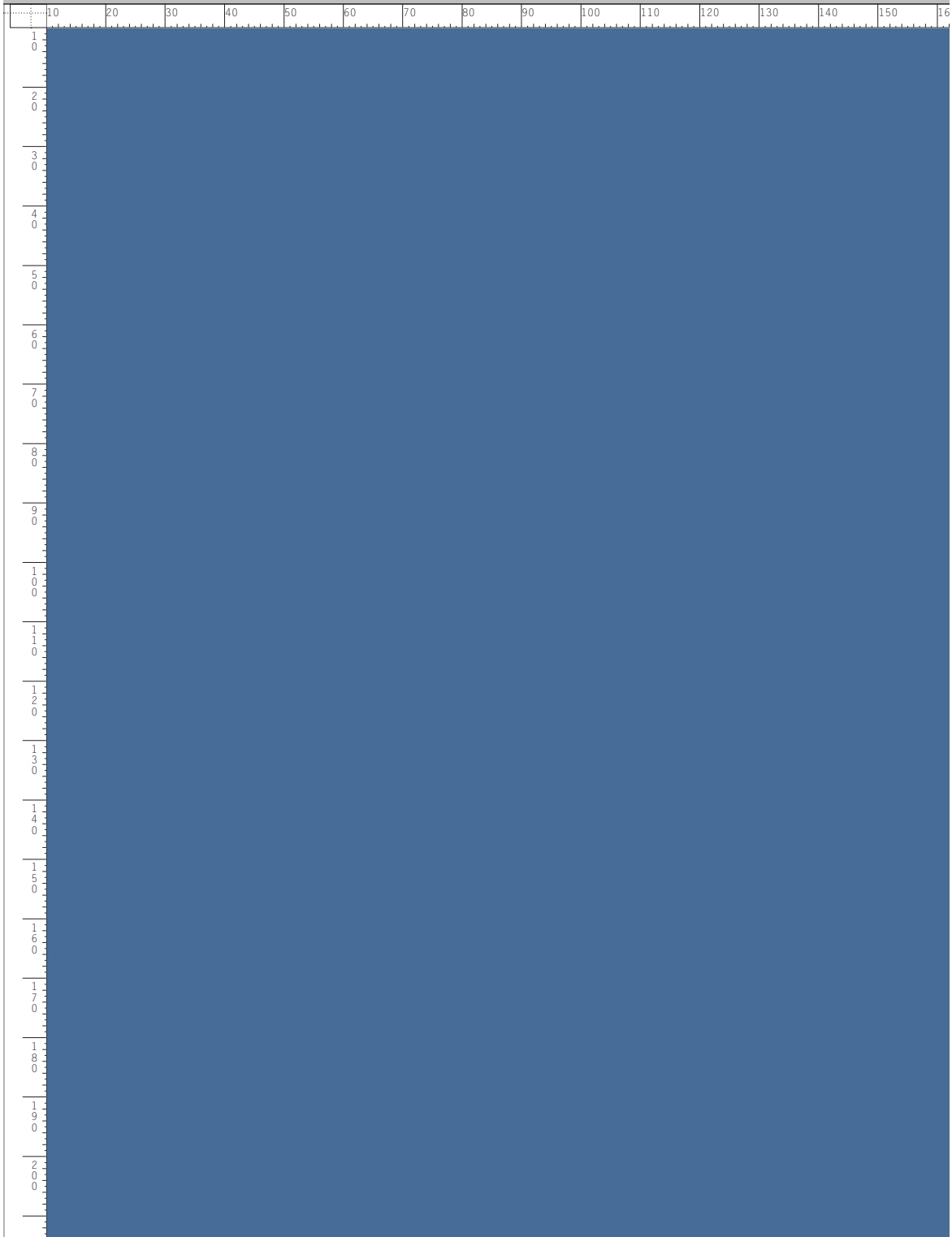
Internet, Kino, Fernsehen, Printmedien, virtuelle Realität und Reality Shows leisten ihren Teil, uns mit der alltäglichen Menge an konsumierbaren Bildern zu versorgen. In dieses Geflecht greife ich hinein, das heißt, ich sortierte die Bilder neu und erzeuge so einen Kurzschluss. Ich glaube, das ist in gewisser Weise etwas, was viele Künstler heute machen, ob mit partizipativen Strategien im öffentlichen Raum, durch investigative oder intrudierende Interventionen in Netzwerken und Strukturen oder durch »provokante« Gesten.«¹

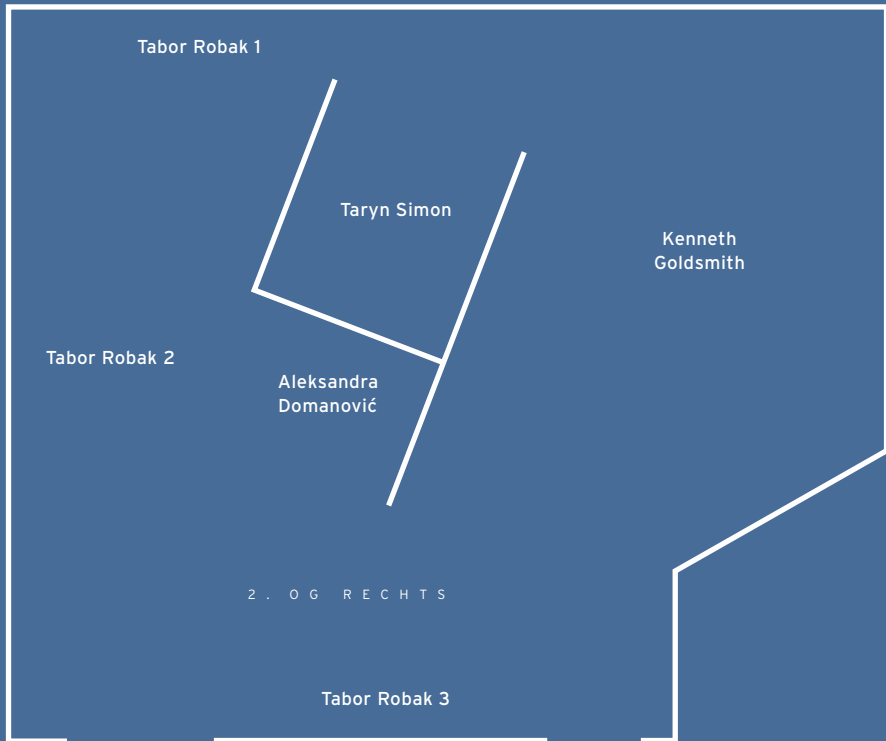
Eine solche intervenierende Praxis spiegelt sich – ebenso plakativ wie ironisch – im Gebrauch des Videospiele, das dem Betrachter die Illusion geben mag, Gestalter seiner eigenen Realität zu sein – einer Realität, die sich selbst aus der Bilderflut des öffentlichen Raumes generiert. Unterlegt mit Musik und immer wieder effektiv übersteigert, bedient sich Faulhabers Film genau jener Strategien, die er gleichzeitig kritisch reflektiert: Er nutzt die verführerische Kraft von Videoclips und die Macht medialer Bilder, um den Künstler zum Helden oder Popstar zu stilisieren und die Vermischung von realer und virtueller Welt bis zur Ununterscheidbarkeit voranzutreiben.

1 Aus: »Christoph Faulhaber. Das Leben als Projekt. Ein Gespräch mit Oliver Zybok«, in: *Kunstforum international*, Bd. 205, 2010, S. 154.



Filmstills aus *Jedes Bild ist ein
leeres Bild*, 2014





Tabor Robak

*1986, Portland, lebt in New York

- 1) *20XX*, 2013, 1-Kanal-HD-Video, Echtzeit 3D, 0'10''
- 2) *Xenix*, 2013, 7-Kanal-HD-Video, Echtzeit 3D, 0'05''
- 3) *Free-to-Play*, 2013, 4-Kanal-HD-Video, benutzerdefinierte Software, 1'00''

»Cyberspace. Eine Konsens-Halluzination, tagtäglich erlebt von Milliarden zugriffsberechtigter Nutzer in allen Ländern [...] Eine grafische Wiedergabe von Daten aus den Banken sämtlicher Computer im menschlichen System. Unvorstellbare Komplexität. Lichtzeilen im Nicht-Raum des Verstands, Datencluster und -konstellationen. Wie die zurückweichenden Lichter einer Stadt [...].«¹

Mit Tabor Robaks *20XX* vor Augen liest sich Williams Gibsons Definition von Cyberspace wie eine Werkbeschreibung. Doch stellt *20XX* keine Illustration eines virtuellen Raumes dar. Vielmehr lässt Robak hier die Zukunftsvision einer fiktiven Megalopolis aufflackern, die durchflutet ist von mobilen Screens, strömenden Datenpaketen und rotierenden Projektoren. Die meisten Signale und Lichter formen sich zu unzähligen Markennamen und Logos aus der Gamer-Branche. Robak vermeidet es jedoch, daraus explizit eine Konsum- oder Monopolisierungskritik zu formulieren. Der ehemalige Grafikdesigner bedient sich der Verführungsstrategien der Werbebranche, deren Mechanismen er durch ihren übersteigerten Einsatz gleichsam zur Schau stellt. Dank der Perfektion seines Handwerks und durch den Einsatz entsprechender Effekte schafft Robak bewegte Bilder, deren Suggestivkraft sich die Betrachter trotz des Wissens um ebendiese Mechanismen kaum entziehen können. Diese Ambivalenz wird von Robak immer wieder von Neuem ausgelotet, so auch in *Xenix*, einer 7-Kanal-Projektion, für die der Künstler vier Fantasiewaffen modelliert hat und sie wie Items eines Videospiels durch die Welten verschiedener User-Displays, die durch ihre tadellose Erscheinung bestechen, wandern lässt. »Ich tendiere dazu, mich auf die oberflächlichen Aspekte der Arbeit – den Glanz und das Funkeln und die Regenbogen – zu konzentrieren, um dem Kunstwerk eine gewisse Schärfe zu verleihen«, so Robak.²

Eine noch hypnotischere Wirkung hat die Arbeit *Free-to-Play*, deren Erscheinungsbild dem weltweit populärsten Onlinespiel, *Candy Crush*, entlehnt ist. Robak hat die Süßigkeiten aus *Candy Crush* durch einen Katalog von 7 000 Icons ersetzt, mit dem weiteren Unterschied, dass sich der Computer hier »selbst spielt« und die unzähligen Piktogramme eine farbenfrohe Malerei erzeugen, die sich in permanentem Fluss befindet.

Indem Robak sich an den immersiven Effekten von Videospielen bedient, dem Betrachter aber letztlich jegliche Möglichkeit der Interaktivität verwehrt, erzeugt er auch ein gewisses Unbehagen. Denn während sich die digitalen Spiele immer mehr zu Real-Life-Animationen entwickeln, die es ermöglichen, in virtuelle Welten einzutauchen und diese als Avatar sogar selbst mitzugestalten, führen Robaks Videos diese Option der Teilhabe nur vor. Das Unbehagen resultiert auch aus dem Wissen um einen möglichen Kontrollverlust, der mit der Überführung in einen anderen Bewusstseinszustand einhergehen kann. Robaks Werk produziert ein produktives Schwingen, das den Betrachter einerseits mittels immersiver Erfahrung fesselt und andererseits durch verordnete Passivität zu reflektierter Distanz einlädt.

1 William Gibson, *Die Neuromancer-Trilogie* [1984], übers. von Reinhard Heinz und Peter Robert, München 2009, S. 70 f.

2 Tim Gentles, »Commercial and Then Some«. An Interview with Tabor Robak, in: *Art in America*, 16. Dezember 2013, <http://www.artinamericagazine.com/news-features/interviews/commercial-and-then-some-an-interview-with-tabor-robak/> [letzter Zugriff: 19.3.2014].



Filmstill aus 20XX, 2013, Courtesy Team Gallery, New York

Filmstill aus Xenix, 2013, Courtesy Team Gallery, New York

Aleksandra Domanović
 *1981, Novi Sad, lebt in Berlin

Anhedonia, 2007, Video, 1'26''51'''

Mit Humor kommentiert Aleksandra Domanović in ihrem Video *Anhedonia* die Art und Weise, wie der schlagwortbasierte Wisenserwerb im Netz unsere Denk- und Wahrnehmungsstrukturen beeinflusst und eine Copy-and-paste-Kultur hervorbringen kann, in der Inhalte austauschbar werden. Sie kombiniert die Tonspur aus Woody Allens Film *Annie Hall* (*Der Stadtneurotiker*) aus dem Jahr 1977 mit einer Bilderfolge, die aus dem digitalen Bildarchiv Getty Images generiert ist – mit über sieben Millionen nach Schlagworten archivierten Fotos und Videos ein Beispiel der zeitgenössischen Bild- und Informationsflut.

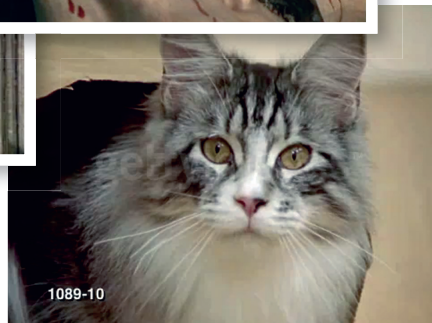
Ceci Moss: Du hast in *Anhedonia* Getty Images genutzt, um einen Ausschnitt aus Woody Allens *Annie Hall* zu bebildern. Warum hast Du Dich bei dieser Arbeit dafür entschieden, Getty Images zu recyceln, und nicht Bilder aus einer anderen Quelle?

Aleksandra Domanović: Die erste Idee war, Youtube-Material zu verwenden und einen Spielfilm ausschließlich aus unserer kollektiven Videosammlung aufzubauen. Das funktionierte nicht so gut, wie ich gedacht hatte, da die Verschlagwortung des Materials der subjektiven Entscheidung jedes Nutzers überlassen ist; deshalb war es schwierig, das passende Filmmaterial zu finden. Bildagenturen arbeiten anders. Man beauftragt Redakteure damit, das Material nach bestimmten Regeln zu verschlagworten. Ihre Clips haben reduzierte, konzentrierte Bedeutungen, sind leicht zu finden, spiegeln aber zugleich die

Absurdität der heutigen, auf Vorlagen beruhenden Bildökonomie wider. Die Verwendung der industriellen Bildsprache von Fotoagenturen war insofern strategisch, als sie es mir ermöglichte, ein Filmdrehbuch in einen unzusammenhängenden Bilderstrom zu übersetzen, der die Worte immer noch sehr klar illustrieren kann, wenn auch nicht immer auf direkte Weise. Ich nannte das Video *Anhedonia*, nachdem ich entdeckt hatte, dass dies der Originaltitel von *Annie Hall* sein sollte, der jedoch für nicht marktfähig gehalten wurde. Anhedonie ist ein klinisches Symptom der Depression. Sie ist im Grunde das Gegenteil von Hedonismus, die Unfähigkeit, die üblicherweise angenehmen Ereignisse des Lebens als angenehm zu empfinden.

Außerdem war mir wichtig, ein vollständiges Remake des Films vom Anfang bis zum Ende zu produzieren. Dieses kann dann als Spielfilm fungieren und könnte idealerweise wieder in einem Kino gezeigt werden. Die Idee, die visuelle Ebene eines Films zu ersetzen, kann auch als Umkehrung von Woody Allens Regiedebüt gesehen werden; in der Komödie *What's Up, Tiger Lily?* von 1966 verwendete er Ausschnitte aus *Kokusai himitsu keisatsu. Kagi no kagi*, einem japanischen Spionagefilm von 1965. Anstatt den Film zu synchronisieren, unterlegte Allen ihn mit ganz neuen Dialogen, die nichts mit dem Plot des Originalfilms zu tun hatten.

(Auszug aus einem E-Mail-Interview, 31. Juli 2008, <http://www.rhizome.org/editorial/437> [letzter Zugriff: 10.3.2014]).



Filmstills aus *Anhedonia*, 2007, Courtesy
die Künstlerin und Tanya Leighton
Gallery, Berlin

Taryn Simon
 *1975, New York, lebt in New York

Image Atlas, 2012, Website,
 Videoinstallation

Die Künstlerin Taryn Simon deckt Verborgenes und Abgründiges auf und verändert so den Blick auf unsere Umwelt. Charakteristisch für ihr Werk ist der gleichberechtigte Einsatz von Fotografie, Text und Grafikdesign, mittels derer sie die Geschichten ihrer recherchebasierten Werkserien perfekt in Szene setzt. Durch zuvor festgelegte strenge Konzepte katalogisiert die Künstlerin eine abstrakte Idee so lange, bis sie einer inneren Logik folgend die Geheimnisse und Untiefen unserer Gesellschaft offenzulegen vermag.

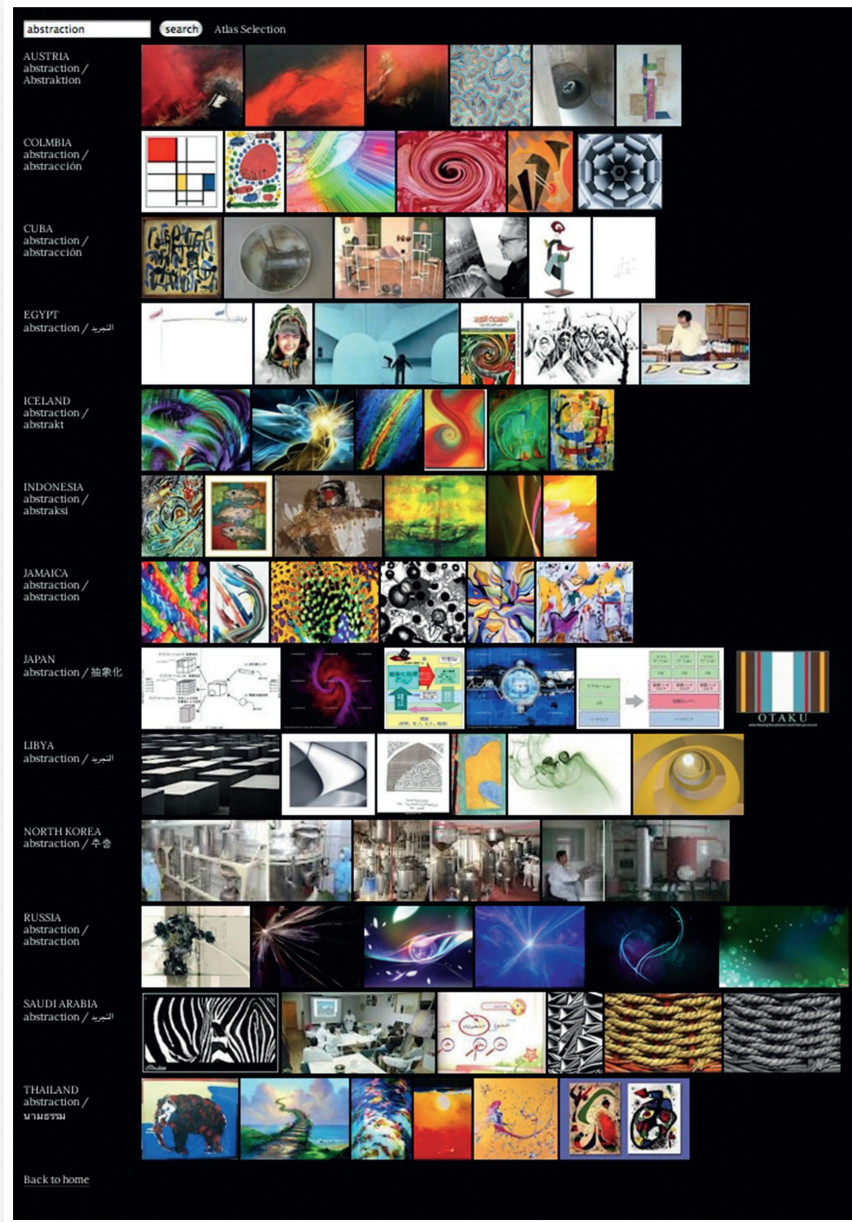
In der Arbeit *Image Atlas* verzichtet Simon erstmalig auf die Verwendung von Bild und Text aus eigener Produktion und schafft eine Webseite, welche die gleichzeitige Bildersuche in momentan 57 Ländern ermöglicht. Jeder Besucher der Ausstellung kann im *Image Atlas* ein Wort eingeben, welches dann in die jeweilige Sprache der gelisteten Länder übersetzt wird. Dieses Wort wird in den populärsten Suchmaschinen der einzelnen Länder (von denen einige vom jeweiligen Staat unterstützt werden) eingetragen. Die bei jeder Bildersuche berechneten Top-Ergebnisse der jeweiligen Suchmaschinen werden dann im *Image Atlas* gelistet. In der Online-Version sind sie mit der ursprünglichen Website verlinkt, sodass der Besucher dorthin navigieren kann. Indem der *Image Atlas* die Abhängigkeit der Suchergebnisse von ihrem kulturellen, politischen und sozialen Kontext aufzeigt, hinterfragt er die scheinbare Neutralität von auf Algorithmen beruhenden Suchmaschinen. Simon erinnert sich an einen ihrer Selbstversuche: »Ich gab das Wort »jew« ein. Die Ergebnisse zeigten eine geschmacklose Karikatur, die offenbar in vielen Ländern im Umlauf war. In Syrien zeigte sie Obama mit einer Kippa,

und in Deutschland waren es lauter Fotos von Jude Law, weil die deutsche Übersetzung von »jew« »Jude« ist, und offensichtlich bekommt man derzeit innerhalb dieser Grenzen mehr Treffer für »Jude Law« als für »Jude«. Wenn die Leute sich stärker von der verbalen Kommunikation entfernen (Instagram und so weiter), lohnt es sich zu hinterfragen, ob die visuelle Kommunikation die gleichen Probleme der Übersetzung und Fehlinterpretation aufwirft, die in der verbalen Kommunikation auftreten.«¹ Laut Simon »[...] untersucht [der *Image Atlas*] die Maschinen, die uns angeblich neutrale statistische Daten liefern. Wenn wir online nach Wörtern oder Bildern recherchieren, erhalten wir »Top«-Ergebnisse, die maßgeblich wirken. Tatsächlich repräsentieren die »Top«-Bilder jedoch einen momentanen Massengeschmack, der unausweichlich von politischen und kulturellen Ereignissen, Trends und so weiter geprägt ist. Wir haben angefangen, die Funktionsweise von Suchmaschinen zu naturalisieren: Wir vertrauen darauf, dass sie uns die besten Informationen liefern. Der *Image Atlas* zeigt auf, wie subjektiv und kontingent der Suchvorgang in Wirklichkeit ist.«²

Diese Arbeit wurde gemeinsam mit dem Programmierer und Internetaktivisten Aaron Swartz konzipiert und entwickelt.

1 Lauren Cornell, »Taryn Simon's Visual Babel« (2. August 2012): <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/08/on-image-atlas-an-interview-with-taryn-simon.html?printable=true¤tPage=all#ixzz2bK5dc4wL>. [letzter Zugriff: 13.3.2014].

2 Ebd.



Kenneth Goldsmith
 *1961, Freeport, lebt in New York

*Papers from Philosophical Transactions
 of the Royal Society*, 2014, Installation,
 5 Tische, 5 Drucker, 10 Lampen,
 233 000 Blatt Papier

Offenbar weiß außer dem US-Justizministerium niemand genau, wie viele Dokumente Aaron Swartz vom Online-Zeitschriftenarchiv »JSTOR« heruntergeladen hat, noch weiß irgendjemand, welche Dateien er zum Download ausgewählt oder warum er gerade diese Dokumente heruntergeladen hat. Verschiedene Gerichtsunterlagen aus dem Jahr 2011 zeigen, dass er ungefähr siebzig Gigabyte an Daten heruntergeladen hatte, die zu 98 % von »JSTOR« stammten;¹ das sind ungefähr 4,8 Millionen Artikel.² Wir wissen allerdings nicht, was ein »Artikel« ist – der Umfang eines Artikels kann von einem Absatz bis zu mehreren Dutzend Seiten reichen. Der Umfang als solcher ist eine Abstraktion: Wir können uns unmöglich vorstellen, wie 4,8 Millionen »Artikel« aussehen könnten, ganz zu schweigen davon, was wir mit ihnen anfangen würden, wenn sie sich tatsächlich in unserem Besitz befänden. Anscheinend ist das Einzige, was wir mit Sicherheit wissen, dass Swartz *viel* heruntergeladen hat.

Einen Tag nachdem Swartz von der US-Staatsanwaltschaft angeklagt worden war, tauchte auf der Filesharing-Plattform »The Pirate Bay« als solidarische Geste zugunsten des kostenlosen Kulturkonsums von einem Nutzer namens

Greg Maxwell ein Torrent auf: »18 592 wissenschaftliche Veröffentlichungen, alle aus den *Philosophical Transactions of the Royal Society*, im Umfang von 33 Gigabyte«,³ die legal von »JSTOR« zur Verfügung gestellt worden waren. Maxwell veröffentlichte ein ausführliches Statement, das Swartz' Ansichten teilte und den kostenpflichtig abgeschirmten Zugang zu Wissen, auf das eigentlich jedermann zugreifen können sollte, heftig kritisierte. Mit dieser parallelen Geste tat Maxwell etwas, das Swartz nicht mehr tun konnte, und vollendete so auf symbolische Weise Swartz' abgebrochene Freisetzung von Wissen. Maxwells Torrent ist immer noch aktiv und steht allen zur Verfügung, die ihn haben möchten. Man kann aus Maxwells Fall schlussfolgern, dass es Swartz' Inhalte sehr wahrscheinlich immer noch gäbe, wenn er seinen Torrent hochgeladen hätte. Maxwells ebenso symbolische wie pragmatische Geste entspricht dem Geist von Swartz' Vision und ist zugleich deren einzige konkrete Realisierung. Im digitalen Zeitalter besteht die *Faktizität* eines kulturellen Artefakts in seinem Inhalt. Niemand wird Maxwells Datenfund jemals lesen (ebenso wenig wie den von Swartz), doch dass dieses Material tatsächlich vorhanden – sowie immer und überall zugänglich – ist, wiegt schwerer als der



Printing out the Internet, 2013, Labor, Mexiko-Stadt

praktische Nutzen, den man aus ihm ziehen könnte.

Papers from Philosophical Transactions of the Royal Society in der Kunsthalle Düsseldorf umgeht die allzu ausführlich diskutierten psychologischen und biografischen Geschichten über Swartz' Tod und wird uns einen materiellen Anblick von Swartz' »reiner Geste« bieten. Für die Ausstellung werden Maxwells 33 Giga-byte »JSTOR«-Artikel – insgesamt mehr als 230 000 Seiten – ausgedruckt und auf Tischen gestapelt ausgestellt; so erhalten wir erstmals einen Einblick in die Bandbreite und die enormen Dimensionen von Swartz' Vision.

Meine eigene literarische Praxis der vergangenen zwanzig Jahre beschäftigte sich mit Quantitätsfragen, wobei ein besonderer Akzent auf der Materialisierung des Flüchtigen lag. Meine ersten Bücher waren Sammlungen von Wörtern: jedes Wort, das ich im Laufe einer Woche vom Aufwachen am Montagmorgen bis zum Schlafengehen am folgenden Sonntagabend sprach; jede Bewegung, die mein Körper im Lauf eines Tages machte; die Wettervorhersagen eines Jahres im Radio; das Abtippen einer Tageszeitung zu einem 900-seitigen Buch. Das aktuelle Projekt entwickelte sich aus

einer meiner früheren Arbeiten, *Printing out the Internet*, dem allerersten auf Crowdsourcing basierenden Versuch, buchstäblich das gesamte Internet auszudrucken. Mehr als 20 000 Personen aus aller Welt steuerten Zehntausende von Internetausdrucken bei, die im Sommer 2013 als sechs Meter hoher Stapel in einer Galerie in Mexiko-Stadt ausgestellt wurden. Das Projekt – das eine globale Debatte über Materialität, Unermesslichkeit und Umweltfragen auslöste – machte weltweit Schlagzeilen: Die Presseberichte und Kommentare belaufen sich auf mehr als 1000 Seiten.⁴

Kenneth Goldsmith

1 <http://mitcrimeclub.org/SwartzFilings-state.pdf> [letzter Zugriff: 5.3.2014].

2 <http://s3.documentcloud.org/documents/217115/20110719-schwartz.pdf> [letzter Zugriff: 5.3.2014].

3 <http://pirateproxy.ca/torrent/6554331> [letzter Zugriff: 6.3.2014].

4 Bilder und eine Dokumentation finden sich auf: printingtheinternet.tumblr.com [letzter Zugriff: 5.3.2014].

Begleitprogramm

Dienstag, 29. April, 18 Uhr
Führung für Blinde und Sehbehinderte, Eintritt frei. Um Voranmeldung wird gebeten unter bildung@kunsthalle-duesseldorf.de oder 0211 8996 256

Kuratorinnenführung:

Donnerstag, 26. Juni, 18 Uhr, mit Elodie Evers
Samstag, 19. Juli, 15 Uhr, mit Magdalena Holzhey

Öffentliche Führung:

jeden Sonntag, um 13.30 Uhr

Samstag, 19. Juli, 19 – 24 Uhr

Cryptoparty

Chaosdorf Düsseldorf zu Gast in der Kunsthalle

Cryptoparties sind dezentral, global und ehrenamtlich organisierte Veranstaltungen, die seit 2012 grundlegende kryptografische Werkzeuge der Öffentlichkeit zugänglich machen. Dazu zählen die Verschlüsselung von E-Mails (OpenPGP), Sofortmitteilungen (OTR) und Daten genauso wie die Nutzung von Anonymisierungsdiensten (Tor-Netzwerk). Interessierte sind eingeladen, sich mit ihren Laptops, Tablets und ähnlichen Kommunikationswürfeln zu treffen und den praktischen Umgang mit den nötigen Programmen vermittelt zu bekommen. Nötig sind lediglich zwei bis drei Stunden Zeit und Spaß am Erlernen neuer Technologien.

Xavier Cha, *Surveil*

Im Rahmen der Ausstellung *Smart New World* hat die New Yorker Performancekünstlerin Xavier Cha (* in Los Angeles) eine neue Arbeit entwickelt. Sie selbst sagt dazu: »Die

Performance ist ein Bewegungsstück, das die Überwachung von Mustern im Datenverkehr zwischen Personen, die darin eingewilligt haben, als algorithmischen Plan für die Choreografie der Tänzer in Realzeit und im Realraum verwendet. Die Beobachtung einer oftmals neurotischen, zwanghaft repetitiven Nutzung des Internets (das Checken von E-Mails, Facebook, E-Mails, Twitter, Facebook, E-Mails, Instagram ... in einer repetitiven, beinahe tickartigen Schleife) wird von zwei professionellen, im zeitgenössischen Tanz ausgebildeten Tänzern in abstrakte Bewegungen übertragen. Jede Bewegung im Internet wird überwacht, gekauft, verkauft und benutzt, um unsere zukünftige Navigation als Konsumenten digitaler Informationen und Dienstleistungen unmerklich zu beeinflussen und zu lenken. Wir leben in einer Scheinvorstellung von Autonomie oder Handlungsfähigkeit als »Surfer« oder »Nutzer«, während wir uns tatsächlich auf vorbestimmten Wegen bewegen und dabei immer tiefer in den Bahnen der Massenprogrammierung versinken. Ich möchte, dass die merkwürdigen, virtuellen Bewegungen dieser Performance eine starke, unheimliche und empathische Reaktion auslösen – wie bei der Beobachtung eines majestätischen Tieres, das in Gefangenschaft ständig im Kreis läuft, wo man diesen psychotischen Zustand, diesen Kontrollverlust, der unbewusste mentale und physische Muster auslöst, teilt und projiziert.«

Informationen zu weiteren Begleitprogrammpunkten und zu unseren Kursen für Kinder und Erwachsene finden Sie unter www.kunsthalle-duesseldorf.de

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der
Ausstellung

Smart New World, 5. April – 10. August 2014
Kunsthalle Düsseldorf

Kuratorinnen
Elodie Evers, Magdalena Holzhey

Kuratorische Assistentin
Irina Raskin

Praktikantin
Hanna Stinzendörfer

Mitarbeit an Kenneth Goldsmiths Projekt
Kunstakademie Düsseldorf: Doreen Kiesling
(Koordination), **Claudia Barth, Tobias Hohn,**
Piet Heijden Hume, Jody Korbach, Kevin
Schnabelrauch, Marcel Strahn, Stanton Taylor

Herausgeber
Kunsthalle Düsseldorf, Gregor Jansen

Texte
Elodie Evers, Magdalena Holzhey, Irina Raskin

Redaktion
Irina Raskin, Hanna Stinzendörfer

Lektorat
Leina González, Clemens von Lucius

Übersetzung
Barbara Hess, Michael Wolfson

Grafische Gestaltung
Ulrich Pester

Courtesy
Simon Denny: **Galerie Buchholz, Berlin/Köln,**
Aleksandra Domanović: **Künstlerin und Tanya**
Leighton Gallery, Berlin, Omer Fast: Künstler
und Arratia Beer, Berlin, International
Necronautical Society: die Künstler, Trevor
Paglen: Künstler; Galerie Thomas Zander, Köln;
Metro Pictures, New York; Altman Siegel, San
Francisco, Tabor Robak: Team Gallery, New
York, Santiago Sierra: Estudio Santiago Sierra,
Madrid und KOW, Berlin

Für alle Werke von Christoph Faulhaber,
Korpys/Löffler und Santiago Sierra
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014



Kunsthalle Düsseldorf gGmbH
Grabbeplatz 4
40213 Düsseldorf
Tel. +49 (0)211 89 96 243
Fax +49 (0)211 89 29 168
mail@kunsthalle-duesseldorf.de
www.kunsthalle-duesseldorf.de

Die Kunsthalle wird gefördert durch



Landeshauptstadt
Düsseldorf

:DÜSSELDORF

Ständiger Partner

Stadtwerke
Düsseldorf

Die Ausstellung wird gefördert durch



Hans Böckler
Stiftung
Fakten für eine faire Arbeitswelt.

Medienpartner



Eine Ausstellung im Rahmen der

Quadriennale
Düsseldorf
2014



Wir danken allen Künstlerinnen und Künstlern,
den Galerien, den Leihgebern sowie unseren
Förderern und Sponsoren.

