

# **Het post-digitale, de nieuwe realiteit en het werk van Hito Steyerl en Simon Denny**

Anke van Haarlem 3939197  
Universiteit Utrecht, Masterscriptie Moderne en Hedendaagse Kunst.  
Begeleider: Linda Boersma, tweede lezer: Patrick van Rossem.  
25 mei 2016 (17.144 woorden).



# Inhoud

<b>Inleiding</b>	4
<b>1</b>	
<b>Kunstwerken van Hito Steyerl en Simon Denny</b>	9
Hito Steyerl en Simon Denny	9
<i>Factory of the Sun, Duty Free Art en In Free Fall</i>	10
<i>The Personal Effects of Kim Dotcom en Secret Power</i>	16
<b>2</b>	
<b>De terminologie voor kunst en digitalisering</b>	20
Post- en contra-internetkunst	20
Steyerl, Denny en post- en contra-internetkunst	22
<b>3</b>	
<b>De ontwikkeling en de invloed van technologische media in verhouding tot het werk van Hito Steyerl en Simon Denny</b>	24
<i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i>	24
<i>Das Kunstwerk</i> en het werk van Steyerl en Denny	26
<i>Understanding Media. The Extensions of Man</i>	29
<i>Understanding Media</i> en het werk van Steyerl en Denny	30
<b>4</b>	
<b>Kunst en digitale media in het (post)digitale tijdperk</b>	33
Transparante onmiddelijkheid en hypermedialiteit	34
Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid	35
Visualiteit in het antropoceen	37
<b>5</b>	
<b>Theoretici uit het (post)digitale tijdperk en het werk van Hito Steyerl en Simon Denny</b>	40
<b>Conclusie</b>	44
<b>Literatuurlijst</b>	48
<b>Internetbronnen</b>	51
<b>Lijst van afbeeldingen</b>	53
<b>Samenvatting</b>	55

## Inleiding

'How does it all work so flawlessly well?', vraagt presentator Robert Foster in *Juice Rap News 25: Net Neutrality* (2014) aan de Engelse grondlegger van het internet Tim Berners Lee. 'Ahh... well, gather round boys and girls and hear the story I tell', antwoordt Berners Lee.<sup>1</sup> *Juice Rap News* is een op het internet gebaseerde satirische online-nieuwsshow, opgezet door de Australiërs Giordano Nanni en Hugo Farrant. Nanni en Farrant zien het internet als een adolescent onderhevig aan verandering en groei. In hun show onderzoeken ze hoe het met het internet gaat nu het lot van de mens en dat van het internet zo met elkaar verweven zijn. Ze ontcrachten de in de jaren negentig van de vorige eeuw populaire visie dat het internet een nieuw politiek grondgebied zou opleveren, waarop de wetten van het industriële kapitalisme niet langer van toepassing zouden zijn.<sup>2</sup> Machtige krachten met verschillende belangen die wedijveren om de beïnvloeding en vorming van het internet, komen in de show gepersifleerd of middels bestaande filmopnames aan bod. Tevens spelen de Australische WikiLeaks oprichter Julian Assange en de Amerikaanse filosoof en politiek activist Noam Chomski, gepersifleerd door Nanni en Farrant, een rol.<sup>3</sup>

Het adolescentie internet is geen nieuwe baby meer. De transformatie die de productie en perceptie van beelden en teksten het afgelopen decennium heeft ondergaan is enorm. Dankzij digitale technologie is het internet voor vrijwel iedereen toegankelijk geworden en heeft er een ongekennde explosie plaatsgevonden in de circulatie van beelden en teksten. *Juice Rap News* kan op ieder moment via YouTube bekeken worden op ieders computer, laptop of smartphone. De afleveringen zijn tevens onderdeel van de internationale kunstmanifestatie *Hacking Habitat. Art of Control* (2016) in de Gevangenis Wolvenplein in Utrecht.<sup>4</sup> Thuis op de bank fungeert de show van Nanni en Farrant als ontspannen televisie, bij *Hacking Habitat* is het kunst. De productie van foto's die door vrijwel iedereen gemaakt worden tijdens dagelijkse bezigheden en de circulatie daarvan op sociale media, laten zien dat er een verandering heeft plaatsgevonden in hoe er met beeld en de betekenis daarvan wordt omgegaan. Sommige van onze dagelijkse bezigheden lijken pas echt te worden door de documentatie ervan in beeld en de plaatsing op Facebook, Snapchat en Instagram. Het poseren voor, het opnemen, delen, liken van en het kijken naar beelden is de hedendaagse ervaring geworden.

<sup>1</sup> Giordano Nanni, Hugo Farant, 'Rap News 25: Net Neutrality', *The Juice Media*, Melbourne 2014, < <https://thejuicemedia.com/wp-content/uploads/2011/03/RN25-Net-Neutrality-Lyrics.pdf> > (4 maart 2016).

<sup>2</sup> Zie voor deze visie: Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 2002<sup>5</sup> (2000), p. 74. De Amerikaanse criticus Howard Rheingold wordt als volgt geciteerd: 'The political significance of [computer-mediated communication] lies in its capacity to challenge the existing political hierarchy's monopoly on powerful communications media, and perhaps thus revitalize citizen-based democracy'. De Amerikaanse criticus John Perry Barlow wordt als volgt geparafraseerd: 'Cyberspace is a new political territory in which the laws of industrial capitalism no longer apply and that a new political order lies on (or perhaps just beyond) our monitors.'

<sup>3</sup> The Juice Media, *YouTube* (datum onbekend), < [www.youtube.com/user/thejuicemedia](http://www.youtube.com/user/thejuicemedia) > (4 maart 2016).

<sup>4</sup> *Hacking Habitat Art of Control* is een internationale kunstmanifestatie waarin de grenzen van kunst, technologie en sociale verandering worden onderzocht. Voorafgaand aan de tentoonstelling werd een aantal symposia, de *Life Hack Marathons*, georganiseerd waarop theoretici en kunstenaars gesproken hebben. De tentoonstelling waarin meer dan tachtig internationaal bekende kunstenaars en ontwerpers



Veel hedendaagse kunstenaars maken gebruik van digitale technologie en het internet. Er is echter nog geen sprake van eenduidige terminologie om over de kunstwerken die deze kunstenaars maken te spreken. In *You Are Here. Art After the Internet* (2014) van de van oorsprong Egyptische curator Omar Kholeif, wordt het discours over de actuele terminologie beschreven voor hedendaagse kunstenaars die gebruikmaken van digitale technologie.<sup>5</sup> Tijdens het ontstaan van het internet aan het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw komt 'net art' op. In het midden van de jaren negentig van de vorige eeuw wordt de term 'internetkunst' meer gangbaar. Bij 'net art' en internetkunst staat het onderzoek naar de digitale technologie centraal en wordt het internet gebruikt als instrument om interactieve kunst te maken. In 2001 wordt de term 'post-internet' voor het eerst gebruikt en ontstaat een scheiding tussen op het internet gebaseerde kunst die op het internet aanwezig is en op het internet gebaseerde kunst die niet op het internet aanwezig is.<sup>6</sup> Post-internetkunstenaars onderzoeken in hun werk op conceptueel, productioneel en receptief niveau wat het effect van digitalisering is op esthetiek, cultuur, politiek en bedrijfsleven nu alles en iedereen met elkaar verbonden is. De term is echter onderhevig aan kritiek. Het internet kenmerkt zich sinds zijn ontstaan door voortdurende veranderingen waardoor het spreken van 'post', en daarmee te veronderstellen dat we leven ná de effecten van het internet, voorbarig genoemd kan worden. Daarom beschrijft de Amerikaanse kunstenaar en theoreticus Zach Blas (1981) in *You Are Here. Art After the Internet*, het door hem geïntroduceerde begrip 'contra-internetesthetiek'. In contra-internetesthetiek staan de politieke, materiële en sociale aspecten van de ongelijkmatig ontwikkelde genetwerkte ruimte van het internet centraal. Contra-internetkunst biedt alternatieve vormen voor begrip, plezier en kennis om zo de standaardisering en onderdrukking die voortkomt uit het gebruik van het internet tegen te gaan.<sup>7</sup>

Voor dit onderzoek zijn twee kunstenaars gekozen die onderzoeken op welke wijze fenomenen voortkomend uit de afhankelijkheid van digitale technologie, en kunst elkaar beïnvloeden. De Duitse kunstenaar Hito Steyerl (1966) en de Nieuw-Zeelandse Simon Denny (1980) reflecteren in hun werk op de veranderende aard en circulatie van producties en materialiteit. Steyerl en Denny onderzoeken wat de werkelijkheid zou kunnen zijn nu de digitale technologie verweven is met de levens van vrijwel iedereen. In het werk van Steyerl en Denny heeft het digitale de computer verlaten om zich, veelal als installatie, fysiek te manifesteren. Juist door hun band met de buitenwereld kunnen zij leiding nemen in het bewustwordingsproces omtrent de relatie tussen kunst en samenleving. Er wordt gesproken van een 'post-digitale wereld', omdat de eens 'nieuwe' digitale technologie een vrijwel geheel in de hedendaagse wereld geïntegreerd medium is geworden. Hierdoor is nagenoeg alles en iedereen op een of andere wijze verbonden met en afhankelijk van het internet. Wat betekent de aan de digitale technologie onderhevige toe-eigening van mediaruimte door vrijwel iedereen voor de traditionele tegenstelling tussen realiteit en fictie? Op welke wijze beïnvloeden de analoge en de digitale realiteit elkaar en wat betekent dit voor de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen?

hun werk tonen, was van 26 februari tot en met 6 juni 2016 in de voormalige gevangenis Wolvenplein in Utrecht te bezoeken. Bij de tentoonstelling is een catalogus verschenen. Ine Gevers, Dennis Kerckhoffs, Petran Kockelkoren e.a. (red.), *Hacking Habitat. Art of Control. Art, Technology and Social Change*, Utrecht 2016.

<sup>5</sup> Omar Kholeif (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014). Kholeif is curator bij het Museum of Contemporary Art in Chicago en doceert aan de University of Chicago.

<sup>6</sup> De Russische theoreticus Lev Manovich introduceerde de term post-internet in 2001 in zijn definiëring van post-mediaesthetiek. De Duitse kunstenaar Marisa Olson definieerde de termen post-internetkunst en 'after the internet' in relatie tot haar artistieke praktijk voor het eerst in 2006. Kholeif 2015 (zie noot 5), p. 107.

<sup>7</sup> Kholeif 2015 (zie noot 5), pp. 89-90. Eén van de kunstwerken die Blas aan het einde van zijn essay 'Contra-Internet Aesthetics' noemt is het alternatieve, digitale netwerk voor Occupy-activisten, *Occupy.here* (2011-heden) van de Amerikaanse kunstenaar Dan Phiffer. Verder noemt Blas, naast zijn eigen werk, de kunstenaars Micha Cárdenas, Ian Alan Paul, Hito Steyerl, Jemima Wyman en het Electronic Disturbance Theater en de Occupy-beweging.

In deze scriptie staat de volgende vraag centraal: *Op welke wijze wordt het werk van de hedendaagse kunstenaars Hito Steyerl en Simon Denny beïnvloed door de in de samenleving vrijwel geheel geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie en in hoeverre beïnvloeden deze twee kunstenaars als actieve actoren de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld?*

In het debat over de invloed van de digitale technologie op de samenleving en de kunst, gebruiken hedendaagse theoretici niet zelden teksten van theoretici uit de vroege twintigste eeuw om hun theorie te ondersteunen. Enkele relevante pre-digitale en digitale theorieën zijn in dit onderzoek de basis van waaruit de relatie tussen het werk van Steyerl en Denny en de digitale technologie omschreven wordt. Middels deze theorieën wordt inzicht verkregen in het ontstaan en de afhankelijkheid van digitale technologie in relatie tot de kunst.

Steyerl verwijst in haar essays met regelmaat naar de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) en in vrijwel alle publicaties over Denny wordt de Canadese filosoof en media-onderzoeker Marshall McLuhan (1911-1980) genoemd. Benjamin en McLuhan spelen nog steeds een rol in het hedendaagse discours omdat hun theorieën inzicht verschaffen in de wijze waarop de media vanaf het einde van de negentiende eeuw een steeds grotere rol zijn gaan spelen. Elementen uit hun theorieën zijn bruikbaar voor het verkrijgen van begrip ten aanzien van de hedendaagse digitale afhankelijkheid. In het essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), ging Benjamin in op de veranderende positie van het kunstwerk als gevolg van de toen nieuwe massamedia zoals fotografie en film.<sup>8</sup> Vóór het tijdvak van de technische reproduceerbaarheid, stelde Benjamin, was er sprake van unieke kunstwerken die eenmalig in tijd en ruimte bestaan. Benjamin gebruikte in deze zin de term *aura* die hij omschreef als 'eenmalige verschijning van een verte, hoe dichtbij die ook is'.<sup>9</sup> Hij ging tevens in op de invloed van de massamedia op de samenleving en stelde dat de moderne cultuur geheel in het teken van mechanische reproductie was komen te staan. In *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964) herdefinieerde McLuhan media als alle willekeurige technologische extensies van lichaam en geest.<sup>10</sup> Hij stelde dat ieder nieuw medium een oud medium in zich houdt: 'The electric light is pure information. It is a medium without a message [...]. This fact, characteristic of all media, means that the "content" of any medium is always another medium'.<sup>11</sup> McLuhan ging er vanuit dat nieuwe technieken tot radicale veranderingen in het doen en denken van de mens zouden leiden. Technologie zou de samenleving sturen en nieuwe cultuur scheppen.

Benjamin en McLuhan hebben de impact van nieuwe media in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw inzichtelijk gemaakt. Hun theorieën hebben ook geholpen de opkomst van de digitale media in de jaren negentig van de twintigste eeuw beter te begrijpen. De Amerikaanse theoretici Jay David Bolter (1951) en Richard Grusin (1953) halen in *Remediation. Understanding New Media* (2000) Benjamin en McLuhan dan ook aan om de invloed van digitalisering op de samenleving en kunst te analyseren.<sup>12</sup> Bolter en Grusin werken het idee van McLuhan, dat ieder nieuw medium een oud medium in zich houdt, verder uit door de terminologie te beschrijven waarmee de zogeheten 'omzetting van een medium

<sup>8</sup> Walter Benjamin publiceerde zijn essay voor het eerst in het *Zeitschrift für Sozialforschung*. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1973<sup>6</sup> (1963).

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Den Haag 1985, p. 15.

<sup>10</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man*, California 2013<sup>3</sup> (1964).

<sup>11</sup> McLuhan 2013 (zie noot 10), p. 20.

<sup>12</sup> Bolter en Grusin 2000 (zie noot 2).

naar een ander medium' kan worden begrepen. Een voorbeeld van omzetting van het ene naar het andere medium is een tekening die vervangen wordt door een foto of een roman die verfilmd wordt. Bolter en Grusin noemen dit veranderen of overtreffen van de technieken en vormen van andere media in een nieuw medium 'remediatie'. Het nieuwste medium lijkt steeds beter dan het oorspronkelijke medium in staat een realistische weergave van de werkelijkheid te geven. Digitale technologie, die vanzelfsprekend in de teksten van Benjamin en McLuhan nog geen plaats had, kan volgens Bolter en Grusin gezien worden als de laatste stap naar remediatie.<sup>13</sup>

De discussie over de betekenis van beelden is sinds de introductie van digitale technieken nog intenser geworden dan in de tijd van Benjamin. De aandacht in het pre-digitale tijdperk was vooral gericht op de manipulatieve krachten van het beeld. De esthetisering van oorlog door de Italiaanse futuristen die Benjamin besprak in zijn essay is hier een voorbeeld van.<sup>14</sup> De Nederlandse hoogleraar antropologie Jos de Mul (1956) stelt dat sinds de introductie van digitale technieken de aandacht van de manipulatie van beeld is verschoven naar de circulatie van beelden en interactiviteit.<sup>15</sup> Het belang van digitale media is zo groot dat geen enkel domein van ons leven er niet door wordt beïnvloed. Het internet is het zenuwstelsel van onze samenleving geworden waar producties in sneltreinvaart circuleren.<sup>16</sup> De Mul stelt dat het essay van Benjamin verder gaat dan enkel een analyse van de positie van het kunstwerk.<sup>17</sup> De wijze waarop digitale manipulatie in het tijdperk van de informatisering de mens en haar ervaringen en capaciteiten verandert, heeft invloed op het geheel van het *denken* en *doen* van mensen. 'De effecten van technologie manifesteren zich immers niet op het niveau van meningen of concepten, maar zij veranderen langzaam en zonder enige weerstand de zintuigratio's of waarnemingspatronen', zegt De Mul.<sup>18</sup>

De in Mexico woonachtige schrijver en onderzoeker Irmgard Emmelhainz koppelt digitale technologie in het essay 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come' (2015) aan een nieuw tijdperk, het antropoceen.<sup>19</sup> De ongekeerde explosie in de circulatie van beelden in het antropoceen zal volgens Emmelhainz nieuwe kennis en vormen van denken opleveren.

De pre-digitale theorieën van Benjamin en McLuhan en de theorieën van Bolter en Grusin, De Mul en Emmelhainz als representanten uit het digitale tijdperk, zijn in dit onderzoek gebruikt om de relatie tussen het werk van Steyerl en Denny en de digitale technologie te omschrijven.

Deze scriptie is ingedeeld in vijf hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk worden met behulp van primaire en secundaire bronnen drie werken van Steyerl en twee werken van Denny beschreven. Naast de kunstwerken zelf zijn interviews met beide kunstenaars, de essays van Steyerl en diverse catalogi gebruikt. Vervolgens wordt in het tweede hoofdstuk met behulp van literatuuronderzoek inzicht verschaft in de terminologie die gebruikt wordt om kunstwerken, gemaakt sinds de opkomst van het internet, te specificeren. De nadruk ligt daarbij op het actuele discours over de terminologie voor werken zoals die van Steyerl en Denny en andere post- en contra-internetkunstenaars. In het derde hoofdstuk zullen

<sup>13</sup> Ibid., pp. 21-22.

<sup>14</sup> Benjamin 1985 (zie noot 9), pp. 40-42.

<sup>15</sup> Jos de Mul, 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombinerbaarheid', in: Johan Swinnen (red.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel 2010, p. 266.

<sup>16</sup> Delen van het interview dat Hans Wetzels had met Jos de Mul zijn opgenomen in het volgende artikel: Hans Wetzels, 'Marshall McLuhan, orakel van het elektronische tijdperk. De extensies van de mens', *De Groene Amsterdammer* 138 (2014) extra uitgave (december), p. 12. De extra uitgave *Born Digital* kwam tot stand in samenwerking met het MOTI - Museum of het Image waar van 13 december 2014 tot en met 13 september 2015 de tentoonstelling *Born Digital* plaatsvond.

<sup>17</sup> De Mul in: Swinnen 2010 (zie noot 15), pp. 266-267.

<sup>18</sup> De Mul in: Wetzels 2014 (zie noot 16), p. 12.

<sup>19</sup> Irmgard Emmelhainz, 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come', *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/> > (18 februari 2016). Het geboortjaar van Emmelhainz is bij de auteur onbekend.

de visies van Benjamin en McLuhan op mechanische reproduceerbaarheid en de relatie tussen de nieuwe media, de kunst en de samenleving centraal staan, omdat hun teksten nog steeds een grote rol spelen in het denken over de invloed van de (digitale) technologie op de samenleving. Op welke wijze hebben de in de vorige twee eeuwen opgekomen nieuwe media een rol gespeeld in de productie, de circulatie en de perceptie van tekst en beeld en wat waren de gevolgen daarvan voor de kunst en de samenleving? Tevens wordt in het derde hoofdstuk beschreven op welke wijze de werken van Steyerl en Denny zich verhouden tot deze theoretische kaders uit het pre-digitale tijdperk. De over de digitale media handelende teksten van Bolter en Grusin, De Mul en Emmelhainz komen in het vierde hoofdstuk aan bod. Wat is de invloed van de afhankelijkheid van de digitalisering op de productie, de circulatie en de perceptie van tekst en beeld? Tenslotte wordt in het vijfde hoofdstuk beschreven op welke wijze de twee kunstenaars gebruik maken van de fenomenen die plaatsvinden in een wereld waarin de afhankelijkheid van digitale technologie enorm is. Welke verschijnselen doen zich voor als gevolg van het gebruik van het internet en wat is daarvan te zien in het werk van Steyerl en Denny? Wat is de relatie tussen de werken van Steyerl en Denny en de theoretische kaders uit het (post-)digitale tijdperk? Wat betekent dit voor de circulatie en de perceptie van teksten en beelden, nu hun werk zich fysiek manifesteert?

Het afgelopen decennium is er veel gepubliceerd over de relatie tussen digitale technologie en kunst, *You Are Here. Art After the Internet* is hiervan slechts één voorbeeld. Vooral op online platforms zoals *e-flux* en *Open!* worden met grote regelmaat artikelen gepubliceerd waarin theoretici en kunstenaars deze thematiek beschrijven. Vaak beslaan de artikelen eerder het (post-)digitale in bredere zin en de totale situatie van de (post-)internetkunst dan dat ze ingegaan op enkele kunstenaars. Opvallend is dat in veel van deze teksten wordt verwezen naar de essays van Steyerl. Deze scriptie zal juist specifiek ingaan op het beeldende werk van Steyerl. Denny is toegevoegd omdat de thematiek in zijn werk aansluit op dat van Steyerl. De veranderde verhouding tussen realiteit en fictie zoals die zich als gevolg van de digitalisering voordoet in de eenentwintigste eeuw staat ook in zijn werk centraal. In het werk van Steyerl en Denny komen – net als in *Juice Rap News* – mensen en instituten voor die het liefst naar hun eigen, digitaal circulerende, verhaal luisteren. Door het werk van twee kunstenaars te analyseren is het bovendien mogelijk inzicht te krijgen in de verschillende manieren waarop kunstenaars deze thematiek in kunstwerken verwerken en in de wijze waarop zij een actieve rol spelen in het beïnvloeden van de perceptie van beelden en teksten in de post-digitale wereld.



# 1

## Kunstwerken van Hito Steyerl en Simon Denny

In dit onderzoek staan de afhankelijkheid van de digitale technologie en een aantal werken van de hedendaagse kunstenaars Hito Steyerl en Simon Denny centraal. In het eerste hoofdstuk worden *Factory of the Sun* (2015), *Duty Free Art* (2015) en *In Free Fall* (2010), drie werken van Steyerl en *The Personal Effects of Kim Dotcom* (2013) en *Secret Power* (2015), twee werken van Denny, beschreven. Beide kunstenaars hebben in hun oeuvre veel werken die reflecteren op media in het algemeen. Voor dit onderzoek zijn werken van Steyerl en Denny gekozen waarin zij voornamelijk reflecteren op de gevolgen van de digitale media.

### Hito Steyerl en Simon Denny

In het werk van Hito Steyerl spelen media, technologie en de circulatie van, soms alleen nog virtueel bestaande, beelden een grote rol. Steyerl studeerde aan The Japan Institute of the Moving Image in Kawasaki en de Hochschule für Fernsehen und Film in München. In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw werd haar werk onder andere getoond op Manifesta 5 in San Sebastian, de zevende Shanghai Biennale en documenta 12 in Kassel. In 2014 vond de eerste grote overzichtstentoonstelling van het werk van Steyerl plaats in het Van Abbemuseum in Eindhoven.<sup>1</sup> In 2013 en 2015 was haar werk te zien op de Biënnale van Venetië. Steyerl is naast kunstenaar ook docent aan de Universität der Künste in Berlijn en publiceert met regelmaat essays waarin ze theorie en praktijk probeert te verbinden. Haar werk bestaat veelal uit video-installaties waarin elementen uit de realiteit en digitale beelden aangevuld worden met op videogames gebaseerde beelden.

De van oorsprong Nieuw-Zeelandse en in Berlijn woonachtige kunstenaar Simon Denny studeerde sculptuur aan de Elam School of Fine Arts in Auckland en de Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main. In 2015 vond de eerste overzichtstentoonstelling van het werk van Denny plaats in MoMA PS1 in New York.<sup>2</sup> In datzelfde jaar vertegenwoordigde de kunstenaar Nieuw-Zeeland op de Biënnale van Venetië.<sup>3</sup> Denny is gefascineerd door de technologische vooruitgang en de ontwikkeling van communicatievormen. Hij onderzoekt op welke wijze innovatie een rol speelt bij internetbedrijven en in bedrijfsculturen en hoe informatie wordt gedeeld en gecontroleerd. Zijn werk bestaat veelal uit installaties waarin beeldhouwkunst, grafische vormgeving en bewegende beelden worden gecombineerd.

<sup>1</sup> Van 12 april tot en met 22 juni 2014 vond in het Van Abbemuseum in Eindhoven de overzichtstentoonstelling *Hito Steyerl* plaats. Daarna werd de tentoonstelling van 13 december 2014 tot en met 21 maart 2015 getoond in het Institute of Modern Art in Brisbane. Bij de tentoonstelling verscheen de publicatie: Nick Aikens (red.), *Too Much World. The Films of Hito Steyerl*, Berlin 2014.

<sup>2</sup> Van 3 april tot en met 24 augustus 2015 vond in MoMA PS1 in New York de overzichtstentoonstelling *Simon Denny: The Innovator's Dilemma* plaats. Bij de tentoonstelling verscheen de publicatie: Peter Eleey, Jocelyn Miller (red.), *Simon Denny: The Innovator's Dilemma*, New York 2015.

<sup>3</sup> *La Biennale di Venezia All the World's Futures* (2015), vond onder leiding van de van oorsprong Nigeriaanse curator Okui Enwezor plaats van 9 mei tot en met 22 november. Bij de biënnale verscheen in twee volumes de publicatie: Okui Enwezor (red.), *La Biennale di Venezia: 56<sup>o</sup> Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: All the World's Futures*, Venezia 2015.

## ***Factory of the Sun, Duty Free Art en In Free Fall***

Het werk *Factory of the Sun* (2015) van Hito Steyerl werd voor het eerst tentoongesteld in het Duitse Paviljoen op de Biënnale van Venetië (2015).<sup>4</sup> In de 23 minuten durende eenkanaals video-installatie staat de digitale aanwezigheid van de mens centraal. Hoe verhoudt het in de jaren negentig van de vorige eeuw veronderstelde utopische potentieel van het internet zich tot de wijze waarop het internet nu ervaren wordt? Wat zijn de geneugten en gevaren van de ongekende stroom van gegevens vandaag de dag? In Venetië bevond de installatie van Steyerl zich in de kelder van het Duitse paviljoen. In de zwarte ruimte was met behulp van ledverlichting een lichtblauw grid op de vloer, het plafond en de wanden aangebracht. De toeschouwer kon plaatsnemen in plastic witte ligstoelen en de installatie, met een op een scherm geprojecteerde video in de vorm van een computergame, ondergaan (Afb. 1). *Factory of the Sun* begint met de mededeling: 'This platform was hacked', waardoor de toeschouwer zich direct afvraagt of dat wat hij gaat zien waar is of niet (Afb. 2). Net als in een computergame speelt *Factory of the Sun* zich af op verschillende *levels* die bijdragen aan de gelaagdheid van het werk. De in de *motion capture*-studio dansende volgelingen van de verteller en programmeur van de game, Yulia, komen afgewisseld met schietinstructies, *Just Dance*-achtige dansvideo's, nieuwsreportages over discutabele activiteiten van Deutsche Bank en vermoorde demonstranten voorbij (Afb. 3 en 4).<sup>5</sup> Intussen ziet de bezoeker het scorebord van de game waarop de namen van vertellers en dansers en de opdrachten die ze voltooid hebben, worden getoond. Steyerl vraagt zich in *Factory of the Sun* af welke mogelijkheden de mensheid nog heeft om collectief weerstand te bieden tegen de digitale informatiestromen, waarin economische, sociale en culturele belangen in elkaar verstrikt zijn geraakt. Het werk gaat niet zozeer over digitalisering zelf, maar eerder over de versmelting van neoliberale politiek, multinationals en banken, als gevolg van digitalisering. Ook *Factory of the Sun* is onderdeel van die versmelting zo blijkt. Een bankier onderbreekt af en toe het verhaal van Yulia met een 'belangrijke' boodschap, waarna het fictieve personage meedeelt dat die boodschap eigenlijk geen waarde heeft omdat hij ons toch kan vertellen wat hij wil (Afb. 5). Saillant detail hierbij is het feit dat het Duitse paviljoen tijdens de biënnale van 2015, mede door een bank werd gesponsord. Dat Steyerl de videogame als vorm voor haar werk heeft gekozen, zorgt ervoor dat alles immaterieel is want alle bewegingen die we zien zijn in de *motion capture*-studio omgezet in licht. Tegelijkertijd maakt ze duidelijk dat licht informatie transporteert en dat die informatie misleidend en destructief kan zijn.

De installatie *Duty Free Art* (2015) is ontstaan uit de gelijknamige, 38 minuten durende lezing van Steyerl tijdens de opening van de overzichtstentoonstelling van haar werk in Artists Space in New York (2015).<sup>6</sup> In de lezing, de installatie en de integraal op het online kunstplatform *e-flux* verschenen tekst verbindt Steyerl in negen hoofdstukken gelekte e-mails van het account van de Syrische regering van Assad met de opkomst van opslagfaciliteiten voor kunstwerken in belastingvrije transitzones op luchthavens.<sup>7</sup> De installatie bestaat uit een met zand gevulde en laag op de grond geplaatste houten bak, waaraan middels een stalen constructie op ooghoogte twee schermen zijn bevestigd (Afb. 6 en 7).

<sup>4</sup> Anoniem, *Deutscher Paviljon. La Biennale di Venezia 2015*, < [http://www.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02b-Hito-Steyerl\\_Factory-of-the-Sun\\_CV\\_en.pdf](http://www.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02b-Hito-Steyerl_Factory-of-the-Sun_CV_en.pdf) > (29 maart 2016).

<sup>5</sup> *Motion capture* is een techniek die in de filmindustrie gebruikt wordt om bewegingen van mensen te kopiëren naar realistische animaties. *Just Dance* is een videospel verkrijgbaar voor Wii, PlayStation en Xbox, waarin de speler(s) op muziek bewegingen van choreografen nadoen om punten te scoren.

<sup>6</sup> De tentoonstelling *Hito Steyerl* vond van 8 maart tot en met 24 mei 2015 plaats in Artists Space New York.

<sup>7</sup> Hito Steyerl, 'Duty Free Art' *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (24 maart 2016).

In de installatie wordt het verhaal op het rechter scherm door Steyerl zelf verteld. Op het linker scherm wordt haar online zoektocht getoond en is een computerscherm te zien waarop tussen verschillende vensters heen en weer wordt geklikt. Steyerl onderzoekt in *Duty Free Art* hoe kunst in de context van globalisering steeds meer verworden is tot een vorm van speculeren. Duizenden moderne en hedendaagse kunstwerken bevinden zich waarschijnlijk in opslagfaciliteiten in belastingvrije zones in Genève, Monaco, Shanghai en Beijing. Exacte aantallen en specifieke gegevens zijn niet bekend omdat deze zones geen inzichtelijke regelgeving voor documentatie hebben. Steyerl suggereert dat de in deze gebieden verkerende kunstwerken verkocht en ongezien van de ene ruimte naar de andere verplaatst kunnen worden. De *duty free art*-opslagplaatsen zouden gezien kunnen worden als geheime musea. Het museum dat Asma al-Assad, de vrouw van de Syrische president, op wilde richten blijkt ook omhuld met geheimen. Op de database van WikiLeaks Syria vond Steyerl de e-mailcorrespondentie tussen de Nederlandse architect Rem Koolhaas (een van de gegadigden om het op te richten museum voor moderne kunst in Syrië te ontwerpen) en de Syrische president Assad.<sup>8</sup> De door Koolhaas gesigneerde e-mail wordt, net als de foto die de Amerikaanse oorlogsfotograaf James Nachtwey voor de Amerikaanse glossy *Vogue* van Asma maakte, op het linker scherm zichtbaar (Afb. 8 en 9). In de bak met zand zijn door Steyerl gemaakte bewegende beelden te zien die de online zoektocht op haar computerscherm en het gesproken verhaal visualiseren. *Duty Free Art* gaat net als *Factory of the Sun* niet zozeer over digitalisering zelf. Het werk gaat eerder over de consequenties van de digitalisering voor overheidsinstellingen en kunstinstututen.

*In Free Fall* (2010) is een dertig minuten durende eenkanaals video-installatie verdeeld in drie hoofdstukken met de titels *After the Crash*, *Before the Crash* en *Crash*. *In Free Fall* komt voort uit 'Biography of the Object' (1929) van de Russische theoreticus Sergei Tretyakov.<sup>9</sup> Tretyakov beargumenteert in zijn essay dat de kunstenaar zich niet bezig moet houden met de menselijke biografie, maar met de levensloop van massa-geproduceerde objecten. Steyerl beroept zich op de methode van Tretyakov door de verschillende verhalen die getoond worden samen te laten smelten rond een object, een Boeing 707. In *In Free Fall* staan het mondiale kapitalisme en de filmindustrie centraal. De toeschouwer kan plaatsnemen in comfortabele businessclass-vliegtuigstoelen en ziet een vliegtuigkerkhof in de Mojave woestijn in California waar, zo vertelt de beheerder van het kerkhof, vliegtuigen in tijden van crisis worden geparkeerd omdat ze oud en onbruikbaar zijn of te duur om te laten vliegen (Afb. 10 en 11). In de video wordt getoond hoe één van deze vliegtuigen, in de jaren zeventig van de vorige eeuw, door de Amerikaanse vliegtuigmaatschappij TWA werd verkocht aan het Israëlische leger. Een Israëlische expert vertelt dat de Boeing 707 in Israël een belangrijke rol speelde in een reddingsmissie toen Palestijnse militanten een vliegtuig kaapten op de luchthaven van Entebbe in Oeganda (Afb. 12).<sup>10</sup> Vervolgens worden beelden van een verontruste piloot die in de cockpit naar de boodschap 'system failure' kijkt en gillende passagiers die in de cabine van een toestel zuurstofmakers opzetten, afgewisseld met beelden waarin het vliegtuig tot ontploffing wordt gebracht voor de Hollywoodfilm *Speed* (1994).<sup>11</sup> De overblijfselen van het vliegtuig worden in *In Free Fall* aan China verkocht dat het aluminium, zo wordt

<sup>8</sup> WikiLeaks is de in 2006 door de Australische internetactivist Julian Assange opgerichte website, waarop (voormalige) medewerkers van overheidsinstellingen en bedrijven anoniem documenten kunnen plaatsen teneinde misstanden aan de kaak te stellen. Op WikiLeaks Syria zijn bestanden die betrekking hebben op Syrië bijeengebracht.

<sup>9</sup> Sergei Tretyakov, 'The Biography of the Object', *October* 118, Autumn 2006, pp. 57-62. Het essay werd voor het eerst gepubliceerd in Nikolai Chuzhak, *Literatura fakta*, Moscow 1929.

<sup>10</sup> Operatie Entebbe was een actie van het Israëlische leger om Israëlische en andere burgers, die door Duitse en Palestijnse terroristen waren gegijzeld na een vlucht uit Athene, te bevrijden. De bevrijdingsactie vond plaats in de nacht van 3 op 4 juli 1976 op de luchthaven van Entebbe in Oeganda.

<sup>11</sup> *Speed* is een Amerikaanse actiefilm uit 1994 geregisseerd door de Nederlander Jan de Bont. De film is vooral bekend vanwege de bijna negentig minuten durende scène in een rijdende bus met een bom aan boord. De bom zal afgaan zodra de bus onder een bepaalde snelheid rijdt.

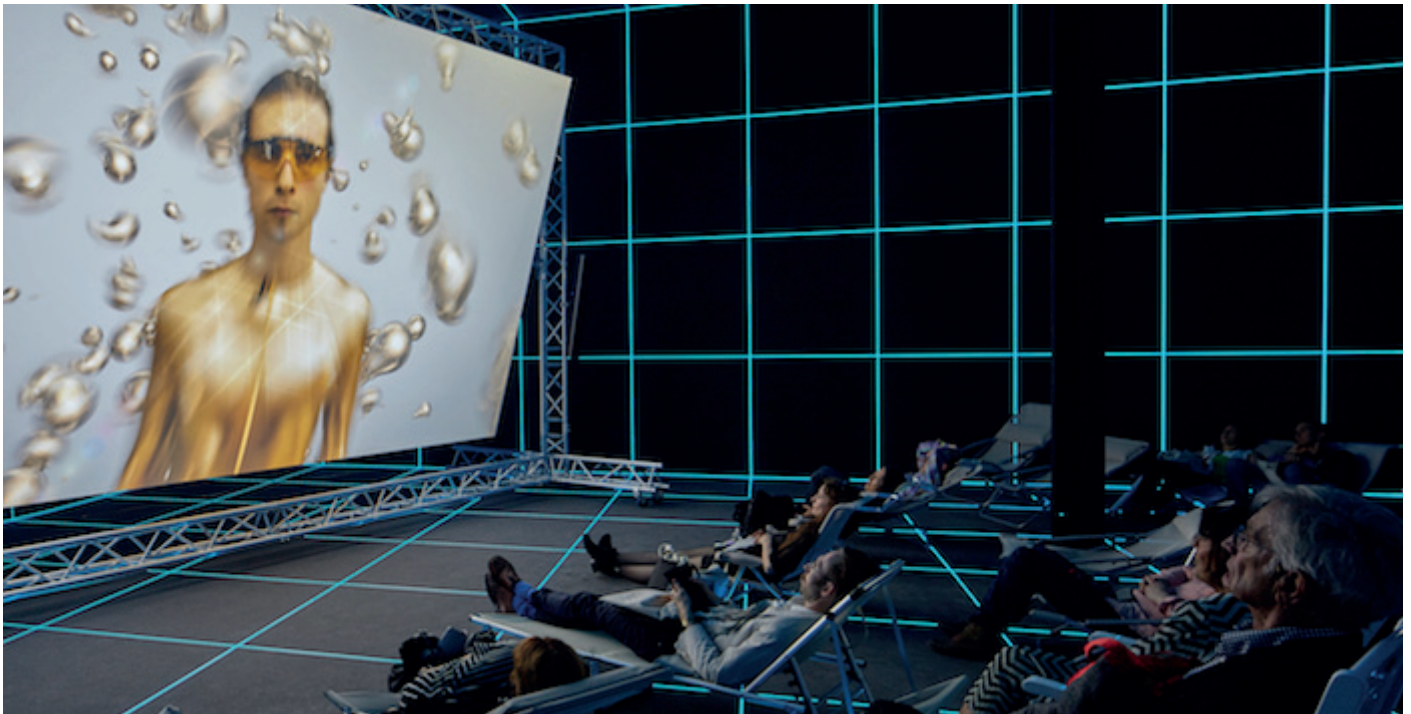
gesuggereerd, gebruikt om dvd's van te maken waarop illegale kopieën van de film, waarin het vliegtuig gebruikt is, gebrand kunnen worden. *In Free Fall* laat de destructie van het verouderde vliegtuig zien op materiaal dat door dezelfde destructie is ontstaan. Materiaal circuleert van beeldinhoud (het exploderende vliegtuig) naar beeldmateriaal (de gerecyclede DVD). 'Matter lives on in different forms. Matter loves on. Matter loves. Matter lives. Matter lives on. Matter continues to exist in different forms', zegt Steyerl, begeleid door de soundtrack waarin samples van hits van Michael Jackson zijn verwerkt.<sup>12</sup> In het laatste deel van *In Free Fall* interviewt Steyerl haar cameraman die vertelt moeilijk in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien als gevolg van de financiële crisis en de opkomst van digitale media, dvd's en online plagiaat. 'I felt like I was the captain of a plane and I was unable to land it', vertelt hij. Het is de vraag of dat wat de toeschouwer ziet en hoort waar is. De Israëliëse expert wordt, na een aantal versprekingen, geopenbaard als acteur. Filmfragmenten van vliegtuigcrashes en documentaires van Discovery Channel worden afgewisseld met scènes waarin de acteur en Steyerl zelf, verkleed als stewards, met behulp van een stoelgordel een veiligheidsdemonstratie geven (Afb. 13 en 14). Intussen keert de soundtrack van de video, waarin naast hits van Jackson ook *My Beautiful Balloon* van Nancy Sinatra is verwerkt, regelmatig terug. De schizofrene loskoppeling van de werkelijkheid verandert door *My Beautiful Balloon* in een luchtige sfeer waarin de 'free fall' aangenaam wordt. De ervaring van vallen en de ineenstorting van het financiële systeem moeten worden gezien als een proces van bevrijding, stelt Steyerl. 'While falling, people may sense themselves as being things, while things may sense that they are people. Traditional modes of seeing and feeling are shattered. Any sense of balance is disrupted. Perspectives are twisted and multiplied. New types of visuality arise', schreef Steyerl in haar essay over *In Free Fall*.<sup>13</sup> In de installatie maakt Steyerl inzichtelijk wat de gevolgen van de zich voor een groot deel digitaal manifesterende financiële economie en de consumptiemaatschappij zijn.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Domitilla Oliveiri, 'Shattered Images and Desiring Manner. A Dialogue between Hito Steyerl and Domitilla Oliveiri', in: Bettina Papenburg en Marta Zarzycka (red.), *Carnal Aesthetics. Transgressive imagery and feminist politics*, London/New York 2013, pp. 214-225.

<sup>13</sup> Hito Steyerl, 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, p. 13.

<sup>14</sup> Paolo Magagnoli, 'Capitalism as Creative Destruction. The Representation of the Economic Crisis, Hito Steyerl's *In Free Fall*', *Third Tekst* 27 (2013) nr. 6, p. 723.

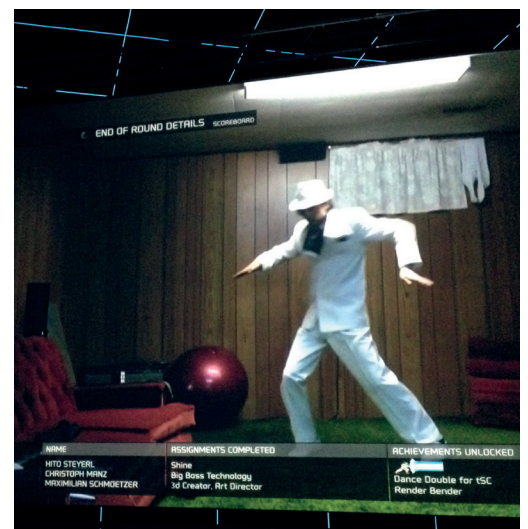




Afb. 1. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: Manuel Reinartz.



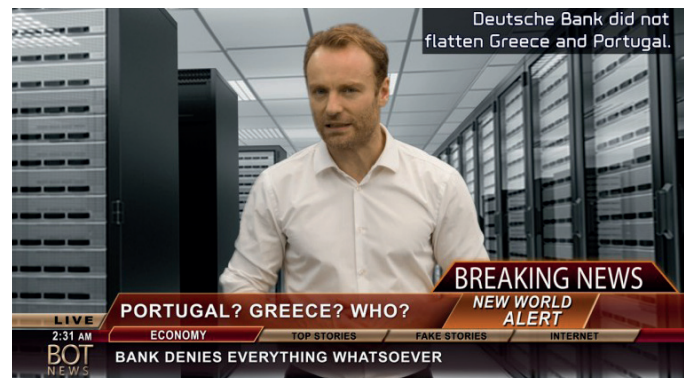
Afb. 2. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: auteur.



Afb. 3. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: auteur.



Afb. 4. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: onbekend.



Afb. 5. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: onbekend.





Afb. 6 en 7. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend.



Afb. 8. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: James Nachtwey.

# OMA

Dr. Bashar al-Assad  
President of the Syrian Republic

Rotterdam, 15<sup>th</sup> November 2010

Dear Mr. President,

Following our meeting in July and the subsequent request that we prepare an outline OMA/AMO approach for the strategic development of Al Badia, I am pleased to present you with the Al Badia Vision proposal for your review.

Our approach to this study begins with the conception of Al Badia as a unified entity within Syria. We envisage the region to act as a powerful resource for the benefit of the entire country while preserving its unique heritage. The Al Badia Vision creates a plan of action and of preservation for a set of subjects that are crucial to the region.

I am looking forward to meeting with you again to discuss the study as outlined in the attached proposal, which we trust demonstrates both our sincere interest in Syria and our capabilities to consider various challenges to the development of the region.

I will be visiting Syria during the fourth week of November for the purpose of giving a Public lecture in Damascus as well as to expand my knowledge and experience of your country. It would be a great pleasure to elaborate further with you on our prospective engagement with Al Badia and other projects such as the National Parliament and other national and cultural projects during my stay.

Yours sincerely,

Rem Koolhaas

Afb. 9. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: niet van toepassing.





Afb. 10. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus.



Afb. 11. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend.



Afb. 12. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend.



Afb. 13. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus



Afb. 14. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus.



### ***The Personal Effects of Kim Dotcom en Secret Power***

De installatie *The Personal Effects of Kim Dotcom* (2013) van Simon Denny werd voor het eerst tentoongesteld in het Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK).<sup>15</sup> In het werk staat het bedrijf Megaupload, dat het anoniem en digitaal delen van bestanden mogelijk maakte, centraal. Na onderzoek door de Amerikaanse FBI werden de Duitse internetondernemer en oprichter van Megaupload, Kim Schmitz alias Kim Dotcom, en andere bij het bedrijf betrokken personen beschuldigd van lidmaatschap van een wereldwijde criminele organisatie die de auteurswet had overtreden en op grote schaal geld had witgewassen. De beschuldigingen betekenden het einde van Megaupload. Dotcom wordt enerzijds gezien als een strijder voor goedkoop internet met verminderd toezicht en hervorming van auteursrecht, anderzijds wordt hij gezien als een crimineel die zichzelf verrijkte. Tijdens een inval in de woning van Dotcom in Nieuw-Zeeland werd beslag gelegd op diverse bankrekeningen en bezittingen. 'They're just toys that don't mean much to me', deelde Dotcom na de inval mee.<sup>16</sup> Zijn materiële goederen konden hem afgenomen worden, maar de vrije ondernemersgeest die gebruikers van het internet van digitale vrijheid wilde voorzien niet.

De locatie waar Denny *The Personal Effects of Kim Dotcom* tentoonstelt is mede bepalend voor het aantal onderdelen dat hij exposeert, de installatie is variabel. De kopie van de digitaal te downloaden inbeslagnamelijst, waarop honderdtien goederen en rekeningen van Dotcom en andere betrokkenen vermeld staan, evenals drie lege serverracks, zijn vaste onderdelen van de installatie (Afb. 15).<sup>17</sup> Tevens zijn de documenten van het door Denny opgerichte bedrijf Megavid, de koop van de domeinnaam Megavid.eu en de grotendeels mislukte pogingen van Denny om bijbehorende bankrekeningen bij alle door Megaupload en Dotcom gebruikte banken te openen, onderdeel van de installatie. *The Personal Effects of Kim Dotcom* is verder opgebouwd uit representaties van de bezittingen van Dotcom, aluminium borden waarop de onderdelen van de lijst tweedimensionaal met tekst en beeld worden gevisualiseerd en krantenartikelen over Megaupload en Dotcom. De borden waarop immateriële goederen zoals bankrekeningen worden weergegeven, hangen op ooghoogte aan de wand van de tentoonstellingszaal. Denny maakt bij deze borden gebruik van de logo's en de beeldtaal die de betreffende banken voor websites en mobiele apps hanteren (Afb. 16). Voor de op stalen frames bevestigde borden, waarop materiële goederen worden getoond, maakt Denny, waar mogelijk, gebruik van promotiefoto's en persbeelden. In het geval van vage beschrijvingen op de lijst, zoals 'hooded sculpture', komen de visualisaties voort uit vrije associaties van de kunstenaar.<sup>18</sup> De representaties van het bezit van Dotcom zijn samen met de frames met borden op de vloer geïnstalleerd. Denny maakt in zijn installatie onder andere gebruik van een Harley Davidson motor, een Hästens bed, een jetski, een horloge ter waarde van vijftienduizend dollar, autobanden, miniatuurauto's, kentekenplaten, kunstwerken, op pallets bij elkaar gebonden dollarbiljetten, flatscreens en een sculptuur van de *predator* uit de gelijknamige sciencefiction-film uit 1987 (Afb. 17 en 18).<sup>19</sup> Tevens maakt Denny gebruik van 'echte' kunstwerken. Voor de tentoonstelling in het MuMoK leende hij een sculptuur

<sup>15</sup> De tentoonstelling *Simon Denny: The Personal Effects of Kim Dotcom* vond van 5 juli tot en met 13 oktober 2013 plaats in Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien in Wenen en van 22 maart tot en met 1 juni 2014 in Adam Art Gallery in Wellington. Bij de tentoonstelling verscheen een publicatie: Matthias Michalka (red.), *Simon Denny. The Personal Effects of Kim Dotcom*, Wien/Cologne 2013.

<sup>16</sup> Michalka 2013 (zie noot 15), p. 40.

<sup>17</sup> Een serverrack is een dataopslagkast waarin computerservers staan die eenvoudig met elkaar verbonden kunnen worden.

<sup>18</sup> Michalka 2013 (zie noot 15), p. 74.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 27.

uit de collectie van het museum.<sup>20</sup> Denny maakt bij de toe-eigening van het bezit van Dotcom gebruik van de circulatieprincipes voor vrije, digitale uitwisseling van informatie die Megaupload zelf hanteerde. Megaupload handelde in (delen van) kopieën van kopieën en Denny verwijst hiernaar door zijn representaties 'hoge- en lageresolutiekopieën' te noemen.<sup>21</sup> Als gevolg hiervan dringt de vraag zich op of de werkwijze van Denny even discutabel is als de activiteiten van Megaupload. Denny lijkt zich niet uit te spreken voor of tegen de ideologie en verrijking van Dotcom en lijkt het bezit van Dotcom neutraal te representeren.

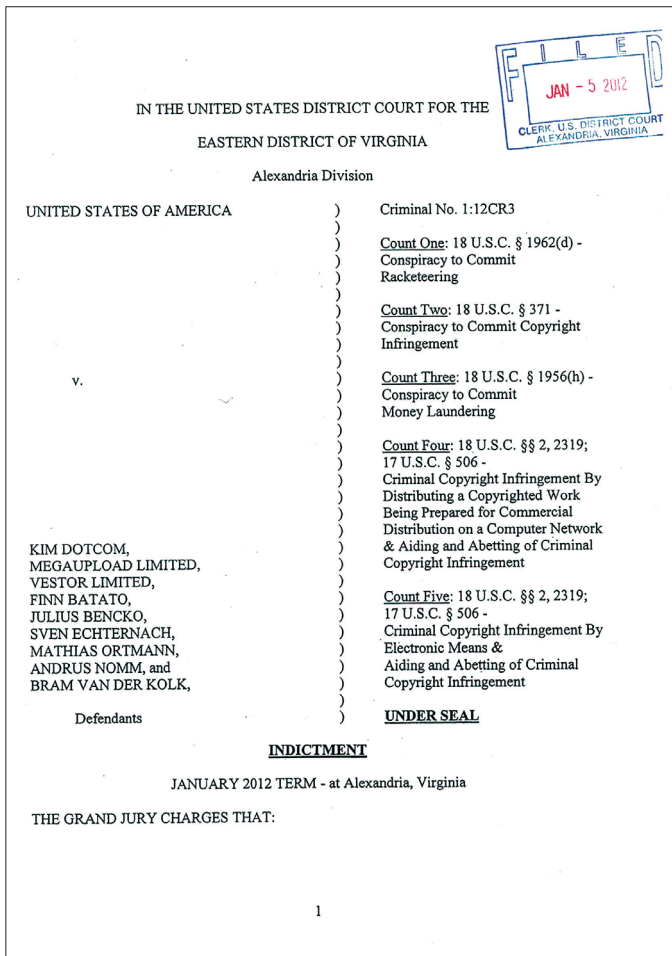
Met de installatie *Secret Power* (2015) vertegenwoordigde Denny Nieuw-Zeeland op de Biënnale van Venetië in 2015. Het werk komt voort uit het verslag van de Nieuw-Zeelandse onderzoeksjournalist Nicky Hager, waarin de rol van Nieuw-Zeeland in het internationale netwerk van inlichtingendiensten wordt onderzocht.<sup>22</sup> In *Secret Power* onderzoekt Denny op welke wijze de inlichtingendiensten van de Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk, Canada, Australië en Nieuw-Zeeland, (opererend onder de naam Five Eyes) samenwerken nu informatieuitwisseling en toezicht daarop de normaalste zaak van de wereld lijken. Hoe brengen zij de wereld van vandaag digitaal in kaart? De nadruk ligt in *Secret Power* op de interne en externe communicatie van de Amerikaanse inlichtingendienst de NSA. De toeschouwer betreedt de ruimte via een aan één zijde toegankelijke rechthoekige opstelling van serverracks, waarin een aantal computerservers staat, en waaraan de vlaggen van de Five Eyes-landen en een plattegrond van Nieuw-Zeeland bevestigd zijn (Afb. 19 en 20). Het geluid van de servers versterkt de bewustwording van de toeschouwer van de digitaal circulerende data. Verder in de zaal staan links en rechts twee rijen van vier als vitrines functionerende serverracks, waarin publiek toegankelijke en voorheen geheime documentatie gerelateerd aan de NSA centraal staan. De vitrines in de linker rij tonen de door voormalig NSA-medewerker Edward Snowden gelekte documentatie over spionageactiviteiten van de NSA en de wijze waarop deze intern vormgegeven werd.<sup>23</sup> Er zijn PowerPoint-slides van interne trainingen te zien waarin psychologische strategieën om op het internet opererende individuen en groepen aan te vallen, behandeld worden. Tevens zijn intern gebruikte en door Denny gereproduceerde huisstijlen, logo's en communicatiemateriaal voor diverse NSA-programma's in de vitrines opgesteld (Afb. 21, 22 en 23). In de vitrines in de rechter rij staan de werkzaamheden van de voormalige art director van de NSA, en nu freelance voor de NSA werkzame, David Darchicourt centraal. Een van deze vier vitrines toont het LinkedIn-profiel van Darchicourt samen met het uitvergroete geïllustreerde zelfportret dat Darchicourt op zijn profiel gebruikt (Afb. 24). In de overige vitrines zijn tentoonstellingsontwerpen, cartooneske logo's, geïllustreerde plattegronden en educatieve spelontwerpen voor publiek bedoelde programma's opgesteld (Afb. 25). Tenslotte bevindt zich aan het einde van de ruimte een werkstation met meubels van de Amerikaanse meubelontwerper Herman Miller. In *Secret Power* wordt de versmelting van macht van neoliberale politiek en de inlichtingendiensten van de Five Eyes-landen, als gevolg van digitalisering, zichtbaar.

<sup>20</sup> Ibid., p. 76.

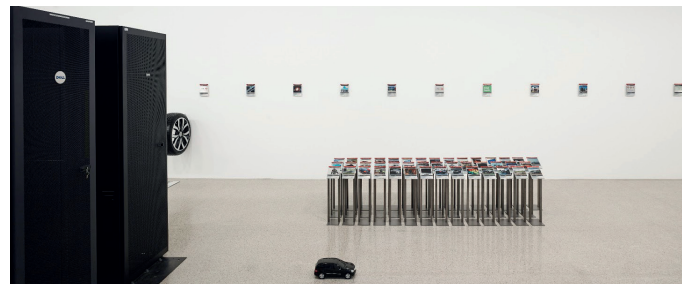
<sup>21</sup> Mary Barr en Robert Leonard (red.), *Simon Denny: Secret Power*, Milan/London 2015, p. 13.

<sup>22</sup> Nicky Hager, *Secret Power. New Zealand's Role in the International Spy Network*, Nelson 1996.

<sup>23</sup> Edward Snowden is een voormalige medewerker van de Amerikaanse inlichtingendienst de NSA. In juni 2013 overhandigde Snowden een grote hoeveelheid geheime documenten over spionageactiviteiten, door onder andere de NSA, aan drie journalisten. Op 14 juni 2013 werd op last van de FBI een arrestatiebevel wegens spionage tegen Snowden uitgevaardigd. Sindsdien verblijft Snowden in Moskou.



Afb. 16. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend.

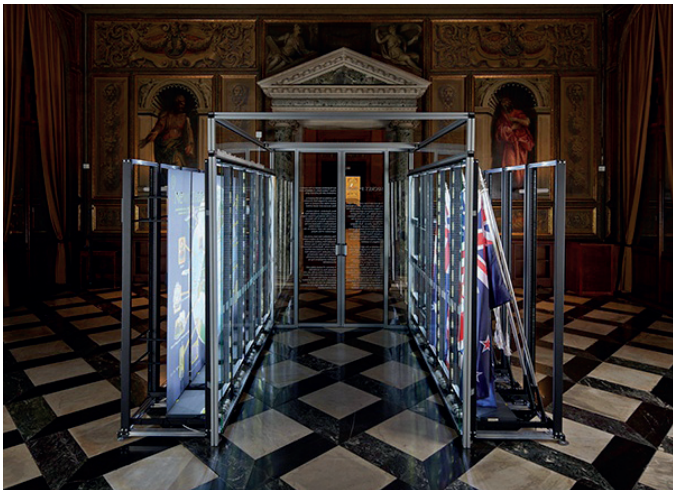


Afb. 17. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: Gregor Titze.



Afb. 18. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend.





Afb. 19.

Afb. 19, 20, 21, 22, 23, 24 en 25. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/ Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash.



Afb. 20.



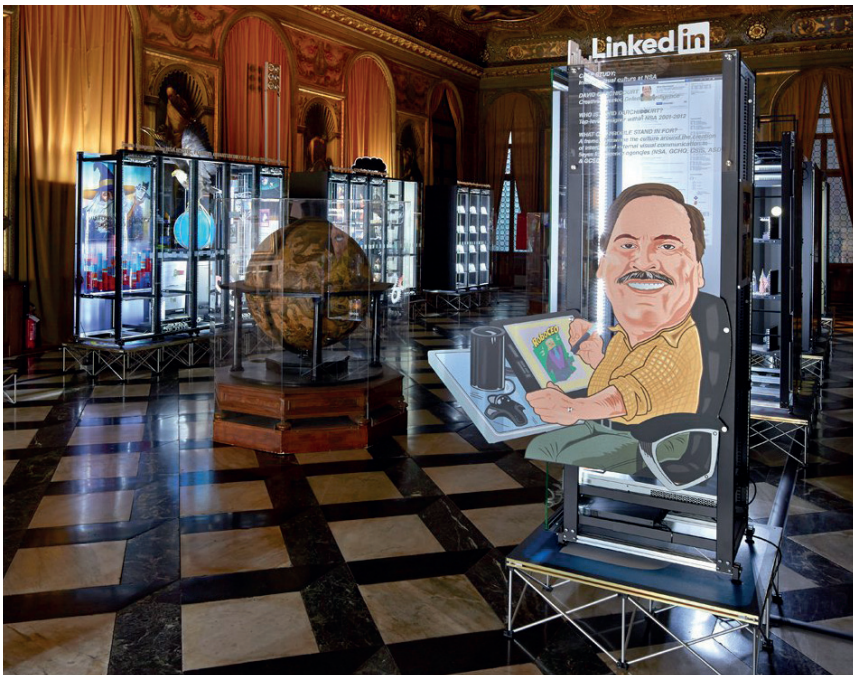
Afb. 21.



Afb. 22.



Afb. 23.



Afb. 24.



Afb. 25.



# 2

## De terminologie voor kunst en digitalisering

In dit tweede hoofdstuk wordt ingegaan op de terminologie die in het wetenschappelijke discours gehanteerd wordt voor het werk van hedendaagse kunstenaars – die vrijwel allemaal gebruik maken van digitale technologie en het internet – en het werk van Steyerl en Denny.

### Post- en contra-internetkunst

Na lezing van *You Are Here. Art After the Internet* valt niet te ontkennen dat de immateriële ruimte van het internet de belangrijkste culturele verschuiving van de eenentwintigste eeuw tot nu toe heeft voortgebracht.<sup>1</sup> Met de introductie van sociale media is de wijze waarop individuen in alle facetten van het hedendaagse leven aanwezig zijn op het internet, in de afgelopen tien jaar, radicaal veranderd. Ook in de kunst is de invloed van digitalisering op veel verschillende manieren terug te zien. Veel kunstenaars gebruiken het internet om onderzoek te doen voorafgaand aan de productie van een werk, hierbij vervangt het internet vaak enkel de inspiratiebronnen die voorheen bekend waren. Ook het beeldscherm op zich speelt een rol in de hedendaagse kunst, soms als object maar vooral als middel waarop de kunst bekeken of interactief beïnvloed kan worden door de toeschouwer. Daarnaast reflecteert een groeiende groep hedendaagse kunstenaars, waaronder Steyerl en Denny, op de wijze waarop digitalisering zich manifesteert. Van eenduidige terminologie om over deze kunstwerken te spreken is nog geen sprake.

Sinds de introductie van het *world wide web* op 6 augustus 1991 hebben zich een aantal micro-tijdperken voorgedaan waarop door kunstenaars op verschillende wijze werd gereageerd.<sup>2</sup> De Amerikaanse curator en criticus Ed Halter beschrijft deze periodes in het voorwoord van *You Are Here. Art After the Internet* (2014).<sup>3</sup> Halter onderscheidt achtereenvolgens de eerste jaren van het internet aan het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw, het tijdperk van de dotcom-explosie in het midden van de jaren negentig van de vorige eeuw, en tenslotte het tijdperk van Web 2.0 aan het begin van de eenentwintigste eeuw toen sociale netwerken, Google en YouTube in toenemende mate toegankelijk werden.<sup>4</sup> Direct bij het ontstaan van het internet ontstond het zogenaamde 'net art'. 'Net art' is kunst die zich op het internet bevindt, verder is de term weinig inhoudelijk beschreven. Al vanaf het begin van de discussie over de definiëring van 'net art' werd er veel kritiek geuit. De Belgische kunstenaar Dirk Paesman, die samen met de Nederlandse Joan Heemskerk het collectief Jodi vormt, schreef: 'To cram it into a category, net.art is uninteresting, it's incestuous and limits

<sup>1</sup> Omar Kholeif (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014), p. 11.

<sup>2</sup> Walter Isaacson, *De Uitvinders*, Houten/Antwerpen 2014, p. 456. Tim Berners Lee kondigde op 6 augustus 1991 het *world wide web* openbaar aan. De datum wordt sindsdien algemeen erkend (en gevierd) als de 'geboortedag' van het internet.

<sup>3</sup> Ed Halter, 'Foreword', in: Kholeif 2015 (zie noot 1), pp. 14-17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 14-17.

<sup>5</sup> Josephine Bosma, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011, p. 147.

<sup>6</sup> Melanie Bühler (red.), *No Internet, No Art. A Lunch Bytes Anthology*, Amsterdam 2015, p. 9.

<sup>7</sup> Kholeif 2015 (zie noot 1), p. 107.

<sup>8</sup> Anoniem, 'Art Post-Internet', *The Ullens Center for Contemporary Art* (datum onbekend), < <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/> > (23 maart 2016). De tentoonstelling *Art Post-Internet* vond plaats van 1 maart tot en met 11 mei 2014 in het Ullens Centre for Contemporary Art in Beijing. Bij de tentoonstelling verscheen een digitale publicatie: Karen Archy, Robin Peckham (red.), *Art Post-Internet*, Beijing 2014.



future developments'.<sup>5</sup> Tijdens wat Halter het dotcom-tijdperk noemt werd de term 'internetkunst' meer gangbaar. Bij internetkunst staat het onderzoek naar de digitale technologie centraal en wordt het internet vaak gebruikt als instrument om interactieve kunst te maken. De toeschouwer is actief betrokken bij het werk en het kunstwerk is dus dynamisch. Internetkunst bevindt zich veelal op het internet. De Nederlandse curator Melanie Bühler stelt in haar bundel *No Internet, No Art* (2015) echter dat het gebruik van een digitale techniek als medium geen voorwaarde is om onder het kopje internetkunst geschaard te kunnen worden.<sup>6</sup> In 2001 gebruikte de Russische theoreticus Lev Manovich 'post-internet' in zijn definiëring van post-mediaesthetiek. De Duitse kunstenaar Marisa Olson definieerde in 2006 de term 'post-internetkunst' en omschreef de scheiding tussen op het internet gebaseerde kunst die op het internet aanwezig is en op het internet gebaseerde kunst die niet op het internet aanwezig is.<sup>7</sup> Het Chinese Ullens Center for Contemporary Art in Beijing omschreef post-internetkunst bij de aankondiging van de tentoonstelling *Art Post-Internet* (2014) als 'consciously created in a milieu that assumes the centrality of the network, and that often takes everything from the physical bits to the social ramifications of the internet as fodder'.<sup>8</sup> Het driedaagse event *Fear of Missing Out* dat in 2015 in Londen werd georganiseerd en door Steyerl werd voorgezeten, noemde post-internetkunst het kritisch onderzoeken en begrijpen van de consequenties van de digitale realiteit.<sup>9</sup> Ook de term post-internetkunst is echter onderhevig aan kritiek. Zo schrijft de Nederlandse kunsthistoricus en criticus Hans den Hartog Jager dat post-internetkunst heel hip maar ook een tikje tragisch is, omdat niemand precies lijkt te weten wat het is.<sup>10</sup> In *You Are Here. Art After the Internet* wordt de term post-internetkunst voorbarig genoemd omdat het internet wordt gekenmerkt door voortdurende innovatie. In plaats van denken over kunst 'voor' en 'na' het internet is het beter de relatie van kunst tot het internet op een meer geleidelijke wijze in te delen.<sup>11</sup> Het 'after' uit het tweede deel van de titel van het boek verwijst dan ook naar de huidige tijd waarin het grootste deel van de wereld en het individuele bewustzijn van haar bewoners volledig ingebed is in de alomtegenwoordige netwerkcultuur van het internet. De Amerikaanse curator en criticus Michael Connor ontkracht in zijn bijdrage aan de publicatie echter ook deze omschrijving. 'There is no "after" the internet, only during, during, during', stelt Connor vast.<sup>12</sup> In 'Contra-Internet Aesthetics' stelt de Amerikaanse kunstenaar en theoreticus Zach Blas (1981) dat post-internetkunst een impasse in het denken over hedendaagse kunst is.<sup>13</sup> Degenen die de term post-internetkunst hanteren zien kunst als artistieke producties voortkomend uit de ogenschijnlijke onuitwisbaarheid van internettechnologieën, stelt Blas. Hij introduceert de term 'contra-internetesthetiek' waarin de politieke, materiële en sociale aspecten van de ongelijkmatig ontwikkelde genetwerkte ruimte van het internet centraal staan.<sup>14</sup> Nu digitale netwerken en informatietechnologieën steeds meer fungeren als instrumenten voor controle, toezicht en criminalisering, zullen kunstenaars politieke en esthetische alternatieven moeten bieden voor het internet en de digitalisering, stelt Blas.<sup>15</sup> Als voorbeeld noemt Blas het alternatieve, digitale netwerk voor Occupy-activisten *Occupy.here* (2011-heden) van de Amerikaanse kunstenaar Dan Phiffer.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> *Fear of Missing Out* (FoMO) was een drie dagen durend symposium onder leiding van Hito Steyerl waarin kunstenaars, theoretici en activisten debatteerden over de staat van technologische, sociale, politieke en artistieke praktijken in het hedendaagse post-digitale tijdperk. FoMO vond plaats van 29 tot en met 31 mei 2015 in het Institute of Contemporary Arts in Londen. Brigitte van der Sande, 'Fear of Missing Out', *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain* 2015 (14 juli), < <http://www.onlineopen.org/fear-of-missing-out> > (30 maart 2016).

<sup>10</sup> Hans den Hartog Jager, 'Inflected Objects', *See All This* (datum onbekend), < <https://seeallthis.com/author/hans-den-hartog-jager/> > (16 maart 2016).

<sup>11</sup> Kholeif 2015 (zie noot 1), p. 16.

<sup>12</sup> Michael Connor, 'Post-Internet: What It Is and What It Was', in: Kholeif 2015 (zie noot 1), p. 61.

<sup>13</sup> Zach Blas, 'Contra-Internet Aesthetics', in: Kholeif 2015 (zie noot 1), pp. 86-97.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>16</sup> Andere voorbeelden van politieke en esthetische alternatieven zijn volgens Blas werken van het Electronic Disturbance Theater en werken van de kunstenaars Micha Cárdenas, Ian Alan Paul, Hito Steyerl, Jemima Wyman en zijn eigen werk.

## Steyerl, Denny en post- en contra-internetkunst

De actuele terminologie waarmee theoretici en critici kunst onder invloed van digitalisering proberen te specificeren, is kortom volop in ontwikkeling. Het werk van Steyerl en Denny valt te definiëren onder de begrippen 'post-internetkunst' en 'art after the internet'. De werken delen de conceptuele, productionele en receptieve reflectie op de gedigitaliseerde wereld en de fysieke manifestatie daarvan – zonder de letterlijke aanwezigheid van het internet – op tentoonstellingen. Beide kunstenaars onderzoeken het effect van digitalisering op de esthetiek, de cultuur, de politiek en het bedrijfsleven, nu alles en iedereen met elkaar verbonden is. Steyerl en Denny gebruiken de digitale media, bijvoorbeeld het internet zelf, daarbij niet per se als instrumenten om kunstwerken te produceren. 'The Post-Internet walked off-screen and straight into the white cube', stelt Steyerl.<sup>17</sup>

Volgens Blas is er in het werk van Steyerl contra-internetesthetiek aanwezig omdat ze in enkele werken daadwerkelijk alternatieven biedt voor de omgang met het internet en de digitalisering.<sup>18</sup> De veertien minuten durende parodie op de instructievideo, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (2013) van Steyerl, waarin ze de relatie tussen (on)zichtbaarheid en digitalisering en mogelijkheden tot digitaal verdwijnen onderzoekt, is volgens Blas zo'n kunstwerk (Afb. 26 en 27).<sup>19</sup> De video toont de problematiek die gepaard gaat met digitalisering maar maakt de toeschouwer tegelijkertijd bewust van de mazen in het net: zelfs het internet is niet waterdicht. *Factory of the Sun*, *In Free Fall* en *Duty Free Art* zouden ook als contra-internetkunst beschouwd kunnen worden. In deze werken toont Steyerl mogelijkheden om politieke en esthetische alternatieven te bieden voor de afhankelijkheid van digitale technologie. In *Duty Free Art* lijkt Steyerl zich aan de artistieke waarde van haar kunstwerk te onttrekken door zich te positioneren met een onderzoek en doet ze tevens een voorstel tot actie. 'Duty free art ought to have no duty – no duty to perform, to represent, to teach, to embody value'.<sup>20</sup> Kunst zou bevrijd moeten worden van zowel de auteur als de eigenaar en kunstenaars zouden zich minder moeten gedragen naar kunsthandelaars die, in de voor het publiek ontoegankelijke lobby's van de *duty free art*-opslagplaatsen, speculeren met kunst. In *Factory of the Sun* en *In Free Fall* zijn alternatieven in mindere mate aanwezig waardoor het minder eenvoudig is van contra-internetesthetiek te spreken. Echter, het essay 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective', dat Steyerl naar aanleiding van *In Free Fall* schreef, verduidelijkt tekstueel wat een mogelijk alternatief voor de omgang met digitalisering zou kunnen zijn.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Gary Zhexi Zhang, 'Post-Internet Art: You'll Know It When You See It', *Elephant. The Art Culture Magazine* (2015) Issue 23 (summer), < <http://www.elephantmag.com/youll-know-it-when-you-see-it/> > (23 maart 2016).

<sup>18</sup> Blas in: Kholeif 2015 (zie noot 1), p. 90.

<sup>19</sup> Ibid., p. 90.

<sup>20</sup> Hito Steyerl, 'Duty Free Art' *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (24 maart 2016).

<sup>21</sup> Hito Steyerl, 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012.



Afb. 26 en 27. Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2015, HD video, 14 min, Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend.

In de lijst met contra-internetkunstwerken die Blas in zijn essay opgenomen heeft, wordt het werk van Denny niet genoemd.<sup>22</sup> De thematiek in de werken van Denny, waarin de controle, het toezicht en de criminalisering als gevolg van digitale netwerken en informatietechnologieën centraal staan, sluit echter wel aan op de voorwaarden die Blas aan contra-internetesthetiek stelt. De objectiviteit waarmee Denny in *Secret Power* en *The Personal Effects of Kim Dotcom* de bezittingen en werkzaamheden van Dotcom, Darchicourt en de NSA representeert daarentegen, pleiten niet voor contra-internetkunst. Denny oordeelt niet in zijn werk en frustreert pogingen de politieke correctheid achter zijn intenties te veroordelen zelfs.<sup>23</sup> 'Bij sommige werken neem ik wel een standpunt in, maar ik geniet ook van werk waarin dat niet het geval is. Ik ben weliswaar fan van veel kritische culturele productie, [...], maar ik ga niet een project aanvangen met het idee dat ik deze zaken nodig moet bekritisieren. Daar ben ik niet in geïnteresseerd'.<sup>24</sup> Denny onderzoekt vanuit het oogpunt van de gebruiker wat technologisch mogelijk is en hoe normatief gedrag zich ontwikkelt parallel aan bepaalde technologische mogelijkheden.<sup>25</sup> Hij kaart het proces van de bedrijfsmatige consolidatie van esthetiek en beeldproductie, waar kunst onderdeel van is geworden, aan. In *Secret Power* en *The Personal Effects of Kim Dotcom* gebruikt hij de beeldtaal uit bedrijfsmatige omgevingen om wat eerst onbekend of geheim was, te laten zien. In deze werken doet hij echter geen uitspraak over positieve of negatieve gevolgen van de handelingen van Dotcom en de NSA. Van de esthetische alternatieven, die Blas als voorwaarde aan contra-internetesthetiek stelt, is in deze werken evenmin sprake. 'These images contain a lot of cultural information that we just haven't been able to unpack. The attempt with this exhibition is to give people the tools to do that', zei Denny over *Secret Power*.<sup>26</sup> De voorstellen voor nieuwe ontwerpen die Denny samen met de Amerikaanse ontwerper Emiland De Cubber maakte voor XKEYSCORE, een van de programma's waarmee de NSA data probeerde op te sporen, zouden wel als contra-internetkunst bestempeld kunnen worden.<sup>27</sup> Net als de Amerikaanse televisiepresentator Stephen Colbert, die naar aanleiding van de door Snowden gelekte PowerPoint-slides grapte dat de Amerikaanse overheid enorme hoeveelheden informatie verzamelde behalve informatie over grafisch ontwerp, vonden De Cubber en Denny het ontwerp van de slides van inferieure kwaliteit.<sup>28</sup> De nieuwe XKEYSCORE-ontwerpen zijn voorbeelden van esthetische alternatieven voor de geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie die Blas als voorwaarde voor contra-internetkunst ziet.

<sup>22</sup> De kunstenaars die Blas in zijn essay noemt worden vermeld in noot 16. Werk van Denny en Blas, die tevens kunstenaar is, werd samen met werk van andere kunstenaars tentoongesteld tijdens *Surveillance Awareness Bureau* van 27 mei tot en met 13 juni 2015 in de galerie Modelab in Wellington Nieuw-Zeeland en tijdens *The Black Chamber Exhibition* van 10 maart tot en met 1 april 2016 in de Škuc Gallery in Ljubljana, Slovenië.

<sup>23</sup> Travis Jeppesen, 'Data Mine', *Frieze* 2015 (24 april), < <http://www.frieze.com/article/data-mine> > (20 april 2016).

<sup>24</sup> Ana Teixeira Pinto, 'All You Need is Data. Simon Denny', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 5 (oktober/november), p. 71.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 69-71.

<sup>26</sup> Charlotte Higgins, 'Simon Denny, the artist who did reverse espionage on the NSA', *The Guardian* 5 May 2015, < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/05/edward-snowden-nsa-art-venice-biennale-reverse-espionage> > (12 april 2016).

<sup>27</sup> Mary Barr en Robert Leonard (red.), *Simon Denny: Secret Power*, Milan/London 2015, p. 13.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

# 3

## De ontwikkeling en de invloed van technologische media in verhouding tot het werk van Hito Steyerl en Simon Denny

In dit hoofdstuk wordt dieper ingegaan op het werk van Walter Benjamin en Marshall McLuhan, twee theoretici uit de twintigste eeuw waaraan nog steeds met regelmaat wordt gerefereerd wanneer er wordt geschreven over kunst. Middels deze theorieën uit het pre-digitale tijdperk wordt inzicht verkregen in de historie van het wetenschappelijke discours omtrent de wijze waarop technologische media zich ontwikkelen of laten ontwikkelen en invloed hebben op de kunst en de samenleving. Tevens wordt beschreven op welke wijze *Factory of the Sun*, *In Free Fall* en *Duty Free Art* van Hito Steyerl en *The Personal Effects of Kim Dotcom* en *Secret Power* van Simon Denny zich verhouden tot deze theoretische kaders.

### ***Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit***

De Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin is met het essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* uit 1936 nog steeds invloedrijk. Benjamin beargumenteerde in zijn essay dat mechanische reproductie als gevolg van nieuwe technologische mogelijkheden een fundamentele verandering in de perceptie van kunst zou bewerkstelligen.<sup>1</sup> Door haar technische reproduceerbaarheid was kunst losgeraakt van haar betekenis en ontstaansgeschiedenis om uiteindelijk geheel zelf-referentieel te worden. Fotografie en film hebben ervoor gezorgd dat nieuwe betekenissen ontstonden, die in mogelijk wisselende contexten van beeld en tekst tot stand kwamen. Benjamin gebruikte in deze zin de term aura die hij omschreef als 'eenmalige verschijning van een verte, hoe dichtbij die ook is'.<sup>2</sup> Mechanische reproductie zou de aura van het kunstwerk vernietigen en ervoor zorgen dat het kunstwerk zich zou onttrekken aan haar rituele, traditionele context.<sup>3</sup> Hij verbond aura met cultuswaarde. Als gevolg van mechanische reproductie transformeerde de cultuswaarde van het kunstwerk in een tentoonstellingswaarde, aldus Benjamin. De afstand tussen het werk en de kijker werd als het ware uitgewist. Van de *Mona Lisa* (1503-1506) van Leonardo da Vinci is er slechts één en die is te zien in het Louvre in Parijs. Daarnaast kan een reproductie van het kunstwerk ook aanschouwd worden op een foto van het werk in de huiskamer. Enerzijds lijkt het kunstwerk daardoor meer bereikbaar te

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1973<sup>6</sup> (1963).

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Den Haag 1985, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.



zijn, anderzijds is de reproductie niet het kunstwerk met haar traditionele context zelf. De directheid die het gereproduceerde werk biedt, was volgens Benjamin een gemedieerde ervaring en anders dan de ervaring die zich voor kan doen als de kijker naar het echte werk kijkt. De ervaring van de kijker in het geval van film was nog extremer. De kijker werd volgens Benjamin afgeleid door het medium zelf. Bij film werd duidelijk dat technologie en realiteit niet te scheiden zijn: de apparatuur die nodig is om film te maken, zorgde ervoor dat er geen eenheid kon zijn in scènes. Film zou de kijker schoksgewijs overvallen, schreef Benjamin, het oog heeft een beeld net gevat of het verandert al weer in een ander beeld. De loop van de associaties van degene die naar de beelden kijkt, wordt meteen door de verandering onderbroken.<sup>4</sup> De cameraman drong diep in het weefsel van de omstandigheden, de werkelijkheid, binnen terwijl de schilder in zijn werk een natuurlijke afstand bewaarde.<sup>5</sup> Daarom is bij film, zo stelde Benjamin, van enige contemplatie zoals bij het kijken naar een schilderij geen sprake, film vraagt om een verhoogde tegenwoordigheid van geest.<sup>6</sup> Daarnaast had film tot gevolg dat een verdieping van de optische en de akoestische waarneming plaatsgevond. De veel nauwkeurigere aanduiding van film en fotografie maakte een grotere analyseerbaarheid en het wetenschappelijk gebruik van het afgebeelde mogelijk. De Britse fotograaf Eadward Muybridge leverde in 1878, middels zijn achter elkaar gemonteerde foto's van het paard Sallie Gardner, het bewijs dat tijdens de galop van een paard, alle vier de hoeven van het paard loskomen van de grond. Maar, zo stelde Benjamin, er kan nauwelijks worden aangegeven of fotografie – zoals die van Muybridge – door zijn kunstzinnige waarde of door zijn wetenschappelijke bruikbaarheid boeit. Benjamin waarschuwde er in zijn essay tevens voor dat fotografie en vooral film sociaal, politiek en revolutionair potentieel hebben. Het esthetiseren van de politiek, zoals bijvoorbeeld gebeurt bij propaganda, kan gevaarlijk zijn en eindigt volgens Benjamin in oorlog.<sup>7</sup> Hij noemde de oprichter en voorman van het Italiaanse futurisme, Filippo Marinetti, die zich in zijn futuristisch manifest uit 1909 verzette tegen de anti-esthetisering van oorlog hierbij als voorbeeld.<sup>8</sup>

Benjamin vroeg zich af of er gestreefd zou moeten worden naar een aspect van de realiteit waar montage en versnelling van beelden niet af zou leiden. Wat kan er eigenlijk worden verwacht van een kunstwerk in het geremedieerde tijdperk? Moeten nieuwe media niet geheel zelf-referentieel worden? Gesteld kan worden dat volgens Benjamin de perceptie zoals die er was vóór fotografie en film, als gevolg van nieuwe media, niet meer mogelijk was. Bij film werd een beeld zo snel door een volgend beeld vervangen dat er geen mogelijkheid was na te denken. De verdieping van de waarneming die het gevolg was van fotografie en film vereiste een verhoogde tegenwoordigheid van geest. Tegenover dit verval stond echter ook voortuitgang, aangezien fotografie en film tevens een groter wetenschappelijk bereik hadden. Benjamin constateerde dat als gevolg van de toename van reproduceerbaarheid het onderscheid tussen artistieke en niet-artistieke waarde vervaagde. Hoewel Benjamin een verandering zag in de circulatie van beelden concludeerde hij dat het origineel zelf veelal niet circuleerde, het was slechts een reproductie van het kunstwerk dat rondging. De reproductie van een kunstwerk leverde tevens een ander product op dat het moest stellen zonder de aura van het origineel.

<sup>4</sup> Ibid., p. 37.

<sup>5</sup> Ibid., p. 30.

<sup>6</sup> Ibid., p. 37.

<sup>7</sup> Ibid., p. 40.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 40-42.

## Das Kunstwerk en het werk van Steyerl en Denny

Steyerl onderzoekt in haar werk de invloed van de digitalisering en de duizelingwekkende productie en distributie van beelden en teksten op ons dagelijks leven. Ze maakt op een kritische en vaak humoristische wijze duidelijk dat de betekenissen van beelden en teksten eenvoudig versterkt of afgezwakt en zelfs aangepast kunnen worden. Haar werk sluit in deze zin aan op het essay van Benjamin, waarin hij zijn zorgen omtrent de veranderende betekenis van gereproduceerde beelden kenbaar maakte. Wanneer de theorie van Benjamin ten aanzien van de grensvervaging tussen de artistieke en niet-artistieke waarde van kunstwerken en reproducties gerelateerd wordt aan het werk van Steyerl, kunnen we stellen dat ook in haar werk sprake is van zo'n vervaging. In *Duty Free Art* transformeert Steyerl de artistieke waarde van haar werk in de mogelijke niet-artistieke waarde van haar onderzoek. De lezing wordt in de installatie in de vorm van het proces van een journalistiek onthullend en wetenschappelijk verantwoord onderzoek, getoond. Het fictieve element dat in *Factory of the Sun* en *In Free Fall* duidelijk aanwezig is, is in *Duty Free Art* geminimaliseerd. Het vijfde hoofdstuk van *Duty Free Art* heet *Dream* en Steyerl benadrukt voor het hoofdstuk begint het feit dat *Dream* het enige fictieve hoofdstuk is (Afb. 28).<sup>9</sup> Benjamin schreef in zijn essay tevens over reproducties van kunstwerken. Steyerl toont in haar werk reproducties, maar niet altijd zijn de oorspronkelijke producties artistiek bedoeld. De e-mail van Rem Koolhaas aan de Syrische president Assad is in *Duty Free Art* veranderd van een niet-artistiek bedoeld communicatiemiddel in een onderdeel van een kunstwerk. Zelfs haar eigen lezing tijdens de opening van de overzichtstentoonstelling van haar werk in Artists Space is in de installatie gereproduceerd. Het is een bewuste keuze van Steyerl om *Duty Free Art* in verschillende media en in verschillende vormen publiek te maken.

Het is onmogelijk vast te stellen of in de beschreven werken van Steyerl sprake is van een aura. Als uitgegaan wordt van de definitie van Benjamin zelf, dan kan dit werk door het bewegende beeld en door de gereproduceerde onderdelen geen aura bezitten. De behoefte aan een verhoogde tegenwoordigheid van geest, waarvan Benjamin vond dat die voor het bekijken van film noodzakelijk was, is in de gedigitaliseerde wereld harder en in principe op elk moment nodig. De fundamentele verandering in de perceptie van kunst, voortgebracht door mechanische productie, is dankzij digitale technologie wederom fundamenteel veranderd. Als echter gesteld wordt dat de aura, zoals gedefinieerd door

<sup>9</sup> In *Duty Free Art* verwijst Steyerl een aantal keer naar teksten van de Engelse filosoof Peter Osborne. In het negende hoofdstuk van *Duty Free Art*, getiteld *Dream*, verschijnt Osborne in een droom van Steyerl in een astronautenpak in de ruimte.



Afb. 28. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotografie: niet van toepassing.

Benjamin, zich net als de perceptie aangepast heeft, dan behoeft dit veranderde aura een nieuwe definiëring alvorens te kunnen spreken over een aura in welk hedendaags werk dan ook. Steyerl legt in dit verband in een interview uit dat ze de zekerheden die conventioneel verbonden zijn met het zien, deconstrueert en op zoek is naar een hernieuwde benadering van de zintuigen.<sup>10</sup> 'If senses are understood as being deeply connected with the production of meaning and knowledge, then focus on alternative perceptual modalities is to focus on alternative ways in which meanings, and therefore representation, are produced'.<sup>11</sup>

Tot slot is het interessant de visie met betrekking tot vooruitgang en verval als gevolg van digitale media, die uit het werk van Steyerl blijkt, naast de visie van Benjamin te leggen. Benjamin waarschuwde voor de gevaren van nieuwe media door het futuristische manifest van Marinetti als voorbeeld te nemen. Het fascisme en oorlogsvoering werden met behulp van nieuwe media verheerlijkt.<sup>12</sup> Tegelijkertijd konden ook politieke tegenstanders van het fascisme gebruikmaken van de mogelijkheden die nieuwe media boden. Uit het werk van Steyerl blijkt een grote bezorgdheid ten aanzien van het politieke en bedrijfsmatige gebruik van digitale media. In *Factory of the Sun* geeft Steyerl inzicht in de systematiek waarmee overheids- en commerciële organisaties de waarheid in de gedigitaliseerde wereld naar hun hand zetten. Ze stimuleert de toeschouwer de claims die banken in het werkelijke leven maken op een andere manier te bekijken, door de bancaire sponsor in een absurdistische fictieve weergave te tonen en hem de bezoeker eraan te laten herinneren dat hij kan vertellen wat hij wil. Daarbij wordt zichtbaar dat in het neoliberale tijdperk de grens tussen bedrijfsleven, lobby, politiek en kunst fluide is geworden. Steyerl spreekt zich duidelijk uit over de discutabele gevolgen van de grensvervaging tussen realiteit en fictie als gevolg van digitale media.

Het werk van Denny toont eveneens dat de behoefte aan een verhoogde tegenwoordigheid van geest, waar Benjamin over schreef, nog steeds noodzakelijk is. Ook Dotcom omarmde de begin jaren negentig van de vorige eeuw populaire utopische gedachte dat de digitale revolutie communicerende wereldburgers en vrijheid tot gevolg zou hebben.<sup>13</sup> Dat de utopische gedachte een keerzijde heeft en de mensheid gevangen lijkt in een wereldwijd digitaal web, wordt zichtbaar in de criminalisering van Dotcom en het geheimhouden van informatie door de NSA. Denny maakt de toeschouwer bewust van de noodzaak alert te zijn, door wat eens geheim en niet publiek toegankelijk was, te tonen. De overvloed aan informatie die de toeschouwer te verwerken krijgt, verwacht, ook al wordt in *Secret Power* en *The Personal Effects of Kim Dotcom* geen gebruik gemaakt van het door Benjamin als onplezierig ervaren bewegende beeld.

Het gebruik van de door Benjamin weinig enthousiast beschreven artistieke reproducties lijkt tot een hoogtepunt te komen in het werk van Denny. De gehele installatie van *The Personal Effects of Kim Dotcom* is een reproductie van het bezit van Dotcom, waarin afzonderlijke elementen reproducties van reproducties en reproducties van niet-artistiek bedoelde producties zijn. De auto's uit het bezit van Dotcom worden gereproduceerd middels werkelijke auto's, speelgoedauto's, autobanden en kentekenplaten die het imago van Dotcom representeren met opdrukken als 'GOD', 'CEO', 'HACKER' en 'STONED'. Een masker van het

<sup>10</sup> Domitilla Oliveiri, 'Shattered Images and Desiring Manner. A Dialogue between Hito Steyerl and Domitilla Oliveiri', in: Bettina Papenburg en Marta Zarzycka (red.), *Carnal Aesthetics. Transgressive imagery and feminist politics*, London/New York 2013, p. 222.

<sup>11</sup> Ibid., p. 222.

<sup>12</sup> Benjamin 1985 (zie noot 2), pp. 40-42.

<sup>13</sup> De begin jaren negentig van de vorige eeuw populaire utopische gedachte ten aanzien van de gevolgen van de digitale technologie wordt toegelicht in de inleiding, noot 2, p. 4.

gezicht van een vrouw door de Engelse kunstenaar Colin Christian, werd door Denny op schaal nagemaakt. Maar ook de ‘werkelijke’ kunstwerken die Denny incidenteel op locatie leent zijn in *The Personal Effects of Kim Dotcom* verworpen tot een representatie van een soortgelijk kunstwerk uit het bezit van Dotcom. De uniciteit als kenmerk van deze kunstwerken is in *The Personal Effects of Kim Dotcom* uit zijn verband gerukt. De geleende kunstwerken verwijzen niet meer naar zichzelf, maar naar een kunstwerk uit het bezit van Dotcom. De betekenis van het origineel, zoals dat aanwezig is in de collectie van een museum, en datzelfde origineel in de installatie van Denny is onderhevig aan verandering. De kopieën van de kopieën in *The Personal Effects of Kim Dotcom* refereren op gelijke wijze aan de werkwijze van Megaupload. In *Secret Power* reproduceert Denny tevens de werkwijze van de NSA en versterkt de betekenis van zijn werk door de voormalige art director van de NSA, Darchicourt, te contraspioneren.

Denny koos als locatie voor het Nieuw-Zeelandse paviljoen tijdens de Biënnale van Venetië in 2015, de in 1560 geopende Marciana bibliotheek aan het San Marcoplein in Venetië. De bibliotheek, die is ontworpen door de Italiaanse beeldhouwer en architect Jacopo Sansovino, bezit een grote hoeveelheid kennis in de vorm van boeken en zou de culturele groei van de samenleving moeten bevorderen.<sup>14</sup> Deze culturele groei werd in de zestiende eeuw gestimuleerd door de rijke decoratie waaronder kunstwerken van Italiaanse kunstenaars als Titiaan, Veronese en Tintoretto. Daarnaast omvat de bibliotheek een uitgebreide collectie globes en plattegronden, zoals de wereldkaart uit 1459 van de Venetiaanse monnik fra Mauro en een globe van de Franciscaner monnik en cartograaf Vincenzo Coronelli. De globes en plattegronden geven de geopolitieke kennis weer op het moment dat de Venetiaanse Republiek op haar machtigst was. Denny koos de Marciana bibliotheek, samen met de luchthaven Marco Polo in Venetië, als locatie voor de presentatie van *Secret Power*. Beide locaties gaan een substantiële verbinding aan met de inhoud van het werk.<sup>15</sup> Beide plekken omvatten, net als het werk van Denny, veel informatie die bovendien functioneel en didactisch van aard is. Tevens zijn er overeenkomsten tussen de symboliek op de schilderijen en in de sculpturen van Titiaan, Veronese en Tintoretto en de door de NSA gebruikte symboliek. In beide gevallen verwijzen fantasiesymbolen naar complexe ideeën en spelen wapens, soldaten, filosofen, tovenaars en dieren een rol in het verbeelden van kennis, macht en eerbied. Na lezing van *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* kan gesteld worden dat Benjamin de aanwezigheid van een aura toe zou kennen aan de renaissance-kunstwerken in de bibliotheek. Maar hoe is het gesteld met de aura in het werk van Denny? Vanzelfsprekend geldt voor *Secret Power* hetzelfde als voor het werk van Steyerl. Als uitgegaan wordt van de definitie van Benjamin dan kunnen de werken van Denny door de gereproduceerde onderdelen geen aura bezitten. Als echter gesteld wordt dat de aura zoals Benjamin het omschreef zich aangepast heeft, dan is een hernieuwde formulering van het begrip aura nodig alvorens te kunnen spreken over een aura in het werk van Denny. Pas dan kan beoordeeld worden of de in *Secret Power* gepresenteerde, amateuristisch ogende verbeeldingen, zoals die van het NSA-programma *Poison Nut*, waarin een getekende eekhoorn terugspringt in een met een schedel en botten versierde pinda, in het geheel van het werk aura kunnen bezitten (Afb. 29).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Anoniem, *Biblioteca Nazionale Marciana Venezia*, < <http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/la-storia-e-il-patrimonio/storia> > (16 mei 2016).

<sup>15</sup> Mary Barr en Robert Leonard (red.), *Simon Denny: Secret Power*, Milan/London 2015, p. 96.

<sup>16</sup> Met behulp van het programma *Poison Nut* probeerde de NSA door veiligheidsmaatregelen van potentiële doelwitten te breken.



Interessant is ook de artistieke of niet-artistieke waarde die Benjamin in zijn essay beschreef, te betrekken op het werk van Denny. 'Listen carefully and count how many times Simon Denny *doesn't* use the 'art'word', schrijft de Nieuw-Zeelandse auteur Kim Knight aan het begin van een artikel over de aankoop van delen van *Secret Power* door het nationale museum van Nieuw-Zeeland Te Papa.<sup>17</sup> Denny lijkt zich niet uit te spreken over de artistieke en niet-artistieke waarde van zijn werk. Hij spreekt eerder over zijn projecten dan over zijn kunstwerken. Enkel door de toevoeging van de levensgrote sculptuur van een Maori-beveiligder tijdens de tentoonstelling van *The Personal Effects of Kim Dotcom* in de Adam Art Gallery in Wellington, suggereerde Denny dat Dotcom zich werkelijk door zo'n Maori had laten beveiligen (Afb. 30).<sup>18</sup> Ook de restyling van de XKEYSCORE-slides die Denny samen met de Amerikaanse ontwerper De Cubber maakte, kan worden gezien als een moment waarop Denny zijn neutraliteit verloor en de suggestie doet dat een nieuwe generatie beeldmakers informatie van de NSA moet gaan visualiseren.

### **Understanding Media. The Extensions of Man**

De verschillende opvattingen over de wijze waarop technologie en media een geaccepteerde functie in de samenleving krijgen, zijn onder te verdelen in twee stromingen: het technologisch determinisme en het sociaal constructivisme. De visie van Benjamin kan ingedeeld worden bij het technologisch determinisme dat ervan uitgaat dat technologie de samenleving stuurt en nieuwe cultuur schept.<sup>19</sup> Ook de in de jaren zestig van de vorige eeuw populair geworden theorie van de Canadese mediaonderzoeker en hoogleraar literatuur Marshall McLuhan kan gezien worden als een technologisch determinist. In *Understanding Media. The Extensions of Man* uit 1964, onderzocht McLuhan de effecten van de moderne massamedia.<sup>20</sup> Hij herdefinieerde media als alle willekeurige technologische extensies van lichaam en geest. Naast klassieke media zag McLuhan de telefoon en de auto als een medium.<sup>21</sup> Media waren voor hem gebruiksvoorwerpen die onze leefomgeving vormen en die kunnen leiden tot radicale veranderingen in het doen en het denken van de mens. Media creëerden nieuwe culturen. 'Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned'.<sup>22</sup> Volgens McLuhan veranderden, als gevolg van de elektronische media, de verhoudingen tussen

<sup>17</sup> Kim Knight, 'Venice Biennale artist Simon Denny on why Te Papa got a good buy' *Stuff* 2015 (6 september), < <http://www.stuff.co.nz/entertainment/arts/71648680/venice-biennale-artist-simon-denny-on-why-te-papa-got-a-good-buy.html> > (12 april 2016).

<sup>18</sup> Barr en Leonard 2015 (zie noot 15), p. 13.

<sup>19</sup> Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 20025 (2000), p. 75.

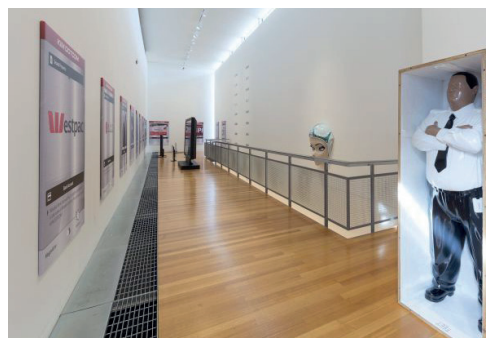
<sup>20</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man*, California 20133 (1964).

<sup>21</sup> Marshall McLuhan, *Media begrijpen. De extensies van de mens. Kritische Editie*, Amsterdam 2002, p. 9.

<sup>22</sup> McLuhan 2013 (zie noot 20), p. 6.



Afb. 29. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: niet van toepassing.



Afb. 30. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend.

de verschillende zintuigen en dus het denken en het handelen van de mens. Dit zou het zintuiglijke verstand en onze perceptie beïnvloeden. De wereld zou fundamenteel, en voor een groot deel onbewust, veranderen in een 'global village' door de steeds toenemende circulatiesnelheid van informatie, voorspelde McLuhan.<sup>23</sup> Door extensies, of media, toe te voegen zou de ruimte voor de mens groter worden en zou er meer onderlinge verbondenheid ontstaan. Tegelijkertijd zou de wereld door het uitbreiden van de extensies steeds meer samengeperst worden in die onderlinge verbondenheid waardoor ze juist kleiner zou worden. McLuhans ideeën werden in de jaren zestig van de vorige eeuw gezien als radicaal. Nog steeds wordt zijn gedachtegoed overgenomen, maar nu door communicatiegiganten die zich niet bedreigd voelen door de bepalende invloed van technologie op onze sociale organisatie.<sup>24</sup>

McLuhans opvatting dat technologie de samenleving in sterke mate beïnvloedt, werd bekritiseerd door de aanhangers van het sociaal constructivisme. De Engelse literatuurcriticus Raymond Williams (1921-1988) was zo'n sociaal constructivist en argumenteerde in het essay 'The Technology and the Society' (1974) tegen de opvatting dat nieuwe technologieën tot sociale veranderingen en progressie zouden leiden.<sup>25</sup> Williams had, in tegenstelling tot McLuhan, de opvatting dat een medium wordt beïnvloed door de manier waarop de mens het medium gebruikt. Nieuwe technieken zouden eerder bestaande praktijken en sociale groepen versterken, dan dat ze radicale veranderingen tot gevolg hebben. Maatschappelijke behoeften zouden juist de ontwikkeling van technologie beïnvloeden. Bovendien werd technologie ontwikkeld met bepaalde intenties die erkend behoorden te worden. De Duitse theoreticus Siegfried Zielinski illustreert dit aan de hand van het medium televisie, dat voortkwam uit de toenemende behoefte aan een audiovisueel middel waarmee over en weer gecommuniceerd kon worden. Pas na de reguliere ingebruikname van televisie degradeerde de televisie zich tot een medium waarin communicatie eenrichtingsverkeer werd.<sup>26</sup>

Technologisch determinisme en sociaal constructivisme sluiten elkaar niet per se uit. Een belangrijk onderscheid tussen de twee is dat technologische media in het technologisch determinisme geanalyseerd worden nadat deze media zijn ontwikkeld, terwijl sociaal constructivisme technologische media analyseren voordat of wanneer deze media worden ontwikkeld. Zo beschouwd kan gesteld worden dat er sprake is van een voortdurende wisselwerking tussen technologie en de samenleving waardoor gewenste en ongewenste effecten kunnen ontstaan.<sup>27</sup>

McLuhan stelde dat tijd en ruimte ongedaan waren gemaakt door massamedia. De wereld werd als gevolg van de circulatiesnelheid enerzijds groter door de toename van onderlinge verbondenheid en anderzijds kleiner door de samenpersing in die verbondenheid. De verhouding tussen de zintuigen, de perceptie en ons denken en handelen veranderde.

<sup>23</sup> McLuhan 2002 (zie noot 21), p. 7.

<sup>24</sup> Bolter en Grusin 2000 (zie noot 19), p. 76.

<sup>25</sup> Raymond Williams, 'The Technology and the Society', in: Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, London 1974, pp. 291-300.

<sup>26</sup> Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam 1999, pp. 25-35.

<sup>27</sup> Eva Baaren, *Achter de schermen van iTV: De institutionele ontwikkeling van digitale interactieve televisie in Nederland en Vlaanderen*, Utrecht 2006, p. 21.

## Understanding Media en het werk van Steyerl en Denny

McLuhan stelde dat onze nieuwe elektronische informatiesamenleving ons verplicht tot inzet, betrokkenheid en participatie.<sup>28</sup> De opkomst van nieuwe media zou de menselijke perceptie en de manier van denken en communiceren, veranderen. McLuhan voorzag een nieuwe generatie studenten en kunstenaars die zich meer met betekenissen en processen van elektronische massamedia zouden bezighouden, dan met de voortdurend in ontwikkeling zijnde inhoud. Steyerl en Denny kunnen worden gezien als kunstenaars die tot deze nieuwe generatie behoren. Zij houden zich niet alleen bezig met elektronische media, maar ook met de interne mechanismen en culturele impact van de hedendaagse communicatie.<sup>29</sup> Steyerl en Denny onderzoeken op welke wijze informatie wordt georganiseerd en getoond. McLuhan waarschuwde voor de spanning tussen 'privacy and the community's need to know' die als gevolg van elektronische media was ontstaan.<sup>30</sup> Deze spanning is nog steeds aanwezig in de onzichtbare en niet tastbare online-opslagplaats waarin digitale informatie zich verzamelt: 'de cloud'. Digitaal is de cloud eenvoudig te vinden en met behulp van wachtwoorden toegankelijk. De locatie waar de server zich bevindt is echter veelal onbekend. De bestanden van Meagupload waren aanwezig op zo'n onbekende locatie, de bestanden van de NSA zijn daar nog steeds. Steyerl onthult in haar werk informatie uit de cloud. In *Duty Free Art* wordt zichtbaar hoe kunst wordt opgeslagen en belastingvrij wordt verhandeld en verplaatst van de ene belastingvrije zone naar de andere. Tevens toont ze in dit werk op welke wijze de Syrian Electronic Army (SEA) online gepubliceerde informatie van betekenis verandert door de accounts van de Amerikaanse zanger Justin Bieber, de Franse krant *Le Monde* en het Amerikaanse persagentschap *Associated Press* te hacken. Volgens de door de SEA gepubliceerde gegevens zou Bieber homoseksueel zijn en het Amerikaanse Witte Huis gebombardeerd (Afb. 31 en 32).<sup>31</sup> De hedendaagse mens zal zich bewust moeten zijn van deze grensvervaging tussen realiteit en fictie. De schok die ervaren wordt als data, bijvoorbeeld de *Snowden Leaks* of de *Panama Papers* publiek worden gemaakt, is groot.<sup>32</sup> De onthullingen tonen aan dat het digitaal opslaan van informatie niet

<sup>28</sup> Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Middlesex/Victoria 1967, p. 24.

<sup>29</sup> Ryan Shafer (red.), *Simon Denny Full Participation*, Aspen 2012, p. 6.

<sup>30</sup> McLuhan 1967 (zie noot 28), p. 12.

<sup>31</sup> De tekst over de Syrian Electronic Army wordt behandeld in hoofdstuk 6, getiteld *And Now to Justin Bieber* in: Hito Steyerl, 'Duty Free Art' *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (24 maart 2016).

<sup>32</sup> De *Panama Papers* zijn de in april 2016 uitgelekte documenten van het Panamese trustkantoor Mossack Fonseca waarmee wereldwijd journalisten financiële constructies in belastingparadijzen blootlegden.



veilig is en daarnaast maken ze publiek dat bestuurders van landen en bedrijven en particulieren informatie proberen te maskeren. 'The cloud has a big footprint', schrijft Robert Leonard, curator van de City Gallery in Wellington, want feitelijk zijn het internet en de cloud aanwezig in fysieke dataopslagplaatsen.<sup>33</sup>

Steyerl en Denny refereren in hun werk aan de logica, de esthetiek en de politiek van het internet. De waarschuwing van McLuhan, om verder te kijken dan de inhoud van communicatie alleen, lijken Steyerl en Denny ter harte te nemen. De kunstenaars onderzoeken het internet door andere media te betrekken in hun proces en te gebruiken in hun installaties.

<sup>33</sup> Barr en Leonard 2015 (zie noot 14), p. 15.

# 4

## Kunst en digitale media in het (post-)digitale tijdperk

De ontwikkeling van digitale technologie aan het eind van de twintigste eeuw heeft geresulteerd in haar bijna volledige integratie in de levens van vrijwel iedereen. In het vierde hoofdstuk komen daarom auteurs aan bod die de opkomst van digitale media in de jaren negentig van de twintigste eeuw in relatie tot de kunst hebben proberen te begrijpen. Dit hoofdstuk geeft inzicht in het actuele debat over de invloed van de digitale technologie op de circulatie en de perceptie van tekst en beeld en op de hedendaagse kunst.

De Oostenrijkse kunstenaar, curator en theoreticus Peter Weibel noemt de opvatting dat tot de uitvinding van de fotografie rond 1840 het visueel representeren van de werkelijkheid in beelden voorbehouden was aan schilders een waan-idee, omdat schilderen slechts een manier van het weergeven van de werkelijkheid is.<sup>1</sup> Fotografie en film – maar ook televisie, video en de computer – kunnen tevens beelden produceren en dus representeren. Het idee van Benjamin dat de aura van het kunstwerk in fotografie en film verdwenen was, sluit aan op deze verkeerde gedachte. Want, is de aura van het schilderij niet slechts een vorm van aura en kan een fotografisch, filmisch of digitaal werk niet ook een aura bezitten dat middels een veranderde perceptie wordt ervaren?

Het medium fotografie heeft, net als de schilderkunst rond 1840, met de komst van de digitale technologie fundamentele veranderingen ondergaan. Fotografie bestaat in verschillende vormen die misschien wel refereren aan een fotografische traditie, maar daar in vorm en techniek ver aan voorbij gaan.<sup>2</sup> In de tentoonstelling *On the Move* (2014-2015) in het Stedelijk Museum Amsterdam waren hier voorbeelden van te zien.<sup>3</sup> Fotografen toonden in print maar ook in installaties, films, boeken, tijdschriften, apps en websites hoe hun vakgebied in beweging is. De digitale technologie heeft vanzelfsprekend niet alleen invloed op fotografie. In de levens van vrijwel iedereen is digitalisering geïntegreerd. Dit heeft enorme gevolgen voor de woorden en beelden die in tijd en ruimte vrij circuleren. De media uit de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, waar Benjamin en McLuhan over schreven, waren producten van analoge processen en technologieën van massaproductie. De fysieke artefacten die hier uit voortkwamen, circuleerden over de wereld als kopieën en handelswaar. Met de ontwikkeling van draadloos verzonden media raakten de distributie en circulatie van media als fysieke objecten op de achtergrond: beeld werd een signaal.

<sup>1</sup> Peter Weibel, 'Representation of the repressed: The political revolution of the neoavant-garde', in: Eric Alliez en Peter Osborne (red.), *Spheres of Action. Art and Politics*, Cambridge 2013, pp. 132-133.

<sup>2</sup> Maaïke Lauwaert, 'Bladerbeelden. Het Nederlandse fotoboek', *Metropolis M* 32 (2011) nr. 2 (april/mei), p. 50.

<sup>3</sup> De tentoonstelling *On the Move. Verhalen in hedendaagse fotografie en grafische vormgeving. Nieuwe aanwinsten voor Amsterdam*, werd van 29 augustus 2014 tot en met 22 februari 2015 georganiseerd in het Stedelijk Museum in Amsterdam. *On the Move* is de meest recente aflevering van de reeks tentoonstellingen rondom gemeentelijke kunst aankopen, die het museum iedere twee jaar organiseert met financiële steun van de Gemeente Amsterdam. Bij de tentoonstelling verscheen een publicatie: Anne Ruygt, Marie-Claire van Bracht (red.), *On the Move. Verhalen in hedendaagse fotografie en grafische vormgeving*, Amsterdam 2014.



Om grip te krijgen op de wederzijdse beïnvloeding van de geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie en de hedendaagse kunst wordt in dit hoofdstuk allereerst gekeken hoe de overgang van een medium naar een ander medium wordt beschreven. Dit heeft vanzelfsprekend betrekking op de overgang van schilderkunst naar fotografie maar ook van gedigitaliseerde media naar hedendaagse kunst. Vervolgens worden teksten van actuele schrijvers over de digitalisering en de hedendaagse kunst geanalyseerd.

### Transparante onmiddelijkheid en hypermedialiteit

De Amerikaanse theoretici Jay David Bolter en Richard Grusin schrijven in *Remediation. Understanding New Media* (2000), dat elk nieuw medium de inhoud van oudere media in zich opneemt.<sup>4</sup> Dit fenomeen noemen ze 'remediatie'. Een computerspel bestaat vaak uit verhaallijnen uit films, film bestaat uit teksten die vergelijkbaar zijn met toneel en toneel is gebaseerd op geschreven taal. De inhoud van de verschillende media is gelijk gebleven en opgenomen in het erop volgende medium. Bolter en Grusin stellen dat remediatie twee tegen-gestelde vormen kent die afhankelijk van elkaar zijn en elkaar beïnvloeden: 'transparante onmiddelijkheid' en 'hypermedialiteit'.<sup>5</sup> Elk medium bevindt zich op de lijn tussen deze twee uitersten. Met transparante onmiddelijkheid bedoelen Bolter en Grusin dat het nieuwe medium de werkelijkheid direct representeert, het medium is onzichtbaar en de ervaring van de toeschouwer lijkt op het ervaren van de werkelijkheid. De participant heeft het gevoel aanwezig te zijn. De transparante onmiddelijkheid van fotografie is sterker dan die van schilderkunst, omdat fotografie de realiteit sterker imiteert. Bolter en Grusin schrijven dat digitale technologie gezien kan worden als de laatste stap om transparante onmiddelijkheid te verschaffen. Bij virtual reality – een computergesimuleerde omgeving waarin de toeschouwer, door het opzetten van een virtual reality-bril, een levensechte ervaring ondergaat – wordt een vorm van onmiddelijkheid gecreëerd die dicht bij de dagelijkse visuele ervaring in de buurt komt. Virtual reality wil het medium laten verdwijnen en de gebruiker in de virtuele wereld onderdompelen.<sup>6</sup> De toeschouwer behoort te vergeten dat er gebruik wordt gemaakt van een computergelateerd attribuut, de virtual reality-bril, en accepteert de beelden die gezien worden als beelden waarin hij zich bevindt.<sup>7</sup> Als de immersie die nodig is voor virtual reality wordt verbroken door het medium verschuift de ervaring richting hypermedialiteit. Bij hypermedialiteit is de toeschouwer zich er meer van bewust van dat er sprake is van een medium. Hypermedialiteit laat verschillende media in één medium zien waardoor de directheid niet wordt bevorderd. De afstand tussen de toeschouwer en het werk is groter dan wanneer er sprake is van transparante onmiddelijkheid. Hypermediatie komt vooral voor sinds het internet waar veel bekende visuele en tekstuele media worden gebruikt in meerdere vensters. De vensters op het computerscherm creëren verschillende werelden die via interactie (door het schuiven en door- of weggklikken op het scherm), geordend kunnen worden.

Bolter en Grusin claimen niet dat remediatie, hypermedialiteit en transparante onmiddelijkheid universele esthetische waarheden zijn.<sup>8</sup> Op elk moment

<sup>4</sup> Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 2002<sup>5</sup> (2000).

<sup>5</sup> De oorspronkelijke termen die Bolter en Grusin in *Remediation. Understanding New Media* gebruiken, zijn remediation, hypermediation en immediacy.

<sup>6</sup> Bolter en Grusin 2002 (zie noot 4), p. 21-22.

<sup>7</sup> Ibid., p. 22.

<sup>8</sup> Ibid., p. 21.

in de geschiedenis en in de actualiteit betekent de manifestatie van de begrippen iets significant anders. De betekenissen zijn ook afhankelijk van degenen die de begrippen hanteren: theoretici, kunstenaars en toeschouwers zullen transparante onmiddelijkheid en hypermedialiteit verschillend interpreteren. De aanwezige culturele veronderstellingen bepalen mede de actuele betekenis van de begrippen. In het vijfde hoofdstuk wordt onderzocht op welke wijze de werken van Steyerl en Denny onder te brengen zijn in de terminologie van Bolter en Grusin.

### Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid

In *New Media. A Critical Introduction* (2009) worden digitale media, zoals virtual reality, door de Engelse auteur en mediaonderzoeker Martin Lister omschreven als een proces waarin data-input wordt omgezet in cijfers die op hun beurt omgezet worden in licht, geluid of gerepresenteerde ruimtes zoals tekst, grafieken, diagrammen of bewegende beelden.<sup>9</sup> Het internet is de verzameling netwerken die computers en servers met elkaar verbindt en waarin data verzonden kunnen worden volgens algemeen aanvaarde regels.<sup>10</sup> Het internet voorziet in de verspreiding van informatie in een open interactief model. De Nederlandse hoogleraar antropologie Jos de Mul stelt dat het belang van digitale media zo groot is, dat geen enkel domein van ons leven er niet door wordt beïnvloed.<sup>11</sup> Uit de werken van Steyerl en Denny die in het eerste hoofdstuk zijn besproken, blijkt dat digitalisering inderdaad invloed heeft op kunstinstututen, internetondernemingen, banken, overheden en inlichtingendiensten. Het internet is het zenuwstelsel van onze samenleving geworden waarop producties in sneltreinvaart circuleren.<sup>12</sup> In 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid' (2010) onderzoekt De Mul de wijze waarop de computer en in het bijzonder de culturele vorm van de dataopslag de hedendaagse ethetische ervaring constitueert en structureert door eindeloos mogelijkheden tot combineren te bieden.<sup>13</sup> Media zijn nooit neutraal, stelt De Mul, want ze spelen een belangrijke configurerende rol in de ervaring van de buitenwereld. Hij maakt in zijn onderzoek gebruik van *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* van Benjamin en stelt dat het essay verder gaat dan enkel een analyse van het kunstwerk zoals de titel suggereert. Ook de invloed van nieuwe media op economie, politiek en religie werd door Benjamin behandeld. De tekst van Benjamin is volgens De Mul nog steeds relevant omdat we de combinatie van vooruitgang en verval als gevolg van mediagebruik aan het begin van de vorige eeuw in gedachten moeten houden als we over digitale recombinate denken. '[...] de focus van de doordenking van Benjamins analyse [is] in het tijdvak van de digitale recombineerbaarheid breder dan die van de kunst en de esthetica alleen'.<sup>14</sup> De Mul schrijft dat de artistieke media niet alleen de verbeelding van de kunstenaar vormgeven, ze raken ook het kunstwerk zelf en de esthetische receptie ervan op fundamentele wijze. Op een dieper niveau schrijft hij, gaat het essay van Benjamin zelfs over de ontologische transformatie die zich voltrekt in de menselijke ervaring.<sup>15</sup> Fotografie, film en geluidsopnames hebben ervoor gezorgd dat de moderne cultuur geheel in het teken van de mechanische reproductie kwam te staan. Door vermenigvuldiging verschenen

<sup>9</sup> Martin Lister, Jon Dovey, Seth Giddins, e.a. (red.), *New Media. A Critical Introduction. Second Edition*, Abingdon, New York 2009, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>11</sup> De Mul in: Hans Wetzels, 'Marshall McLuhan, orakel van het elektronische tijdperk. De extensies van de mens', *De Groene Amsterdammer* 138 (2014) extra uitgave (december), p. 12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>13</sup> Jos de Mul, 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid', in: Johan Swinnen (red.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel 2010.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 264.

reproducties massaal in plaats van eenmalig en kwam de uniciteit als kenmerk van het kunstwerk te vervallen. De mechanische reproducties bleven echter nog wel verwijzen naar het origineel. In media die volledig gebaseerd zijn op mechanische reproductie verliest het onderscheid tussen het origineel en de kopie geheel aan betekenis. Het gereproduceerde kunstwerk wordt hoe langer hoe meer een reproductie van een kunstwerk dat op reproduceerbaarheid is afgestemd.<sup>16</sup>

Het ontologische model voor het hedendaagse kunstwerk is volgens De Mul de dataopslag geworden. Een dataopslag omschrijft De Mul als een verzameling samenhangende data die, doordat de data op een bepaalde wijze zijn georganiseerd, eenvoudig toegankelijk is voor de gebruiker.<sup>17</sup> De dataopslag heeft zich dankzij nieuwe technieken ontwikkeld van gedrukte vorm, zoals een telefoonboek naar multidimensionele of relationele dataopslagen, zoals de zoekmachines op het internet. De multidimensionele dataopslagen zijn zo complex dat ze niet in een plat vlak of driedimensionaal gerepresenteerd kunnen worden. Een groot voordeel van multidimensionele dataopslagen is dat gezocht kan worden op iets dat de makers niet hebben bedacht. Behalve dat ze een instrumentele functie hebben, kunnen ze ook nieuwe betekenis genereren en als conceptuele metafoor fungeren. De dataopslag is de dominante culturele vorm van de hedendaagse informatiesamenleving waarin elementen op iedere willekeurige wijze kunnen worden gecombineerd. De computer kan volgens De Mul niet worden gezien als een eenduidig medium, want afhankelijk van de randapparatuur en de programma's kan de computer op talloze manieren worden gebruikt. Wat 'nieuwemedium-kunstwerken' volgens De Mul bindt, is het gebruik van de basisoperaties van de dataopslag: *add*, *browse*, *change* en *destroy*.<sup>18</sup> De kunstenaar die het internet gebruikt om inspiratie op te doen, graast het internet af. De kunstenaar die een online kunstwerk maakt, voegt iets toe. De kunstenaar die reflecteert op de gedigitaliseerde samenleving verandert de verbinding die bepaalde informatie op het internet heeft, zoals bijvoorbeeld zichtbaar wordt in het werk van Steyerl en Denny.

De Mul stelt dat multidimensionele dataopslag ervoor heeft gezorgd dat de tentoonstellingswaarde die Benjamin omschreef, is vervangen door wat hij manipulatiewaarde, de openheid voor manipulatie, noemt.<sup>19</sup> Kunstwerken zijn, dankzij digitale recombineerbaarheid en hun manipulatiewaarde aan verandering onderhevig en de grens tussen artistieke en niet-artistieke functies vervaagt. De Mul noemt de kunstwerken waarbij deze scheidslijn vertroebelt als gevolg van het gebruik van de computer, 'dataïstische' kunstwerken.<sup>20</sup> Een goed voorbeeld van zo'n dataïstisch kunstwerk is volgens De Mul *W 4 (Who, What, When, Where)* (2007), van de Nederlandse kunstenaar Geert Mul. Mul bracht tachtigduizend foto's uit het digitale archief van het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam samen in de installatie. Bezoekers konden in vier terminals, met behulp van een scherm en aan de hand van selectiecriteria, de foto's op verschillende manieren combineren en zo hun eigen tentoonstelling samenstellen.<sup>21</sup> 'Niet alleen maken databaseversies [zoals dataïstische kunstwerken] het mogelijk de informatie langs alle mogelijke dimensies te doorzoeken teneinde nieuwe betekenisvolle relaties tussen de elementen bloot te leggen, ze stellen de gebruiker ook in staat daar nieuwe recombinaties aan toe te voegen', schrijft De Mul.<sup>22</sup> Digitale kunstwerken dagen de toeschouwer uit door diens aandacht te richten op de werking van

<sup>16</sup> Ibid., p. 267.

<sup>17</sup> Ibid., p. 268.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., p. 271.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.



het medium zelf. Kunstwerken zijn niet politiek omdat ze de politiek zelf manipuleren, ze zijn politiek omdat ze de toeschouwer uitnodigen te reflecteren op de politiek van de manipulatie. De kunstwerken die De Mul als voorbeeld noemt in zijn essay kunnen onderverdeeld worden in de groep kunstenaars die de digitale technologie onderzoeken en het internet gebruiken als instrument om interactieve kunst te maken.<sup>23</sup> De actieve rol van de toeschouwer zorgt in die gevallen voor een dynamisch kunstwerk. In het vijfde hoofdstuk van deze scriptie wordt onderzocht of de theorie van De Mul tevens toepasbaar is op de werken van Steyerl en Denny waarin het internet niet als interactief instrument wordt toegepast.

### Visualiteit in het antropoceen

De in Mexico City woonachtige schrijver en onderzoeker Irmgard Emmelhainz koppelt in het essay 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come' (2015) de digitale technologie aan een nieuw tijdperk. Het antropoceen is het tijdperk waarin de impact van de mensheid op de aarde 'the single force driving change on the planet' is geworden.<sup>24</sup> De condities van visualiteit zullen in het antropoceen veranderen, stelt Emmelhainz. 'The Anthropocene has meant not a new image of the world, but rather a radical change in the conditions of visuality and the subsequent transformation of the world into images'.<sup>25</sup> Beelden zullen in het antropoceen de hoofdrol gaan spelen en worden vormen van denken om nieuwe kennis te ontwikkelen. De beelden zullen meer gaan over concept en wat ze vertellen, dan over intuïtie en wat ze laten zien. Daarom zal de ontwikkeling van zintuiglijke intelligentie noodzakelijk zijn. Deze veranderingen met betrekking tot waarneming en visualiteit zullen leiden tot een nieuwe positie ten opzichte van het onderwerp.

Emmelhainz noemt de impressionisten, de kubisten en experimentele filmmakers uit de negentiende en vroeg-twintigste eeuw als voorlopers van deze veranderingen in beelden en de perceptie: zij hebben er voor gezorgd dat een afbeelding eerder een presentatie dan een representatie werd. De kubisten herdefinieerden de ruimtelijke ervaring door te breken met het statische gezichtspunt zoals dat voorheen, en sinds de renaissance met gebruikmaking van het lineaire perspectief, gebruikelijk was. Kubisten toonden hun onderwerp vanuit verschillende standpunten en op verschillende momenten in tijd. Ze lieten zien dat mensen gefragmenteerd kijken. Nieuwe posities ten opzichte van het subject werden daardoor zichtbaar. Experimentele films uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw brachten een bewustwording van individuele visuele ervaringen, door de grenzen van het filmische apparaat te onderzoeken en gelijk te maken aan het menselijk bewustzijn. Emmelhainz noemt de natuurfilm *La Région Centrale* (1971) van de Franse regisseur Michael Snow als voorbeeld omdat hierin gebruik werd gemaakt van de speciaal voor de film ontwikkelde robot *De La*, die daar kon filmen waar het menselijk oog niet kon komen.<sup>26</sup> '[...], it yields a solipsistic subject at the genetic level of perception; [...], it delivers motor-sensory perceptions. Therefore, the machine delivers a posthuman, prothetic enhancement of vision, [...]', schrijft Emmelhainz.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> De Mul noemt in zijn essay 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid' (zie noot 13), naast *W4 (Who, What, When, Where)* (2007) tevens *Match of the Day* (2006) en *Split Representations* (2003) van de Nederlandse kunstenaar Geert Mul. Deze werken zijn door hun aanwezigheid op een computer en de interactie van de toeschouwer, die nodig is om de werken te laten ontstaan, internetkunstwerken en geen post-internetkunstwerken zoals de in deze scriptie besproken werken van Steyerl en Denny.

<sup>24</sup> Irmgard Emmelhainz, 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come', *e-flux* 2015 (March), <<http://www.e-flux.com/journal/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/>> (18 februari 2016).

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

Het beeld, zoals geproduceerd door de kubisten en Snow, verloor haar stabiele structuur en creëerde een ruimte zonder referentiepunten. De toeschouwer werd bevrijd van zijn menselijke coördinaten. De beelden werden zo een ervaring waarin de condities van cognitie en perceptie werden onderzocht, in plaats van een representatie van de werkelijkheid.

De wijzigingen die de mensheid in het antropoceen aanbrengt in het biofysische systeem van de aarde, lopen parallel aan de snelle aanpassing van de menselijke receptie die kubisten en experimentele filmmakers hebben geïnitieerd. Deze veranderingen gaan, vooral het laatste decennium dankzij het internet, gepaard met een ongekende explosie in de circulatie van dat wat zichtbaar is. Representatie bestaat niet meer alleen in beeld, maar manifesteert zich ook in ervaringen, events en het toe-eigenen van mediaruimte. Beelden zijn substituten voor ervaringen geworden: de camera die een reis documenteert maakt de ervaring pas echt. Dat de reis zélf als gevolg van de zoektocht naar fotogenieke beelden minder intens ervaren wordt, is voor de meeste reizigers geen bezwaar. De representatie is het mediaobject geworden dat participatieve gebeurtenissen in onze culturele en sociale leven grond biedt, stelt Emmelhainz.<sup>28</sup> De tegenstelling tussen realiteit en fictie wordt afgebroken en de meest intense realiteit is die van beelden geworden. Politici en bestuurders spelen hier op in: nu beeld en data de plaats innemen van onze ervaringen en deze ervaringen vormgeven, proberen zij onze wil en gedachten te beïnvloeden. Van de enorme rol die media hebben in het vormen van de publieke opinie en het maken van beleid zijn politici en bestuurders zich bewust. De, naar later bleek bewerkte, satellietfoto die de Amerikaanse voormalige minister van Buitenlandse Zaken Colin Powell in 2003 aan de Veiligheidsraad van de Verenigde Naties toonde als bewijs voor de aanwezigheid van massavernietigingswapens in Irak, is hiervan een voorbeeld. Beeld manipuleert gedrag op bijna elk niveau, stelt Emmelhainz.<sup>29</sup> Beelden verwerven waarde en macht door gezien te worden en zoveel mogelijk likes te krijgen. Veel beelden zijn daarom geladen met sensatie en intensiteit maar hebben vrijwel geen betekenis meer. Zien is volgens Emmelhainz veranderd in een versnelde perceptie van alledaagse ervaringen en passieve observaties. In *Free Fall* (2010) van Steyerl, wordt door Emmelhainz aangehaald om de 'groundlessness [that] characterizes the Anthropocene', de instabiliteit, kracht bij te zetten. De grond onder onze voeten is letterlijk verdwenen. De alomtegenwoordige digitale beelden zijn vastgeketend aan macht en kapitaal. Het is tijd, concludeert Emmelhainz, een alternatief te verbeelden.

Hoewel Emmelhainz, net als Benjamin, McLuhan en De Mul, op de gevaren van nieuwe media duidt, is onduidelijk hoe zij de vooruitgang ziet. De door Emmelhainz gebruikte termen 'conditions of visibility' en 'visibility' worden niet helder gedefinieerd. Duidt Emmelhainz op de omstandigheden waarin beelden worden gecreëerd en gedeeld, of schrijft ze over wat de voorwaarden zijn die de toeschouwer nodig heeft om beelden in het antropoceen waar te nemen? De instabiliteit waar Emmelhainz in haar essay over schrijft, wordt wellicht duidelijker gespecificeerd in het citaat van Immanuel Kant dat Steyerl aanhaalt in haar essay 'Duty Free Art' (2015): '[...] time and space are necessary

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

conditions to perceive or understand anything. Without time and space, knowledge, experience and vision cannot unfold'.<sup>30</sup> Tevens blijkt uit een citaat van de van oorsprong Tsjechische kunstenaar Harun Farocki beter wat Emmelhainz onder de veranderende condities van visualiteit kan worden verstaan: 'Spoedig zal de realiteit niet langer de standaard zijn om een imperfecte afbeelding aan te toetsen. In plaats daarvan zal het virtuele beeld de standaard worden waaraan de imperfecties van de realiteit kunnen worden afgelezen'.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Hito Steyerl, 'Duty Free Art' *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (24 maart 2016). Het essay 'Duty Free Art' staat in de online *e-flux* uitgave waarin ook het essay van Emmelhainz is gepubliceerd (*Journal* #63).

<sup>31</sup> Harun Farocki in: Roos van der Lint, 'Het postdigitale en de nieuwe realiteit. De elektronische supersnelweg', *De Groene Amsterdammer* 140 (2016) nr. 14 (7 april), p. 46.

# 5

## Theoretici uit het (post)digitale tijdperk en het werk van Hito Steyerl en Simon Denny

Dit hoofdstuk gaat in op de wijze waarop de werken van Steyerl en Denny verbonden zijn met de theoretische kaders uit het (post-)digitale tijdperk. Hoe is het in hun werk gesteld met transparante onmiddelijkheid, hypermedialiteit en remediatie en wat betekent dat? Kunnen we, ondanks dat De Mul voornamelijk kunstenaars beschrijft die online werk maken, zijn theorie ook toepassen op het werk van Steyerl en Denny, waarin juist offline gereflecteerd wordt op de werking van het internet? Tevens wordt gekeken op welke wijze de twee kunstenaars de gevaren en tegelijkertijd de mogelijkheden van de geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie, waarover Emmelhainz schrijft, aan de kaak stellen.

In de theorie van Bolter en Grusin zijn de werken van Steyerl en Denny gemedieerd en hypermediaal te noemen. De toeschouwer blijft zich in alle werken bewust van het gebruik van verschillende media. In *The Personal Effects of Kim Dotcom* van Denny zijn krantenartikelen, beslagleggingsformulieren, het certificaat van de oprichting van een bedrijf, auto's en een geleend kunstwerk onderdelen van het geheel. In *Secret Power* vormen het LinkedIn-profiel van Darchicourt samen met gereproduceerde documenten en spellen, vijf nationale vlaggen en kantoormeubilair samen het werk. In *Duty Free Art* van Steyerl wordt de toeschouwer, met behulp van twee schermen en een projectie, letterlijk via verschillende media meegenomen in het proces van het onderzoek van Steyerl. In *Duty Free Art* kan geluisterd worden naar Steyerl zelf op het rechter scherm. Op het linker scherm kunnen de teksten op één van de openstaande vensters gelezen worden. Tegelijkertijd kunnen de visuele interpretaties in de bak met zand bekeken worden. Het werk vertoont veel overeenkomsten met de wijze waarop de toeschouwer in de werkelijkheid informatie tot zich neemt, maar er is geen sprake van transparante onmiddelijkheid, omdat de media die Steyerl gebruikt zichtbaar blijven en zodoende de werkelijkheid niet direct representeren. *Factory of the Sun* en *In Free Fall* zijn, als we ze op de lijn van hypermedialiteit naar transparante onmiddelijkheid plaatsen, duidelijk meer opgeschoven richting transparante onmiddelijkheid dan *Duty Free Art*, *The Personal Effects of Kim Dotcom* en *Secret Power*. Doordat *Factory of the Sun* en *In Free Fall* op één scherm worden getoond, zijn de gebruikte media minder helder aanwezig dan in *Duty Free Art* en de werken van Denny. Zeker in *Factory of the Sun* ervaart de toeschouwer vanwege de verwijzingen naar een digitale game meer immersie en is de representatie directer.

Bolter en Grusin spreken in hun boek van een paradox tussen hypermedialiteit en transparante onmiddelijkheid. 'Paradoxically, [...], remediation is as important for the logic of transparency as it is for hypermediacy', schrijven ze.<sup>1</sup> In de stelling dat virtual reality de pionier is in het ervaren van transparante onmiddelijkheid zit tevens zo'n paradox. Bij nieuwe media is het streven de werkelijkheid in al zijn facetten directer te representeren. Zorgt de eerste permanente virtual reality-bioscoop in Amsterdam echter niet eerder voor een mogelijkheid de werkelijkheid te ontvluchten, dan de werkelijkheid direct te ervaren door de aanwezigheid van verschillende media te verhullen?<sup>2</sup> Leven we, als virtual reality volledig geïntegreerd is in het leven, niet in een parallel universum? 'Virtual reality is een luchtspiegeling, je gelooft er met veel plezier in, tot je tegen de werkelijkheid opbotst', schrijft essayist Arjen van Veelen in *NRC Handelsblad*.<sup>3</sup> De realiteit is meer vergelijkbaar met de verschillende vensters die Steyerl in *Duty Free Art* en Denny in *Secret Power* laten zien. Heeft dat juist niet meer directheid en transparantie tot gevolg? De opname die de bezoeker in deze werken ervaart, versterkt namelijk de intensiteit van het ervaren van de werkelijkheid en levert niet een ervaring in een parallelle wereld.

Bolter en Grusin schrijven in *Remediation. Understanding Media* ook over (nieuwe) media en kunst. Digitale kunst is volgens Bolter en Grusin kunst waarin sprake is van statische grafische beelden die gemaakt zijn met pixels, in plaats van met verf.<sup>4</sup> In het hoofdstuk over digitale kunst, maar ook in de hoofdstukken over film, fotografie en games, wordt niet ingegaan op kunst die reflecteert op digitale technologie en daarbij gebruik maakt van niet-digitale media. De in *Duty Free Art* door Steyerl met behulp van computerprogrammatuur geproduceerde beelden die geprojecteerd worden op de bak met zand, zouden binnen de categorie digitale kunst, zoals gedefinieerd door Bolter en Grusin, kunnen vallen. De filmische presentatie van Steyerl die haar lezing geeft en ook de weergave van haar online onderzoek passen echter niet in deze categorie. Bij *In Free Fall* worden naast computergegenereerde beelden, zoals die van zwevende dvd's, zelfs voornamelijk filmische beelden gebruikt waardoor van digitale kunst geen sprake kan zijn. *Factory of the Sun* komt nog het meest in de buurt van de digitale kunst zoals Bolter en Grusin die omschrijven. In dit werk zijn de, uit 'oude' media gebruikte, beelden geïntegreerd in de digitale game. De vervreemding die Steyerl in *Factory of the Sun* laat zien, vertegenwoordigt de onevenwichtigheid van de hedendaagse mens. Nu de hedendaagse mens gewend is aan de mogelijkheden die digitalisering en het internet bieden, lijkt de mens in zijn dagelijkse leven voortdurend in staat in verschillende werelden actief te zijn. Steyerl representeert de werkelijkheid juist sterk door de verschillende vensters die continue actief zijn ook in haar werk te tonen. Door de wisseling tussen analoge en digitale beelden in de kunstwerken van Steyerl zijn feit en fictie – net als in de analoge wereld – niet van elkaar te onderscheiden en ervaart de hedendaagse mens juist onmiddelijkheid. Steyerl ondersteunt deze gedachte door het introduceren van de term 'circulationisme' in 'Too Much World. Is the Internet Dead?'.<sup>5</sup> 'Circulationisme is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it'.<sup>6</sup> In het circulationisme gaat het niet om het maken van beelden zoals in de virtual reality-bioscoop maar om het zichtbaar maken van de wijze waarop beelden, materialen en betekenissen in verschillende contexten circuleren. De virtuele realiteit

<sup>1</sup> Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 20025 (2000), p. 148.

<sup>2</sup> Anoniem, 'Virtual reality-bios in Amsterdam', *NRC Handelsblad* 2 maart 2016, < <http://www.nrc.nl/handelsblad/2016/03/02/film-virtual-reality-bios-in-amsterdam-1594934> > (14 april 2016).

<sup>3</sup> Arjen van Veelen, 'Het tijdperk van de blinddoek', *NRC Handelsblad* 11 april 2016, < [http://www.nrc.nl/next/2016/04/11/het-tijdperk-van-de-blinddoek-1607616?utm\\_source=SIM&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=5om5&utm\\_content=&utm\\_term=20160413](http://www.nrc.nl/next/2016/04/11/het-tijdperk-van-de-blinddoek-1607616?utm_source=SIM&utm_medium=email&utm_campaign=5om5&utm_content=&utm_term=20160413) > (13 april 2016).

<sup>4</sup> Bolter en Grusin 2002 (zie noot 1), p. 133.

<sup>5</sup> Nick Aikens (red.), *Too Much World. The Films of Hito Steyerl*, Berlin 2014, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37.



is tevens in het werk van Denny niet de vlucht in een fictieve wereld, die niet correspondeert met de werkelijkheid zoals gebeurt in de virtual reality-bioscoop in Amsterdam en zoals Bolter en Grusin virtual reality omschrijven.<sup>7</sup> De virtuele realiteit is de digitale informatie die publiek toegankelijk, onthuld of nog geheim is, lijkt Denny in *The Personal Effects of Kim Dotcom* en *Secret Power* te zeggen.

In het tijdperk van de digitale recombineerbaarheid lijkt het onderscheid tussen artistieke en niet-artistieke functies nog verder te vervagen dan in het mechanische tijdperk waar Benjamin over schreef. De stabiele basis lijkt verdwenen, de recombineerbaarheid waar De Mul over schreef, heeft ervoor gezorgd dat de mogelijkheden tot combineren eindeloos en verwarrend zijn.<sup>8</sup> Mensen zouden zich bewust moeten worden van de verschillende werkelijkheden die politici, bestuurders en kunsthandelaren hen voorleggen. De complexiteit van de werkelijkheid en de multidimensionale dataopslagen kunnen, zo stelt De Mul, niet in een plat vlak of driedimensionaal gerepresenteerd worden.<sup>9</sup> Wellicht is dat de reden waarom Steyerl de toeschouwer meeneemt in haar onderzoeksproces, om zo inzichtelijk te maken wat een mogelijke wijze van het representeren van (een deel van) deze complexiteit kan zijn. Ze laat in ieder geval, in tegenstelling tot degenen die zij op de hak neemt, op een open wijze zien hoe zij nieuwe betekenis en een nieuwe werkelijkheid genereert. Steyerl laat de keerzijde van digitalisering zien: het internet biedt mogelijkheden om vrijheid te suggereren en de waarheid naar eigen hand te zetten. Er kan eerder gesproken worden van post-representatie, want tekst en beeld zijn in de hedendaagse media vaak zo aangetast dat de grens tussen feit en fictie is vervaagd. In *Factory of the Sun*, *In Free Fall* en, hoewel in mindere mate, ook in *Duty Free Art*, zorgt de combinatie van elementen uit de realiteit en digitale beelden ervoor dat de toeschouwer verstrikt raakt in onduidelijkheid. Wat is waar en wat niet, waar begint het spel en waar houdt het op? De wereldwijde communicatietechnologieën en de circulatie van beeld hebben invloed gehad op politiek, cultuur en economie. Er is een (virtuele) wereld bijgekomen waarin bestuurders en bankiers de waarheid naar eigen hand zetten en de burger onwetend achterlaten. Geheime dossiers die, omdat ze niet digitaal door de papierversnipperaar kunnen, verstopt zijn in de virtuele wereld, kunnen echter achterhaald worden en dat is wat Steyerl doet. Ze maakt gebruik van WikiLeaks om toegang te krijgen tot door machthebbers achtergehouden, maar volgens Steyerl relevante informatie, om te laten zien dat wat fictie lijkt werkelijkheid is, en andersom. In het werk van Steyerl wordt getoond dat, als gevolg van digitalisering, banken, multinationals, politieke partijen en kunstinstellingen in toenemende mate een werkelijkheid hebben gecreëerd die een andere werkelijkheid camoufleert.

Het internet en de virtuele realiteit heeft, zoals De Mul stelt, voor een ontologische transformatie in de menselijke ervaring gezorgd.<sup>10</sup> De cloud of de dataopslagplaats constitueert en structureert de hedendaagse esthetische ervaring, door eindeloze mogelijkheden tot combineren te bieden. Denny maakt in een door hem geproduceerde combinatie de door Dotcom verzamelde, de door de Amerikaanse justitie gedocumenteerde, de door Snowden gelekte en de door Darchicourt ontworpen combinaties publiek toegankelijk. Zijn neutraliteit is Denny daardoor wel kwijt, volgens De Mul, want media zijn door hun configurerende rol in hoe de buitenwereld ervaren wordt, nooit neutraal.<sup>11</sup> Ook het werk van Denny zou

<sup>7</sup> Bolter en Grusin 2002 (zie noot 1), pp. 160-166.

<sup>8</sup> Jos de Mul, 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid', in: Johan Swinnen (red.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel 2010, pp. 264-276.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>10</sup> Hans Wetzels, 'Marshall McLuhan, orakel van het elektronische tijdperk. De extensies van de mens', *De Groene Amsterdammer* 138 (2014) extra uitgave (december), p. 12.

<sup>11</sup> De Mul in: Swinnen 2010 (zie noot 8), p. 264.

dus een niet-artistieke waarde en manipulatieve invloed op de economie en de politiek hebben. Denny lijkt de toeschouwer bij het formuleren van mogelijke conclusies echter weinig tot niet te sturen. Hij legt de relaties tussen onderdelen bloot en stelt de toeschouwer in staat zelfstandig conclusies te trekken en mogelijke, nieuwe recombinities te onderzoeken. Het werk van Denny is niet politiek omdat de politiek wordt gemanipuleerd, maar omdat hij de toeschouwer uitnodigt te reflecteren op de politiek van manipulatie.

De voorbeelden van dataïstische kunstwerken die De Mul in zijn essay noemt zijn internetkunstwerken, vanwege hun aanwezigheid op een computer en afhankelijkheid van de interactie van de toeschouwer.<sup>12</sup> Ondanks dat de toeschouwer in de werken van Steyerl en Denny geen mogelijkheid krijgt zelf nieuwe combinaties in het proces toe te voegen, kunnen deze post-internet-kunstwerken tevens als dataïstische kunstwerken omschreven worden.

Het toekomstperspectief dat Emmelhainz in haar essay beschreef is niet helder door het ontbreken van het definiëren van de door haar gehanteerde begrippen 'conditions of visibility' en 'visibility'. Het werk van Steyerl lijkt beter inzichtelijk te maken dat de mensheid zich in de door Emmelhainz veronderstelde val bevindt en ook de werken van Denny impliceren dat kritische reflectie op de betekenis en consequenties van de afhankelijkheid van digitale media centraal moeten staan in hedendaagse kunst. Steyerl zorgt er met haar werk voor dat het noodzakelijke alternatief waar Emmelhainz voor pleit, beter begrepen kan worden. Over een paar honderdduizend jaar zou het mogelijk kunnen zijn dat buitenaardse vormen van intelligentie aanwezig zijn in onze draadloze communicatie, schrijft Steyerl in 'The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation'.<sup>13</sup> De Italiaanse theoreticus en activist Franco 'Bifo' Berardi (1948) sluit zich aan bij de toekomstvisie van Steyerl.<sup>14</sup> Het is waar, iemand uit een ander sterrenstelsel kan met medelijden kijken naar de lijdensweg die bewoners van de aarde, gegijzeld door het dogma van het kapitalisme, hebben moeten ondergaan, stelt hij.<sup>15</sup> Deze buitenaardse intelligente wezens zullen verbaasd zijn door de mix van ongelofelijke technologische verfijning en morele stompzinnigheid. Berardi omschrijft de essays van Steyerl als het formuleren van een missie waarin de opkomst van 'a new sensibility' wordt omarmd.<sup>16</sup> Hij stelt dat de mensheid, mede dankzij de essays van Steyerl, een nieuwe vorm van activisme zal ontdekken die de kunst en de politiek zal verbinden.<sup>17</sup> Tijd en ruimte zeggen weinig meer nu teksten en beelden in vage digitale ruimtes gelezen, bekeken en veranderd kunnen worden en *duty free art* niet meer bekeken kan worden. Zelfs een symbool van het mondiale kapitalisme, de fysieke Boeing 707, kan worden onderworpen aan de verschuiving van betekenis. De mensheid lijkt zich in een permanente val te bevinden en totale vervreemding en incompatibiliteit zijn de status-quo voor iedereen, stelt Steyerl.<sup>18</sup> Door associaties te leggen wil Steyerl laten zien hoe vreemd de realiteit is en bereidt ze de weg voor een nieuwe cultuur en een verhoogde tegenwoordigheid van geest, die hoogstens in de toekomst zichtbaar zal worden. 'Computation and connectivity permeate matter and render it as raw material for algorithmic prediction, or potentially also as building blocks for alternate networks', schrijft Steyerl.<sup>19</sup> Kunstenaars, theoretici en politici zullen er zorg voor moeten dragen dat de mens zichzelf weer herkent en net als de cameraman van *In Free Fall* landt op aarde.

<sup>12</sup> De Mul noemt in zijn essay 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid' (zie noot 8), naast *W 4 (Who, What, When, Where)* (2007) tevens *Match of the Day* (2006) en *Split Representations* (2003) van de Nederlandse kunstenaar Geert Mul. Deze werken zijn door hun aanwezigheid op een computer en de interactie van de toeschouwer die nodig is om de werken te laten ontstaan internet-kunstwerken en geen post-internetkunstwerken zoals de in deze scriptie besproken werken van Steyerl en Denny.

<sup>13</sup> Hito Steyerl, 'The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, p. 161.

<sup>14</sup> Franco Berardi, 'Introduction', in: Aranda, Kuan Wood en Vidokle 2012 (zie noot 13), pp. 9-11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Hito Steyerl, 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective', in: Aranda, Kuan Wood en Vidokle 2012 (zie noot 13), pp. 13-14. Steyerl in: Sven Lütticken, 'Glitches of an Exhibition. In gesprek met Hito Steyerl', *Metropolis M* 35 (2014) nr. 2 (april/mei), p. 38.

<sup>19</sup> Aikens 2014 (zie noot 5), p. 34.

## Conclusie

In deze scriptie is met behulp van primaire en secundaire bronnen antwoord gezocht op de vraag op welke wijze het werk van de hedendaagse kunstenaars Hito Steyerl en Simon Denny beïnvloed wordt door de in de samenleving vrijwel geheel geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie en in hoeverre deze twee kunstenaars als actieve actoren de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld, beïnvloeden. Als antwoord op de onderzoeksvraag kan allereerst gesteld worden dat *Factory of the Sun*, *Duty Free Art*, *In Free Fall* van Steyerl en *The Personal Effects of Kim Dotcom* en *Secret Power* van Denny refereren aan de mogelijkheid van hercirculatie van data, de (post-)digitale (re)productie en naar zichzelf. De werken worden beïnvloed door de afhankelijkheid en de manipulatieve waarde van digitale technologie, doordat Steyerl en Denny volop refereren aan de analoge en (post-)digitale realiteit en fictie die zichtbaar zijn in de hedendaagse post-digitale samenleving.

In *Factory of the Sun* vraagt de toeschouwer zich direct af wat van dat wat hij ziet en gaat zien waar is en wat niet. De mededeling aan het begin van de video-installatie dat het werk is aangevallen door hackers dwingt deze vraag af. De toeschouwer die in de 23 minuten dat de video duurt de introductie is vergeten, wordt er door de mededeling van een bankier – die meldt te kunnen zeggen wat hij wil – nogmaals aan herinnerd, dat niets is wat het lijkt en dat de grens tussen realiteit en fictie is vervaagd. De afwisseling van beelden uit de realiteit en fictieve, op games gebaseerde beelden benadrukken eveneens dat realiteit en fictie voortdurend door elkaar heen lopen. *Factory of the Sun* kan een contra-internetkunstwerk genoemd worden vanwege de duidelijke verwijzingen naar de discutabele gevolgen van digitalisering. Ook *Duty Free Art* sluit aan op de door Zach Blas geformuleerde voorwaarden voor contra-internetesthetiek. Steyerl positioneert zich in het werk met een journalistiek onderzoek naar de ongelijkwaardige ontwikkeling van het internet. De grensvervaging tussen feit en fictie wordt ook in *Duty Free Art* inzichtelijk gemaakt. Steyerl onthult dat de Syrian Electronic Army de Syrische bevolking voorhoudt dat Justin Bieber homoseksueel is en het Amerikaanse Witte Huis gebombardeerd. Fictieve informatie wordt als feit gebracht (en Steyerl laat zien dat dát een feit is). In de video-installatie *In Free Fall* wordt inzichtelijk gemaakt wat de gevolgen van de digitalisering voor het mondiale kapitalisme en de filmindustrie zijn. Analoge en digitale beelden wisselen elkaar af en feit en fictie zijn wederom niet van elkaar te onderscheiden. De Israëliëse expert die eerder in de video heeft verteld dat de Boeing 707 uit het werk gebruikt is bij een Israëliëse reddingsmissie in Oeganda, blijkt even later een acteur. Met gemak schakelt hij over naar de veiligheidsdemonstratie die hij samen met Steyerl, verkleed als stewards, geeft.

In de installatie *Secret Power* toont Denny de door Snowden gelekte, voorheen niet publiek toegankelijke, interne documentatie van de NSA en de ontwerpen van de voormalige art director van de NSA, David Darchcourt. Ook in *Secret Power* staat de grensvervaging tussen realiteit en fictie als gevolg van digitale technologie centraal. Fictieve informatie kan als feit worden gebracht maar de werkelijkheid kan ook vertekend worden door het niet publiek maken van informatie zoals de NSA dat doet. In *The Personal Effects of Kim Dotcom* is de inbeslagnamelijst van de FBI, met daarop de voormalige bezittingen van de criminele internetondernemer Dotcom, aanleiding geweest voor een installatie. Ook in dit werk wordt de werkelijkheid vertekend. Eén van de onderdelen van de installatie is een van het MuMoK geleend schilderij dat een schilderij uit de woning van Dotcom representeert. In de woorden van De Mul kan gesteld worden dat Denny het schilderij manipuleert zonder de keuze voor het schilderij te beargumenteren. In hoeverre het schilderij in het MuMoK overeenkomsten vertoont met het oorspronkelijke schilderij van Dotcom wordt de toeschouwer niet duidelijk. Denny beïnvloedt de wijze waarop het schilderij wordt waargenomen en begrepen. De toeschouwer kan het schilderij bekijken in de context waarin de oorspronkelijke kunstenaar het heeft gemaakt, maar in de context van *The Personal Effects of Kim Dotcom* krijgt het extra betekenis. De thematiek in deze werken van Denny – de controle, het toezicht en de criminalisering als gevolg van digitale netwerken en informatietechnologieën – sluit aan op de ideeën die Blas heeft over ‘contra-internetesthetiek’.

De grensvervaging tussen realiteit en fictie wordt in de vijf onderzochte werken van Steyerl en Denny benadrukt door artistieke en niet-artistieke (re) producties, maar ook werkwijzen te reproduceren. In *Secret Power* contra-spioneert Denny de voormalige NSA-medewerker Darchicourt op de wijze waarop de NSA zelf spioneert. In *The Personal Effects of Kim Dotcom* wordt de werkwijze van Megaupload gereproduceerd door reproducties van de bezittingen van Dotcom, die Denny ‘hoge en lageresolutiekopieën’ noemt, publiek te maken. Steyerl verwijst in *Factory of the Sun* naar een computergame waarin feit en fictie door elkaar lopen. De toeschouwer speelt het spel niet mee, maar wordt zich door die beschouwende rol bewust van het spel dat in de werkelijkheid ook wordt gespeeld en waar diezelfde toeschouwer wellicht ook alleen maar toekijkt.

De actieve wijze waarop Steyerl alternatieven aandraagt en de meer passieve wijze waarop Denny de toeschouwer stimuleert na te denken, maken beide kunstenaars tot actoren die de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld beïnvloeden. Steyerl spreekt zich in *Factory of the Sun* duidelijk uit over de grensvervaging tussen realiteit en fictie als gevolg van digitalisering. De toeschouwer wordt gestimuleerd de claims die banken in het werkelijke leven maken, op een andere manier te bekijken. Hoewel de wijze waarop de toeschouwer zelf actie kan ondernemen niet duidelijk in het werk naar voren komt, beïnvloedt Steyerl de bewustwording van de wijze waarop beelden en teksten waargenomen en begrepen zouden kunnen worden in de post-digitale wereld.

In *Duty Free Art* en de aan dit werk gerelateerde essays van Steyerl, laat ze overduidelijk zien een actieve rol aan te nemen door de wijze waarop beelden en teksten in de post-digitale wereld worden waargenomen en begrepen, te

beschrijven en te visualiseren. In de essays voorziet zij haar voorstellen van (nog meer) theoretische onderbouwingen. Ze beargumenteert waarom en op welke wijze hierop, door kunstenaars althans, actie moet worden ondernomen. Kunstenaars moeten zich minder gedragen naar kunsthandelaren die speculeren met kunst.

In *In Free Fall* wordt de toeschouwer in mindere mate geactiveerd maar het werk draagt eveneens bij aan de bewustwording van de wijze waarop beelden en teksten waargenomen en begrepen zouden kunnen worden in de post-digitale wereld. In het essay dat Steyerl naar aanleiding van het werk schreef, maakt ze tekstueel meer inzichtelijk dat de ervaring van de 'vrije val' en de ineenstorting van het financiële systeem moeten worden gezien als een proces van bevrijding. Steyerl stelt dat de wijze waarop beelden en teksten circuleren en worden waargenomen enorm is veranderd. Mensen kunnen ervaren een 'thing' te zijn en 'things', zoals de Boeing 707, kunnen ervaren dat ze mensen zijn. De Italiaanse theoreticus en activist Franco Berardi concludeerde naar aanleiding van het werk van Steyerl dat de mensheid een nieuwe vorm van activisme zal moeten ontwikkelen die de kunst en de politiek moet gaan verbinden. Steyerl is een actieve actor, die de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld met succes beïnvloedt. De verandering in de wijze waarop beelden en teksten circuleren en worden waargenomen zal zich voortzetten en een nieuwe vorm van visualiteit zal zich ontwikkelen, zegt Steyerl.

De objectiviteit waarmee Denny zijn installaties toont en de formuleringen die hij gebruikt wanneer hij over zijn werk praat, zijn echter aanleiding Denny eerder een passieve dan een actieve actor te noemen. Denny laat slechts zien zonder zelf, zoals Steyerl doet, conclusies te trekken of alternatieven te bieden. Hij toont de afluisterpraktijken en spionagetrainingen van de NSA maar laat mogelijke oordelen daarover aan de toeschouwer. In *The Personal Effects of Kim Dotcom* wordt enkel middels het eenmalig, als onderdeel van de installatie tentoongestelde beeld van een Maori-beveiliging, de suggestie gedaan dat Dotcom zich inderdaad door een Maori had laten beveiligen zoals het verhaal wil.

De vijf werken van Steyerl en Denny kunnen tenslotte ook dataïstische kunstwerken genoemd worden. De Nederlandse hoogleraar antropologie Jos de Mul stelde dat de grens tussen artistieke en niet-artistieke functies bij 'dataïstische kunstwerken' als gevolg van digitale technologie vervaagt. Hoewel Steyerl en Denny beiden de toeschouwer niet de mogelijkheid bieden digitaal nieuwe recombinate toe te voegen, maken ze het wel mogelijk nieuwe betekenisvolle relaties tussen de elementen bloot te leggen en zelf nieuwe recombinate toe te voegen. De kunstwerken van Steyerl en Denny zijn politiek omdat ze de toeschouwer uitnodigen te reflecteren op de politiek van de manipulatie.

*Factory of the Sun, Duty Free Art, In Free Fall, The Personal Effects of Kim Dotcom* en *Secret Power* worden meer beïnvloed door de manipulatieve waarde van digitale technologie dan door de digitale technologie zelf. Steyerl en Denny refereren aan het analoge en (post-)digitale waarin de grens tussen realiteit en fictie is vervaagd. Steyerl draagt daarbij alternatieven aan die de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld, beïnvloeden en kunstenaars en toeschouwers tot actie



aanzetten. Steyerl is daardoor een actieve actor. Denny daarentegen stimuleert de toeschouwer na te denken en zelfstandig conclusies te trekken. Hij kan daarom eerder een passieve actor worden genoemd.

Binnen het kader van deze scriptie is het niet mogelijk geweest de activiteiten van Steyerl naast haar artistieke praktijk te analyseren. Een onderzoek naar de lezingen en debatten in kunstinstellingen en bij symposia, waarin Steyerl voordraagt en debatteert met het publiek, theoretici, curatoren, critici, activisten en hedendaagse kunstenaars, zou een relevant vervolg kunnen zijn op dit onderzoek. De bijdrage van Steyerl aan het debat over de veranderende perceptie, circulatie en productie van beelden en teksten als gevolg van digitalisering en de toekomstvisie daarop, zou daarin nader gespecificeerd kunnen worden.

## Literatuurlijst

- Aikens, Nick (red.), *Too Much World. The Films of Hito Steyerl*, Berlin 2014.
- Alliez, Eric en Peter Osborne (red.), *Spheres of Action. Art and Politics*, Cambridge 2013.
- Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012.
- Archy, Karen en Robin Peckham (red.), *Art Post-Internet*, Beijing 2014.
- Baaren, Eva, *Achter de schermen van iTV: De institutionele ontwikkeling van digitale interactieve televisie in Nederland en Vlaanderen*, Utrecht 2006.
- Barr, Mary en Robert Leonard (red.), *Simon Denny: Secret Power*, Milan/London 2015.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1973<sup>6</sup> (1963).
- Benjamin, Walter, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Den Haag 1985.
- Berardi, Franco, 'Introduction', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, pp. 9-11.
- Blas, Zach, 'Contra-Internet Aesthetics', in: Omar Kholeif (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014), pp. 86-97.
- Bolter, Jay David en Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 2002<sup>5</sup> (2000).
- Bosma, Josephine, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011.
- Bühler, Melanie (red.), *No Internet, No Art. A Lunch Bytes Anthology*, Amsterdam 2015.
- Connor, Michael, 'Post-Internet: What It Is and What It Was', in: Omar Kholeif (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014), pp. 78-85.
- Eleey, Peter en Jocelyn Miller (red.), *Simon Denny: The Innovator's Dilemma*, New York 2015.
- Enwezor, Okui (red.), *La Biennale di Venezia: 560 Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: Alle the World's Futures*, Venezia 2015.

Gevers, Ine, Dennis Kerckhoffs, Petran Kockelkoren e.a. (red.), *Hacking Habitat. Art of Control. Art, Technology and Social Change*, Utrecht 2016.

Hager, Nicky, *Secret Power. New Zealand's Role in the International Spy Network*, Nelson 1996.

Halter, Ed, 'Foreword', in: Omar Kholeif (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014), pp. 14-19.

Isaacson, Walter, *De Uitvinders*, Houten/Antwerpen 2014.

Kholeif, Omar (red.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester 2015<sup>2</sup> (2014).

Lauwaert, Maaïke, 'Bladerbeelden. Het Nederlandse fotoboek', *Metropolis M* 32 (2011) nr. 2 (april/mei), pp. 48-53.

Lint, Roos van der, 'Het postdigitale en de nieuwe realiteit. De elektronische supersnelweg', *De Groene Amsterdammer* 140 (2016) nr. 14 (7 april), pp. 46-49.

Lister, Martin, Dovey, Jon, Giddins, Seth, e.a. (red.), *New Media. A Critical Introduction. Second Edition*, Abingdon, New York 2009.

Lütticken, Sven, 'Glitches of an Exhibiiton. In gesprek met Hito Steyerl', *Metropolis M* 35 (2014) nr. 2 (april/mei), pp. 32-39.

Magagnoli, Paolo, 'Capitalism as Creative Destruction. The Representation of the Economic Crisis, Hito Steyerl's *In Free Fall*', *Third Tekst* 27 (2013) nr. 6, pp. 723-734.

McLuhan, Marshall, *Media begrijpen. De extensies van de mens*. Kritische Editie, Amsterdam 2002.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, California 2013<sup>3</sup> (1964).

McLuhan, Marshall en Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Middlesex/Victoria 1967.

Michalka, Matthias (red.), *Simon Denny. The Personal Effects of Kim Dotcom*, Wien/Cologne 2013.

Mul, Jos de, 'Dataïsme. Het kunstwerk in het tijdperk van zijn digitale recombineerbaarheid', in: Johan Swinnen (red.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel 2010, pp. 264-276.

Oliveiri, Domitilla, 'Shattered Images and Desiring Manner. A Dialogue between Hito Steyerl and Domitilla Oliveiri', in: Bettina Papenburg en Marta Zarzycka (red.),



*Carnal Aesthetics. Transgressive imagery and feminist politics*, London/New York 2013, pp. 214-225.

Papenburg, Bettina en Marta Zarzycka (red.), *Carnal Aesthetics. Transgressive imagery and feminist politics*, London/New York 2013.

Ruygt, Anne en Marie-Claire van Bracht (red.), *On the Move. Verhalen in hedendaagse fotografie en grafische vormgeving*, Amsterdam 2014.

Shafer, Ryan (red.), *Simon Denny Full Participation*, Aspen 2012.

Steyerl, Hito, 'In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, pp. 12-30.

Steyerl, Hito, 'The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation', in: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood en Anton Vidokle (red.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, pp. 160-175.

Swinnen, Johan (red.), *Anders zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*, Brussel 2010.

Teixeira Pinto, Ana, 'All You Need is Data. Simon Denny', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 5 (oktober/november), pp. 68-73.

Tretyakov, Sergei, 'The Biography of the Object', *October* 118, autumn 2006, pp. 57-62.

Weibel, Peter, 'Re-presentation of the repressed: The political revolution of the neoavant-garde', in: Eric Alliez en Peter Osborne (red.), *Spheres of Action. Art and Politics*, Cambridge 2013, pp. 128-140.

Wetzels, Hans, 'Marshall McLuhan, orakel van het elektronische tijdperk. De extensies van de mens', *De Groene Amsterdammer* 138 (2014) extra uitgave (december), pp. 12-13.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, London 1974.

Williams, Raymond, 'The Technology and the Society', in: Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, London 1974, pp. 291-300.

Zielinski, Siegfried, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam 1999.

## Internetbronnen

Anoniem, 'Art Post-Internet', *The Ullens Center for Contemporary Art* (datum onbekend), < <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/> > (23 maart 2016).

Anoniem, *Biblioteca Nazionale Marciana Venezia*, < <http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/la-storia-e-il-patrimonio/storia> > (16 mei 2016).

Anoniem, *Deutscher Paviljon. La Biennale di Venezia 2015*, < [http://www.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02b-Hito-Steयरl\\_Factory-of-the-Sun\\_CV\\_en.pdf](http://www.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02b-Hito-Steयरl_Factory-of-the-Sun_CV_en.pdf) > (29 maart 2016).

Anoniem, 'Virtual reality-bios in Amsterdam', *NRC Handelsblad* 2 maart 2016, < <http://www.nrc.nl/handelsblad/2016/03/02/film-virtual-reality-bios-in-amsterdam-1594934> > (14 april 2016).

Emmelhainz, Irmgard, 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come', *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/> > (18 februari 2016).

Hartog Jager, Hans den, 'Inflected Objects', *See All This* (datum onbekend), < <https://seeallthis.com/author/hans-den-hartog-jager/> > (16 maart 2016).

Higgins, Charlotte, 'Simon Denny, the artist who did reverse espionage on the NSA', *The Guardian* 5 May 2015, < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/05/edward-snowden-nsa-art-venice-biennale-reverse-espionage> > (12 april 2016).

Jeppesen, Travis, 'Data Mine', *Frieze* 2015 (24 april), < <http://www.frieze.com/article/data-mine> > (20 april 2016).

Knight, Kim, 'Venice Biennale artist Simon Denny on why Te Papa got a good buy' *Stuff* 2015 (6 september), < <http://www.stuff.co.nz/entertainment/arts/71648680/venice-biennale-artist-simon-denny-on-why-te-papa-got-a-good-buy.html> > (12 april 2016).

Nanni, Giordano, Farant, Hugo, 'Rap News 25: Net Neutrality', *The Juice Media*, Melbourne 2014, < <https://thejuicemedia.com/wp-content/uploads/2011/03/RN25-Net-Neutrality-Lyrics.pdf> > (4 maart 2016).

Sande, Brigitte van der, 'Fear of Missing Out', *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain* 2015 (14 juli), < <http://www.onlineopen.org/fear-of-missing-out> > (30 maart 2016).

Steयरl, Hito, 'Duty Free Art' *e-flux* 2015 (March), < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (24 maart 2016).

The Juice Media, *YouTube* (datum onbekend), < [www.youtube.com/user/thejuicemedia](http://www.youtube.com/user/thejuicemedia) > (4 maart 2016).

Veelen, Arjen van, 'Het tijdperk van de blinddoek', *NRC Handelsblad* 11 april 2016, < [http://www.nrc.nl/next/2016/04/11/het-tijdperk-van-de-blinddoek-1607616?utm\\_source=SIM&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=5om5&utm\\_content=&utm\\_term=20160413](http://www.nrc.nl/next/2016/04/11/het-tijdperk-van-de-blinddoek-1607616?utm_source=SIM&utm_medium=email&utm_campaign=5om5&utm_content=&utm_term=20160413) > (13 april 2016).

Gary Zhexi Zhang, 'Post-Internet Art: You'll Know It When You See It', *Elephant. The Art Culture Magazine* (2015) Issue 23 (summer), < <http://www.elephantmag.com/youll-know-it-when-you-see-it/> > (23 maart 2016).

## Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: Manuel Reinartz. Bron: < <http://www.art-agenda.com/reviews/56th-venice-biennale—main-exhibition-and-national-pavilions/> > (18 mei 2016).

Afb. 2. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: auteur.

Afb. 3. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: auteur.

Afb. 4. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://www.berlinartlink.com/2015/05/15/exhibition-top-6-at-the-venice-biennale/> > (18 mei 2016).

Afb. 5. Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, video-installatie, 23 min., Hito Steyerl. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://www.deutscher-pavillon.org/2015/en/> > (18 mei 2016).

Afb. 6. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/15\\_hitosteyerl\\_020/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/15_hitosteyerl_020/) > (18 mei 2016).

Afb. 7. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/15\\_hitosteyerl\\_019/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/15_hitosteyerl_019/) > (18 mei 2016).

Afb. 8. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: James Nachtwey. Bron: < <http://themillenniumreport.com/2015/03/the-secret-strength-behind-bashar-al-assad/> > (18 mei 2016).

Afb. 9. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: niet van toepassing. Bron: < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (18 mei 2016).

Afb. 10. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus. Bron: < <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/artists-space-hito-steyrl-11/> > (18 mei 2016).

Afb. 11. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < <https://www.artrabbit.com/events/you-me-and-every-thing-in-between> > (18 mei 2016).

Afb. 12. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://www.apengine.org/2010/10/matter-loves-matter-lives-matter-loves—the-affective-labour-of-the-image-in-hito-steyerl's-in-free-fall-by-bridget-crone/> > (18 mei 2016).

Afb. 13. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus. Bron: < <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/artists-space-hito-steyrl-10/> > (18 mei 2016).

Afb. 14. Hito Steyerl, *In Free Fall*, 2010, video-installatie, 33 min. 43 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: Matthew Septimus. Bron: < <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/hito-steyerl-at-artists-space/artists-space-hito-steyrl-12/> > (18 mei 2016).

Afb. 15. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: niet van toepassing. Bron: Michalka, Matthias (red.), *Simon Denny. The Personal Effects of Kim Dotcom*, Wien/Cologne 2013, p. 5.

Afb. 16. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://artguideeast.com/shortnews-tweets/2016/03/09/theblackchambre-exhibition/> > (18 mei 2016).

Afb. 17. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: Gregor Titze. Bron: < <http://designertreff.blogspot.nl/2013/07/ausstellung-in-wien-simon-denny.html> > (18 mei 2016).

Afb. 18. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://thisistomorrow.info/articles/simon-denny-the-personal-effects-of-kim-dotcom> > (18 mei 2016).



Afb. 19. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/7\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/7_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash/) > (18 mei 2016).

Afb. 20. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/2\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash\\_work/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/2_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash_work/) > (18 mei 2016).

Afb. 21. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/6\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/6_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash/) > (18 mei 2016).

Afb. 22. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/7\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash\\_work/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/7_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash_work/) > (18 mei 2016).

Afb. 23. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf: Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/11\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash\\_work/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/11_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash_work/) > (18 mei 2016).

Afb. 24. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf Nick Ash. Bron: < <http://www.hopesandfears.com/hopes/culture/art/214327-simon-denny> > (18 mei 2016).

Afb. 25. Simon Denny, *Secret Power*, 2015, installatie, Simon Denny; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne; Michael Lett, Auckland; Petzel Gallery, New York; T293, Napels/Rome. Fotograaf Nick Ash. Bron: < [http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/5\\_secret-power\\_simon-denny\\_biblioteca-nazionale-marciana\\_photo-nick-ash\\_work/](http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-simon-denny-at-the-new-zealand-pavilion/5_secret-power_simon-denny_biblioteca-nazionale-marciana_photo-nick-ash_work/) > (18 mei 2016).

Afb. 26. Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2015, HD video, 14 min, Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://atpdiary.com/hito-steyerl-eye-prize/> > (18 mei 2016).

Afb. 27. Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2015, HD video, 14 min, Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://www.justopenedlondon.com/future-map/> > (18 mei 2016).

Afb. 28. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: niet van toepassing. Bron: < <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/> > (18 mei 2016).

Afb. 29. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: niet van toepassing. Barr, Mary en Leonard, Robert (red.), *Simon Denny: Secret Power*, Milan/London 2015, p. 57.

Afb. 30. Simon Denny, *The Personal Effects of Kim Dotcom*, 2013, installatie, Simon Denny, Galerie Buchholz Berlin/Cologne en Biennale de Lyon 2015. Fotograaf: onbekend. Bron: < <http://www.radionz.co.nz/national/programmes/ninetoon/galleries/kim-dotcom-simon-denny> > (18 mei 2016).

Afb. 31. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: niet van toepassing. Bron: < <http://www.nydailynews.com/entertainment/e-online-twitter-account-hacked-article-1.1335214> > (18 mei 2016).

Afb. 32. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, 2015, installatie, 38 min. 31 sec., Hito Steyerl en Andrew Kreps Gallery, New York. Fotograaf: niet van toepassing. Bron: < <http://www.uzu-media.com/blog/2013/5/27/penguin-20-hacked-websites> > (18 mei 2016).

## Samenvatting

In *Het post-digitale, de nieuwe realiteit en het werk van Hito Steyerl en Simon Denny* is antwoord gezocht op de vraag op welke wijze het werk van de hedendaagse kunstenaars Hito Steyerl en Simon Denny beïnvloed wordt door de in de samenleving vrijwel geheel geïntegreerde afhankelijkheid van digitale technologie en in hoeverre deze twee kunstenaars als actieve actoren de wijze waarop beelden en teksten worden waargenomen en begrepen in de post-digitale wereld, beïnvloeden.

In het debat over de invloed van de digitale technologie op de samenleving en de kunst, gebruiken hedendaagse theoretici niet zelden teksten van theoretici uit de vroege twintigste eeuw om hun theorie te ondersteunen. Enkele relevante pre-digitale en digitale theorieën zijn in dit onderzoek de basis van waaruit de relatie tussen het werk van Steyerl en Denny en de digitale technologie omschreven wordt. Allereerst is het discours over de actuele terminologie voor hedendaagse kunstenaars die gebruikmaken van digitale technologie beschreven. Middels de theorieën van Walter Benjamin en Marshall McLuhan, als representanten van het pre-digitale tijdperk, en de theorieën van Jay David Bolter, Richard Grusin, Jos de Mul en Irmgard Emmelhainz, als representanten van het digitale tijdperk, wordt inzicht verkregen in het ontstaan en de afhankelijkheid van digitale technologie in relatie tot de kunst.

Voor dit onderzoek zijn van Steyerl zijn *Factory of the Sun* (2015), *Duty Free Art* (2015) en *In Free Fall* (2010), en van Denny *Secret Power* (2015) en *The Personal Effects of Kim Dotcom* (2013) gekozen, omdat zij in deze werken reflecteren op de gevolgen van de digitale media.

