

Die Jungen die es nicht mehr wollen, erzeugten Bilder, krammen ungenutzt, es handelt sich vielleicht in ihrer um Bilder, die wir nie schaute, das ist ja auch eine Art von Begehrung. Heute sehen sie die, wie sie sind. Sie sind aber nicht nur so, sie sind auch etwas. Es kann nicht nur sein, daß sie nicht mehr wollen, und es ist nicht auszudenken, was es ist, was sie nicht mehr wollen.

Die Jungen die es nicht mehr wollen, erzeugten Bilder, krammen ungenutzt, es handelt sich vielleicht in ihrer um Bilder, die wir nie schaute, das ist ja auch eine Art von Begehrung. Heute sehen sie die, wie sie sind. Sie sind aber nicht nur so, sie sind auch etwas. Es kann nicht nur sein, daß sie nicht mehr wollen, und es ist nicht auszudenken, was es ist, was sie nicht mehr wollen.

So habe sich das „Neue Konzept“ als in den Fiktionen des Klimatrialismus der Münchner Dokumenta 7 ebenso zu verhalten gesessen. Es läßt etwas leben, was zwar aufgegriffen und ausgestrahlt werden sollte, aber es kann nicht so funktionieren.

Doch ist das nur und darf es bloß ein Konzept der Erinnerung sein? Dies ist die Frage, die hier eine Zeichenprojektive Komposition eignet, etappenweise Gedächtnisrhythmen und Rhythmen der Wahrnehmung ausdrücken. Sie wird als „Slogane“, Cäcilien und Lampen, Lyrik und Illustration, Kunstdokumentation und Kulturschau, Kulturstellung und Kulturbüro, Lyrik und Illustration, Lyrik und Illustration ausdrücklich.

Wieder ist Slogane, dann Schrift, dann Aquarelle, Graffiti und Akte, Bildern, und die „Aquarelle“ beweisen, in ihnen selbst sich, die in den Aquarellen, die in der Natur, mit dem Naturerleben eben ein Aquarell.

Sommerhalbdunkel füllt endlich einen Gang zwang am Hof 2901 oder einem Zweig folgen, del seinem Scheitern auf den Krebskreiswirft – das ist die Aire des Poesie-Besitzes, dies ist ein man, der dies ist, der eine Aire des Besitzes, der dies ist, dies ist der Aire des Besitzes.

ÜBER EINES DES WIEDERHOLENS

Seine Konzeptkunst, wie bei aller Art von künstlerischen Handlungen wie die Kritik an der Gesellschaft ist, ist ein Begriff für Künstlerverständnis oder Praktizität, die ihm Bedachtern abgestossene Bilder bzw. Kunstwerke herstellen, bilden und formen. Kritik des 20. Jahrhunderts der Kontraposition des Foto als Dokumentation, die auf einer anderen Ebene in die Aktion einbezogen wurde, die in derselben Kritik auch geschlechterspezifisch fortgeschrittenen Dispositivs ausgerichtet war, oder obgleich foto – die Logik der auf sie stehendem Individuum, die Sphäre des Künstlers.

„Sein“ innerhalb abstrakten stilistischen Produktionen hätte bedient, die Fotografie ist – auch im Bereich der Kunst – und das Episteme des 20. Jahrhunderts gleichsam freiweg bedacht. Einiges hat „gegenwärtige“ Positionen die „Fabrikation“ auf 1905, in einem Kampf zwischen den Fotografen und den symbolistischen Repräsentanten nachzuverfolgen, im Sinn von Ähnlichkeit, oder um Freuds klinischen Sinn für Gleichheitssymmetrien und nicht für phantastischen Verständnis der Mimesis. „Als into the position of an image, thus reversing

Sherrill Leevines Arbeiten dagegen sind darin, daß die Beobachtung innerer Sinnes mit Minutengenauigkeit einen Stellschlag gleich gemacht haben. Sie zeigt „Frischfrüchte“ in „SFR 88“ im Jahre 1976 setzt sie einen Posten von 75 ihrer Kinderschuhchen, den sie zuvor erststanden hatte, in dem Kunstkontext zugehörigen Raumlichkeiten ab, der ihr Agieren als Schuhverkäuferin in der Position eines Kunsthändlers homolog macht. Zusammen mit Louise Lawler und sie 1981 zur Besichtigung des Studentenvereinskunstvereins im klassischen Provinzial (Metzendorff), dessen Ateliers nach dem Tod seiner Besitzer nicht verändert worden waren. Diese Ateliers können zusammen mit den eigenen Repräsentationen ihrer Phantasie, dazu führen, daß ihre Arbeiten allein als Übernahmen parasitärer künstlerischer Funktionen verstanden würden, und daß mit dieser Einschließenden Darstellung dieser Konzeptionen als Kritik an der Arbeitsumgebung des modernen Kunsterreiches ihre Arbeit sich auf eine problematische Diskurs zu bestimmen scheinen, schiefen Blickwinkel über das Kritische und Künstlerische bezogen zu Leevines Arbeitsetat.

In der Abschlußdissertat „Münden“ waren es die Nachstellungen von Kunst, die die Künstlerlichkeit belagern sollten, eigenständige Werke hervorzuheben, doch daß die Vorstellung der Originalität, die der abendländischen Ästhetik und Kunstproduktion auf die einen Seite und part of my responsibility, while I was there, was to make

Camera Austria

INTERNATIONAL

Abigail Solomon-Godeau

Duncan Forbes

Lara Baladi

Marina Grzinic

Ana Teixeira Pinto

Dina Al-Kassim

Omar Kholeif

Christian Höller

Timothy Druckrey

These photographs are never seen until we remember them. Our forgetfulness properly makes images appear that have been imprinted in our mind like polaroids. Images developed in the dark room of momentary experience memory and experience merge in the realm of A/D/LUX. In this sense memory is something that has been forgotten but can also be experienced again in the present. This is where the subject of laboratory memory is something that has been experienced again. 18,- € sFr 30,- CHF

The future images we never see until we remember them. Our forgetfulness properly makes images appear that have been imprinted in our mind like polaroids. Images developed in the dark room of momentary experience memory and experience merge in the realm of A/D/LUX. In this sense memory is something that has been forgotten but can also be experienced again in the present. This is where the subject of laboratory memory is something that has been experienced again. In contrast with the limited amount of experienced events remembered seems the emptiness.

Balogh's suggests a definition of the "a-d-lux" by means of the surface of a manual object, this could be seen as a representation of the mutual experience of freshness and remanence. To follow the outline of an unusual shape on the horizon or a branch that casts its shadow onto the person resting beneath it on a summer afternoon – this is to breathe the aura of these moments through this branch.

THE FORCE OF REPETITION

Consider art, photography, environmental art, happenings and their aesthetic counterparts – forms of a realist art concept or practice presenting the viewer with finished and complete images or records of art – were used in the medium of photography throughout the 20th century. Whether the photograph was used as an instrument of documentation in order to create a record and capture memories, or whether it was included in the action on a different level so that the action was adjusted to the possibilities of photography, or whether the logic of photography, its properties related to the index character of photography – the fact that the image, a mark, a print – was more abstract integral step in the reproduction, in any of these cases the episteme of the 20th century, in and outside art, are now unthinkable without photography. Some of the so called postmodernist elaborations supported by photography seem to regard photography as the simulation and reproduction of surfaces, in the sense of relations of similarity of recognizable word-handles to themselves and to in the playful sense of names.

Sherrill Leevines Arbeiten, auf die andere hand, zeigen images in a different sense, not as sensorializing to the viewer. They act and make their presence available to the viewer. She did it, in 1976, she sold a pair of old shoes she had previously acquired in a local antique shop from an art context which made her action as a shoe seller homolog to her actions at the theater. That was contrary to what earlier she stated in the publication of the origin of her project "Brave New Words".

Menigfaltigkeit und Breite, die veränderte die Kreativität ihres unterschiedlichen Geschlechts, die reproduktion, oder photo-photography, sucht, der Stile und die Interpretation ihrer Arbeiten, in den den Problemen.

„Togehter mit der reproduction of other photo-photography, such stages lead to an interpretation of her art as a mere adaptation of utilitarian artistic functions. The quintessence of her stagings was said to be criticism of the division of labor in the modern theatricalities, also work as taken to be limited to a politico discursive.“ David Schmitz

commented on his critical art theory approach throughout Germany.

In the "Post-Antiquarium" in 1981, the artist „suar“ throughout the years approached him as a curating practice original work. In other words,

the concept of original artwork, on the one hand in Westernized Medusa was a good example of original artwork that is a simplification of the problem, is commented by the concept of practice by using common policies.

According to the Platonic definition of art, the artist is not a creator of experiences (poiesis), but rather a transmitter (techne). Dieser

durch die techniken und praktiken der Kreativität, der Kreativität wird ein

normativ-kritisches Urteil und damit die Kritik der Kreativität und Art.

„Also als ob lange Nochdeutlich in Europa anzubieten, zudem

Sherrill Leevines approach is radical in its basic concept, es ist nun, das er originale Kritik an die Kunst hat, die er in künstlerischen soziologischen und ästhetischen Kriterien von Kulturschau heranführt, die mir aus der Lektüre der Schriften Freuds bekannt war –“

Tagtraum. Ich stellte mir vor, daß diese Frauengestalt vo

“Nothing Is Well in Egypt”

Below and Above: The Bird’s-Eye View of Tahrir Square

»Nichts ist in Ordnung in Ägypten«

Oben und Unten: Die Vogelperspektive auf den Tahrir-Platz

Pierre Sioufi was larger than life, literally and metaphorically. His belly always preceded him. An avid collector, his appetite was not only big for food. It was Pierre who introduced me, in the early days of eBay, to the magic of exchanging treasures online. His diverse collection ranged from uncanny objects to images, photos, post-cards, and more. Defeating time, slowly devoured by dust, a pile of out-of-print posters from the golden days of Egyptian cinema was stacked haphazardly at the entrance of his apartment in spite of their value. He gave me the impression that Egypt’s history had left him behind. A priori disillusioned, there was a certain nonchalance to this sensitive, gentle, yet almost gigantic man. Pierre might have taken his passion further and contributed to preserving some of the most creative visual productions of his time. He moved smoothly through Cairo’s organized chaos. Caught between two major historical periods, Nasserism and the 2011 uprisings in Tahrir Square, Pierre like others of his generation, a sacrificed generation, grew up in a cultural void. They paid the price of living during the major shutdown that Egypt experienced following the 1952 revolution, oscillating between the nostalgia for a glorious past about which their parents reminisced and a melancholic longing for a hopeful future.

In January 2011, during the eighteen days that toppled President Hosni Mubarak, a bird’s-eye view of the uprisings that took place in Tahrir Square was constantly displayed, if not full screen, in the corner of every TV channel covering the events in Egypt. In a very similar way as “the same infinite-loop video of the planes’ impact flickered over the television screens and the photographic coverage [of 9/11] was restricted to only a few types of images,”¹ the bird’s-eye view of Tahrir overwrote all other documentation of the uprisings, immediately becoming a transnational icon and symbol for regained hope, freedom, and solidarity. Whether televised or still, this image of a packed Tahrir seen from the sky, the vibrancy, the energy, the ongoing movement of the crowd below, cut across media in a contagious fever rallying many more people worldwide in protests against capitalism, oppression, and dictatorship. The million or more circulating in a continuous movement in, around, and out of Tahrir, looked like an army of ants working together toward the same goal.

Whether it was because of the fleeting solidarity we then experienced in the square or watched on our screens, the scale of the protest and anonymity of the people who overnight went from being “the spooky Arabs” to being perceived as examples of courageous, dignified citizens, or because of the unprecedented historical moment it marked immediately following the removal of President Ben Ali in Tunisia, Tahrir Square stood instantly then, and still stands today, as the archetype of social movements at the beginning of the twenty-first century.

In French, the word *cliché* originally meant “photograph.” For the rest of the world, it only refers to a stereotype that, while familiar, conceals more truths than it reveals. In 2011, the Giza pyramids seen from the sky, one of the most enduring Orientalist *clichés*, was instantly upstaged by a new iconic representation of Egypt: the bird’s-eye view of Tahrir Square. While the perspective remained unchanged, the city replaced the desert and the *multitude* replaced the most ancient of the seven wonders of the world, thus becoming a living monument to the dream of democracy.

Photographed by anyone who had access to a balcony, a drone, a rooftop, or a military helicopter, and enhanced by the intrinsic reproducibility of the digital image—*command D* on an Apple keyboard—and its multiplication by way of posting, reposting, shar-

Übersetzt von Lina Morawetz

Pierre Sioufi war überlebensgroß, im buchstäblichen wie im metaphorischen Sinn. Er trug seinen Bauch immer vor sich her. Als passionierter Sammler hatte er nicht nur auf Essen großen Appetit. Es war Pierre, der mich in den frühen Tagen von eBay in den Zauber des Online-Austauschs von allerlei Schätzen einführte. Seine umfassende Sammlung reichte von eigenartigen Objekten bis hin zu Bildern, Fotos, Postkarten und vielem mehr. Ein Stoß vergriffener Poster aus den goldenen Zeiten des ägyptischen Kinos stapelte sich, weniger von der Zeit als vom Staub verwirkt, trotz ihres Wertes willkürlich im Eingangsbereich seiner Wohnung. Pierre wirkte auf mich, als habe ihn die ägyptische Geschichte zurückgelassen. Dieser von vornherein desillusionierte, sensible, sanfte, aber fast gigantische Mann hatte etwas Lässiges an sich. Pierre hätte seine Leidenschaft vielleicht weiter entwickeln können und dann dazu beigetragen, die kreativsten visuellen Produktionen seiner Zeit zu bewahren. Durch Kairos organisiertes Chaos bewegte er sich geschmeidig. Gefangen war er vielmehr zwischen zwei großen historischen Perioden, dem Nasserismus und den Aufständen am Tahrir-Platz im Jahr 2011. Pierre wuchs, wie andere seiner Generation, in einer kulturellen Leere auf, es war eine geopferte Generation. Sie zahlten den Preis dafür, in der Zeit jenes großen Stillstands zu leben, der Ägypten nach der Revolution von 1952 heimsuchte, hin- und hergerissen zwischen der Sehnsucht nach einer glorreichen Vergangenheit, in deren Erinnerung die Eltern schwelgten, und einem melancholischen Sehnen nach einer hoffnungsvollen Zukunft.

Während der 18 Tage im Januar 2011, die Präsident Hosni Mubarak zu Fall brachten, wurden die Aufstände auf dem Tahrir-Platz ständig aus der Vogelperspektive übertragen – wenn nicht als Vollbild, dann im Eck aller Fernsehsender, die über die ägyptischen Er-



Unknown photographer, Graf Zeppelin in Egypt, 1931. Science Photo Library / picturedesk.com.

eignisse berichteten. In ganz ähnlicher Weise wie »die immer gleichen Videobilder des Einschlags der Flugzeuge in Endlosschleife über die Bildschirme flimmerten und sich die fotografische Berichterstattung [von 9/11] auf nur wenige Bildtypen beschränkte«,¹

überschrieb der Tahrir-Platz aus der Vogelperspektive jede andere mögliche Dokumentation der Aufstände, um sogleich zur transnationalen Ikone und einem Symbol für wiedergewonnene Hoffnung, Freiheit und Solidarität zu werden. Ob als Bewegt- oder Standbild, verbreitete sich diese Luftaufnahme vom brechend vollen Tahrir, die Vitalität, die Energie und die stetige Bewegung der Menge, wie ein Lauffeuer durch die Medien, um weltweit noch viel mehr Menschen zu Protesten gegen Kapitalismus, Unterdrückung und Diktatur zusammenzuscharen. Mit ihrer kontinuierlichen Kreisbewegung in und um Tahrir glich die Million, oder mehr, einer Armee von Ameisen, die gemeinsam auf dasselbe Ziel hinarbeiteten.

Unabhängig davon, ob es auf die flüchtige Solidarität zurückzuführen ist, die wir auf dem Platz erlebten und auf den Bildschirmen sahen, oder auf das Ausmaß sowohl des Protestes als auch der Anonymität der Menschen, die in der Wahrnehmung über Nacht von den »gruseligen Arabern« zu beispielhaft mutigen, ehrwürdigen BürgerInnen geworden waren, oder auf einen historischen Moment ohnegleichen, der unmittelbar auf die Absetzung von Tunisiens Präsident Ben Ali folgte: Der Tahrir-Platz stand und steht bis heute für den Archetyp sozialer Bewegungen des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Im Französischen bedeutete das Wort *Klischee* [cliché] ursprünglich »Fotografie«. Für den Rest der Welt bezieht es sich bloß auf ein Stereotyp, das Wahrheiten auf vertraute Art mehr verbirgt als preisgibt. Eines der beständigsten orientalistischen *Klischees*, die Luftaufnahmen der Pyramiden von Gizeh, wurde im Jahr 2011 binnen kurzer Zeit von einer neuen, ikonischen Repräsentation Ägyptens in den Schatten gestellt: dem Tahrir-Platz aus der Vogelperspektive. Bei unveränderter Perspektive wurde die Wüste durch die Stadt und das älteste der sieben Weltwunder durch die *Multitude* ersetzt, die auf diese Weise zu einem lebendigen Monument für den Traum von Demokratie wurde.

Tausende Duplikate und fast identische Fotografien, aufgenommen von allen, die über einen Zugang zu einem Balkon, einer Drohne, einem Häuserdach oder einem Militärhubschrauber verfügten, und vergrößert durch die spezifische Reproduzierbarkeit digitaler Bilder – *Befehlstaste D* auf einer Apple-Tastatur –, multipliziert durch das Posten, Reposten, Teilen und Verbreiten in sozialen Netzwerken, hatten sich zu einem gleichzeitig einzelnen Bild zusammengeschoben: der »kollektiven Ikone« des Tahrir-Platzes.

In ihrem visionären Buch *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire* schreiben Michael Hardt und Antonio Negri: »Das Volk ist eins. Die Multitude hingegen sind viele. Die Menge weist in sich unzählige Unterschiede auf, die niemals auf eine Einheit oder auf eine einzige Identität zurückzuführen sind.«² Sie fügen hinzu, dass »der zweite Aspekt, der die Multitude für die Demokratie so bedeutsam macht, ihre ›politische‹ Organisation [ist]«,³ deren perfekte Verkörperung die Multitude des Tahrir-Platzes darstellt.

Die kreativen Energien verschmolzen auf dem Platz. Egal ob ungebildet oder gebildet, ob alt oder jung, ob KairoerInnen, BeduinInnen, oder ÄgypterInnen unterschiedlicher ländlicher und städtischer Milieus, alle akzeptierten das Können der anderen. Soziale Barrieren wurden überwunden. Zwischen Menschen mit diversen Hintergründen entsprangen trotz aller Differenzen überraschende Affinitäten. Dabei wurde »das Gemeinsame, das *Kommune*, allerdings weniger entdeckt als vielmehr produziert.«⁴ Für viele, deren Stimme noch nie zuvor gehört worden war, waren diese Begegnungen Katalysatoren. In ähnlicher Weise überbrückte die Vogelperspektive den Unterschied zwischen der rohen Kraft der revolutionären Volkssprache und der offiziellen, intellektuellen Debatte. Er zeigte sich in handgefertigten Objekten – im Zentrum des Platzes hing eine Puppe an einer Stange –, in einfachen Gesten (für manche war das Revolutionskitsch) und in den ausgefeilten, online kursierenden Aktivistenvideos. Die anonym von der Multitude aufgenommene »Kollektivikone« repräsentierte beides, sowohl die Multitude als auch die Produktion des Gemeinsamen.

Als die Revolution am Tahrir-Platz begann, öffnete Pierre für alle, die an den Aufständen beteiligt waren, seine Wohnung im neunten Stock mit Blick auf den Platz. JournalistInnen, FreundInnen,

ing, and spreading via social networks, thousands of duplicates and almost identical photographs have collapsed into one repeated, yet singular, image: a “collective icon” of Tahrir Square.



2011 Tahrir Square, screenshot from Google Image Search, 11.8.2018.

In their visionary book *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Michael Hardt and Antonio Negri write, “‘The people’ is one. The multitude, in contrast, is many. The multitude is composed of innumerable internal differences that can never be reduced to a unity or a single identity.”² They add that “one of the characteristics of the multitude that makes its contribution to the possibility of democracy today, . . . is its political organization,”³ of which the multitude in Tahrir Square is the perfect embodiment.

Creative energies fused in the square. Illiterate or educated, old or young, Cairenes, Bedouins, Egyptians from various rural or urban environments, all acknowledged each other’s skills. Social barriers were broken. Unexpected affinities between people of various backgrounds sprouted in spite of differences. It is there that “the common we share, in fact, [was] not so much discovered as it [was] produced.”⁴ For many whose voices had never been heard before, these encounters were catalysts. Similarly, the bird’s-eye view bridged the difference between the raw power of the revolution vernacular and the official, intellectual debate. It featured in crafted objects – an effigy hanging on a pole in the midst of the square – or simple gestures (which some regarded as revolution kitsch) and the more elaborate activist videos circulating online. Taken anonymously by the multitude, the “collective icon” represented at once the multitude and the production of the common.

When the revolution started in Tahrir Square, Pierre opened his ninth-floor apartment overlooking the square to anyone involved in the uprisings. Journalists, friends, random citizens, and especially youth groups were equally welcome in his home “to organize.” In a video interview which Leila Rodenbeck, a brilliant teenager and the daughter of a friend, filmed and posted on Facebook earlier this year, taking pride of place, as he did, in the center of his workroom, reclining in his chair in front of a large computer screen, delicately licking the rolling paper of his next cigarette – or joint – Pierre answers: “I did nothing . . . I let the youth lead and make use of the apartment.” In no time, Pierre’s top floor had become one of the many ramifications of Tahrir: a platform to rest, to recharge batteries, to write, to anticipate the next actions to be taken, and to organize. Friends cooked large quantities of lentil soup for the people guarding the square, Al Jazeera staged cameras on the roof, and throughout the months that followed, activists initiated various campaigns (#NoToMilitary Trials, #OpAntiSH Operation Anti Sexual Harassment, and more). Many of those who took part and believed in the revolution passed through Pierre’s haven. The “beauty of collective creative disobedience”⁵ unfolded below, but also above.

During the many months that followed the eighteen days in the square, I found myself intentionally looking for Pierre’s daily Facebook post: a photo of Tahrir Square taken from his balcony. I imag-

ined Pierre standing by the balustrade, a coffee and a cigarette in his hand, taking the temperature of the revolution, like a mother with her sick child. From Pierre's perch, through his eyes, I watched from afar, how occupied or quiet, how peaceful or violent the square was, who owned Tahrir, and by extension, Egypt. Day after day, Pierre's diaristic ritual, like a tribute or a prayer, signaled visually the fragility of the revolutionary movement.

For about a year after the uprisings begun, Tahrir Square was a pilgrimage site for revolution tourists. Below, the image of people circumambulating the tents in the center of Tahrir Square resonated, at times, with images of people walking around the Kaaba in Mecca (the "black meteorite" believed to have fallen from heaven as a guide for Adam and Eve to build an altar). The multitude, if only for a moment, was winning a battle in the fight for political change. Above, the war for omniscience was being played out. In *Photography and Flight*, Denis Cosgrove and William L. Fox write: "The term 'bird's-eye perspective' acknowledges the close connection between the God's-Eye view and flight, of which humans are physically incapable but of which they have dreamed throughout history. . . . Physical elevation and the ability to see across great distances of space give a sense of mastery: think of Satan tempting Christ with world dominion from a mountain top in Judaea, or of the consistent connection humans make between elevation, authority and power."⁵

The failure of the revolution was inherent to its success. On January 30, 2011, on the sixth day of the uprisings, Egyptian Air Force F16 Fighting Falcons swooped over Tahrir Square in reconnaissance, engines breaking sound through the blue sky. Parading heroically in this performance of full-on testosterone bravado, the army demonstrated its apparently full support for the population, while simultaneously reminding it of its self-righteous, dominating powers.



Graffiti on Mohamed Mahmoud Street, Cairo, Egypt, 2011. Photo: Lara Baladi.

In the meantime, below, along the arteries of Tahrir, the graffiti artist Ganzeer stenciled the walls with an upside-down eagle. In *Translating Egypt's Revolution*, Lewis Sanders quotes him: "the current 'Eagle of Saladin' emblem in the white band of the flag wasn't used until 1984 . . . the current eagle on our flag belongs to the Mubarak regime."⁶ Turning the heraldic symbol of the bird on its head, which echoed the protesters' slogan: "al-sha'b yurid isqat al-nizam" (the people demand the removal of the regime), the graffiti then symbolized the imminent triumph of the revolution.

In the battle for "vertical mediation," a term coined by Lisa Parks, "the mediated everyday is punctuated in innumerable ways by military logics and agendas, so much that it is increasingly difficult to distinguish media and communication from militarization."⁷ Egyptian police, in 2013, perpetuating infamous control practices instigated during the Mubarak years, detained a stork, accusing it of being a spy. As anecdotal as it sounds, this incident, which ended with the bird being released, shot, and then eaten,⁸ coming two months into the return of the military regime, insidiously contributed to reestablishing a level of xenophobia and paranoia in post-revolution Egypt.

wildfremde BürgerInnen und besonders die vielen Jugendgruppen waren gleichermaßen willkommen, um sich bei ihm zu Hause »zu organisieren«. In einem Videointerview, das die brillante junge Leila Rodenbeck, die Tochter von Freunden, zu Beginn des Jahres filmte und auf Facebook postete, antwortet Pierre, der sich gewohnheitsgemäß in der Mitte seines Arbeitszimmers ausgetragen hatte und vor einem großen Computerbildschirm im Stuhl zurücklehnte, während er hingebungsvoll das Papier der nächsten Zigarette – oder des nächsten Joints – abschleckte: »Ich habe nichts gemacht [...] Ich lasse die Jugend vorgehen und die Wohnung nutzen.« Pierres Obergeschoss war in kürzester Zeit zu einem der vielen Ausläufer von Tahrir geworden: ein Ort zum Ausruhen, zum Batterien-Aufladen und Schreiben, zum Planen und Organisieren der nächsten Aktionen. Freunde kochten große Mengen Linsensuppe für die Menschen, die den Platz bewachten, Al Jazeera positionierte seine Kameras auf dem Dach und AktivistInnen sollten hier in den kommenden Monaten verschiedene Kampagnen initiieren (#NoToMilitaryTrials, #OpAntiSH Operation Anti Sexual Harassment und andere). Viele derer, die an der Revolution beteiligt waren und daran glaubten, kamen in Pierres sicherem Hafen vorbei. Die »Schönheit des kollektiven, kreativen Ungehorsams«⁹ entfaltete sich unten genauso wie oben.

Während der vielen Monate nach den 18 Tagen auf dem Platz verfolgte ich bewusst Pierres täglichen Facebook-Post: ein Foto des Tahrir-Platzes, aufgenommen von seinem Balkon. Ich stellte mir vor, wie Pierre an der Balustrade stand und mit einem Kaffee und einer Zigarette in der Hand die Temperatur der Revolution fühlte, wie eine Mutter bei ihrem kranken Kind. Ich beobachtete von weitem, durch Pierres Augen und von seinem Hochstand aus, wie angespannt oder still, wie friedlich oder gewalttätig der Platz war, wer Tahrir, und damit auch Ägypten besaß. Pierres tagebuchartiges Ritual markierte Tag für Tag, wie ein Tribut oder ein Gebet, in visueller Form die Zerbrechlichkeit der revolutionären Bewegung.

Nach den Aufständen wurde der Tahrir-Platz etwa ein Jahr lang zu einem Wallfahrtsort für RevolutionstouristInnen. Das Bild der um die Zelte in der Mitte des Platzes kreisenden Menschen erinnerte zuweilen an die Bilder jener, die in Mekka rund um die Kaaba ziehen (der »schwarze Meteorit«, der für Adam und Eva als Anleitung zum Bau eines Altars vom Himmel gefallen sein soll). Die Multitude hatte, wenn auch nur für einen Moment, im Kampf um politische Veränderung eine Schlacht gewonnen. Der Krieg um die Allwissenheit wurde oberhalb ausgetragen. Denis Cosgrove und William L. Fox schreiben in *Photography and Flight*: »Der Begriff ›Vogelperspektive‹ verweist auf eine enge Verbindung zwischen einer Gottesperspektive und dem Fliegen, wozu die Menschen physisch nicht in der Lage sind, wovon sie aber seit Menschengedenken träumen. [...] Die physische Erhebung und das Vermögen, große räumliche Distanzen zu überschauen, vermitteln ein Gefühl von Herrschaft: Man denke an Satan, der Christus von einem Berggipfel in Judäa aus mit der Weltherrschaft lockte, oder an die hartnäckige Verbindung, die die Menschen zwischen Erhebung, Autorität und Macht ziehen.«⁶

Das Scheitern der Revolution war Teil ihres Erfolgs. Am 30. Januar 2011, dem sechsten Tag der Aufstände, flogen F-16 Fighting Falcons der ägyptischen Luftwaffe zum Ausspähen tief über den Tahrir-Platz, während das Geräusch ihrer Motoren durch den blauen Himmel brach. Mit diesem pathetischen, draufgängerischen und testosterongeladenen Tapferkeitsschauspiel demonstrierte die Armee ihre scheinbar volle Unterstützung der Bevölkerung, erinnerte diese aber gleichzeitig an die Selbstgerechtigkeit und Vorherrschaft ihrer Macht.

Der Graffittikünstler Ganzeer bemalte in der Zwischenzeit unten, in den Adern des Tahrir, die Wände mit umgedrehten Adlern. In *Translating Egypt's Revolution* zitiert ihn Lewis Sanders: »das aktuelle ›Saladin-Adler-Emblem im weißen Streifen der Flagge wurde vor 1984 nicht verwendet [...], der Adler auf unserer aktuellen Flagge gehört zum Mubarak-Regime.«⁷ Indem die Graffiti das heraldische Symbol des Vogels auf den Kopf stellten, spiegelten sie nicht nur einen Slogan der Demonstrierenden wider, »al-

sha'b yurid isqat al-nizam» (das Volk fordert den Sturz des Regimes), sondern symbolisierten auch den damals bevorstehenden Triumph der Revolution.



The Birthday of the Republic of Egypt, cover of the magazine Ali Baba, 1954.
Courtesy and Photo: Lara Baladi.

Im Kampf um eine »vertikale Mediation«, ein Begriff, den Lisa Parks geprägt hat, »wird der vermittelte Alltag in unzähligen Formen von militärischer Logik und militärischen Absichten punktiert, sodass es zunehmend schwieriger wird, Medien und Kommunikation von einer Militarisierung zu unterscheiden.«⁸ Im Jahr 2013 verhaftete die ägyptische Polizei im Zuge von bereits zu Mubaraks Zeiten berüchtigten und nun fortgesetzten Kontrollpraxen einen Storch und beschuldigte ihn der Spionage. So absurd es sich anhört, trug dieser Vorfall, der mit der Freilassung, Erschießung und Verspeisung⁹ des Storches endete, zwei Monate nach der Rückkehr des Militärregimes dennoch schleichend dazu bei, im postrevolutionären Ägypten das alte Maß an Fremdenfeindlichkeit und Paranoia wiederherzustellen.

Auch wenn es schien, als habe sie nichts damit zu tun, läutete die Tötung der zwölf mexikanischen TouristInnen und ÄgypterInnen in einem Luftangriff ägyptischer Sicherheitskräfte in der Libyschen Wüste im Jahr 2015, mit dem »irrtümlich umgegangen wurde«, wie das Innenministerium der BBC erklärte,¹⁰ das Ende der Revolution ein. Die Wiederherstellung der panoptischen Staatssoveränität im Himmel über Ägypten machte den Sturz, wie bei Ikarus, wörtlich. Er beendete den Traum des Fliegens. Er beendete den Traum der Demokratie.

Die Armee stürzte im Jahr 2013 mit mehrheitlicher Unterstützung der Bevölkerung den gewählten Präsidenten Mohamed Morsi. Tahrir wurde zwischen Erde und Himmel mit einer Lasershow animiert. Demonstrierende projizierten Sprüche wie »Game Over« oder »Das ist kein Coup« auf die Fassade des »Mogamma« – Ägyptens berüchtigtem, modernistischen Verwaltungsgebäude, das den Platz überschaut. Die grünen Strahlen durchschossen den Himmel, um sich in den Militärhubschraubern, die über der Menge kreisten, zu reflektieren und kurz darauf von ihnen abzuprallen, und verbanden für den flüchtigen Moment eines vermeintlichen Waffenstillstands die Menschen und den Staat in diesem Krieg um die vertikale Macht.

Am Freitag, dem 18. Februar 2011, dem Freitag des Sieges, eine Woche nach Mubaraks Rücktritt, fand eine der größten Zusammenkünfte seit Beginn der Aufstände auf dem Tahrir statt. Die Menschen feierten auf dem Platz und in ganz Ägypten den Sturz des Präsidenten, der sie mehr als dreißig Jahre lang unterdrückt hatte. Rückblickend markiert dieser Tag tatsächlich den Sieg der ägyptischen Bevölkerung, aber heute erscheint es vielmehr so, als hätten die Protestierenden dieses starke Gefühl von Stolz, Hoffnung und Patriotismus nur einen Wimpernschlag lang geteilt.

Die TouristInnen winkten der Multitude, die unten ekstatisch und in Solidarität den Platz umkreiste, von Pierres Balkon aus zu. Ich stand das erste Mal seit Beginn der Aufstände dort und atmete den Moment tief und langsam ein, um mich für immer an ihn zu erinnern. Zwei junge Männer, die das sichere Lächeln derer lächelten,

Unrelated as it may have seemed, the killing of twelve Mexican tourists and Egyptians in 2015, in an aerial attack by Egyptian security forces in the Western desert, “mistakenly dealt with,” as the Interior ministry explained to the BBC,¹⁰ sounded the death knell of the revolution. Reinforcing the panoptic supremacy of the state over the skies of Egypt, the fall, as it was for Icarus, was literal. It ended the dream of flying. It ended the dream of democracy.

In 2013, the army, with the support of a majority of Egyptians, removed from power the elected President, Mohamed Morsi. Between earth and sky, a laser light show animated Tahrir. Protesters projected slogans like “Game Over,” “This Is Not a Coup,” and more on the facade of the “Mogamma”—Egypt’s notorious, modernist administrative building for bureaucracy, which dominates the square. Cutting sharply through the sky, the green beams reflected on and bounced off the military helicopters hovering over the crowd, connecting the people and the state in an ephemeral moment of apparent truce in the war for vertical power.

The week after Mubarak resigned, on February 18, 2011, the Friday of Victory, one of the largest gatherings of people since the beginning of the uprisings occurred in Tahrir. People in the square and all over Egypt celebrated the overthrowing of the president who had oppressed them for more than thirty years. Looking back, yes, that day marked the victory of the Egyptian people, but it now seems that it was a blink of an eye when protesters, united, shared a strong sense of pride, hope, and patriotism.

From Pierre’s balcony, sightseers waved at the multitude below, ecstatically circling the square in solidarity. Standing there for the first time since the beginning of the uprisings, I breathed in this moment, deeply and slowly, to memorize it forever. Two young men, smiling the genuine smile of those who are planning to throw a surprise, squeezed their way in. Almost instantly, they unfolded over the balustrade a striped cloth with the three colors of the Egyptian flag. A hundred meter roll of red, white, and black descended majestically all the way onto the crowd. On the ground, people grabbed it and knotted it to a second roll already strolling in the square. Then a third cloth found its way through the crowd, was tied to the two others, and magically became one of the longest flags in the world. Holding my breath, looking through the lens, I snapped a photo. The boys let go. Now free, the Egyptian flag was meandering through Tahrir Square above people’s heads. Today, seven years later, the bird’s-eye view I took then continues to represent the peak moment in the battle for democracy and hope for a better future.



Friday of Victory in Cairo’s Tahrir Square, February 2011. Photo: Lara Baladi.

Writing in the *EE Times*, Nitin Dahad warns us of the consequences of implementing the latest artificial intelligence (AI) technologies: “China’s use of facial recognition technology for widespread state surveillance has been feverishly reported by many media in recent

months. The latest is the UK's Financial Times, which reminds us of a 2015 official paper that articulated a vision to have a national video surveillance network by 2020 that is omnipresent, always working and fully controllable."¹¹ This contemporary system of absolute surveillance, of identifying and tagging every single person in a crowd from an all-encompassing bird's-eye view, reminds us of Foucault's "Panopticon" metaphor for achieving suitable behavior, societal control, and disciplinary power, simply through observing others.

In the age of satellite and remote sensing imagery, drone warfare, unprecedented surveillance technologies, of hyper-militarization as in the case of Egypt, in the age of the 1921 dystopian novel *We by Yevgeny Zamyatin* becoming our new reality, of "societies of post-control," to extend Deleuze's term "societies of control,"¹² when the individual and now the multitude are forcefully tracked and monitored, protests may well happen and photographs of multitudes seen from above may be taken, but at what price and for what possible fundamental change?



Real time video analysis of the AI software SenseTime used for street surveillance. Screenshot from the YouTube account of Robert McGregor.

The bird's-eye view icon of the crowd in Tahrir adorned with the Egyptian flag marked the rebirth of Egypt, but it may well have marked the death of a dream. The lengthy ballad of the flag over the heads of the people, today, looks more like the turning point from which the revolution went downhill.

The people had removed the bird from the flag. The current regime reinstated it. Appropriating the laser show from the protesters' tools of resistance, on January 25, 2017, the state celebrated the sixth anniversary of the Egyptian uprisings by projecting onto the facade of the Mogamma a giant, glowing, green Eagle of Saladin—which, rumor says, is a bird that does not actually fly.

Protests such as those which took place in 2011 are unthinkable in today's Egypt. Unlike the pyramids, steadily standing, enduring time, the people in the square have faded away—many have since been jailed, tortured, have disappeared, or are exiled—and Tahrir is now a congested roundabout with a massive flag planted in its center: another loaded gift from the state to the people.

As Pierre wrote in a note on Facebook, as early as March 2011, on the day following the announcement of the results on the referendum on the constitution: "The Al Mehwar [Egyptian press] wanted today to take a shot from the balcony in order 'to show that everything is now well in Egypt.' I had to answer their representative that from my point of view, 'nothing is well in Egypt.' And I refused to let them in."

die eine Überraschung planen, drängten sich hinein. Fast im gleichen Moment entfalteten sie ein gestreiftes Tuch mit den drei Farben der ägyptischen Flagge über der Balustrade. Hunderte Meter einer breiten Rolle in rot, weiß und schwarz wogten majestätisch auf die Menge herab. Auf dem Boden griffen Leute danach und verknoteten sie mit einer zweiten Rolle, die schon über den Platz flatterte. Dann fand ein drittes Tuch seinen Weg durch die Menge und wurde, mit den beiden anderen verknotet, auf magische Weise zu einer der längsten Flaggen der Welt. Ich hielt den Atem an, blickte durch die Linse und knipste ein Foto. Die Jungs ließen los. Jetzt frei, bewegte sich die ägyptische Flagge über den Köpfen der Menschen über den Tahrir-Platz. Heute, sieben Jahre später, repräsentiert die damals von mir aufgenommene Vogelperspektive nach wie vor den Höhepunkt des Kampfes um Demokratie und Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Nitin Dahad warnt uns in der *EE Times* vor den Konsequenzen einer Implementierung neuester Technologien Künstlicher Intelligenz (AI): »In den letzten Monaten berichteten viele Medien fieberhaft von Chinas Einsatz von Gesichtserkennungstechnologien zur großflächigen staatlichen Überwachung. Zuletzt war es die britische Financial Times, die uns an ein offizielles Papier aus dem Jahr 2015 erinnerte, das die Vision eines im Jahr 2020 omnipräsenten Netzwerkes nationaler Videoüberwachung vorstellt, welches ständig in Betrieb und vollständig kontrollierbar ist.¹³ Dieses gegenwärtige System der absoluten Überwachung, der Identifizierung und Markierung jedes einzelnen Menschen in einer Menge aus einer allumfassenden Vogelperspektive heraus, erinnert uns an Foucaults »Panoptikum«-Metapher, die angemessenes Verhalten, soziale Kontrolle sowie Disziplinarmacht schlicht durch die Beobachtung anderer erreicht.

Im Zeitalter von Satelliten- und Fernerkundungsbildern, von Drohnenkriegsführung und beispiellosen Überwachungstechnologien, von Hypermilitarisierung wie im Fall von Ägypten, im Zeitalter, in dem Jewgeni Samjatins dystopischer Roman *Wir* (1921) zu unserer neuen Realität geworden ist, von »Post-Kontrollgesellschaften«, um Deleuzes Begriff der »Kontrollgesellschaften«¹² zu erweitern, in denen das Individuum und nun auch die Multitude gewaltsam aufgespürt und überwacht werden, können durchaus Proteste stattfinden, durchaus von oben Fotografien der Multituden aufgenommen werden, aber um welchen Preis und für welche grundätzliche Veränderung?

Die symbolhafte Vogelperspektive auf die flaggengeschmückte Menge des Tahrir markierte die Wiedergeburt Ägyptens, aber sie kann genauso den Tod eines Traumes gekennzeichnet haben. Der lange Tanz der Flagge über den Köpfen der Menschen erscheint heute vielmehr wie der Wendepunkt, von dem an es mit der Revolution bergab ging.

Die Bevölkerung hatte den Vogel von der Flagge entfernt. Das aktuelle Regime setzte ihn wieder ein. Am 25. Januar 2017 feierte der Staat den sechsten Jahrestag der ägyptischen Aufstände mit einer Appropriation der Lasershows der Protestierenden, indem er einen gigantischen, leuchtenden Saladin-Adler auf die Fassade des Mogamma projizierte – ein Vogel, der Gerüchten zufolge gar nicht fliegen kann.

Im heutigen Ägypten sind Proteste wie die des Jahres 2011 undenkbar. Anders als die Pyramiden, die nach wie vor da sind und der Zeit trotzen, sind die Menschen vom Platz verschwunden – viele wurden in der Zwischenzeit eingesperrt, gefoltert, sind verschollen oder wurden verbannt – und Tahrir ist heute ein überfüllter Kreisverkehr mit einer riesigen Flagge im Zentrum: ein weiteres aufgeladenes Geschenk des Staates an die Menschen.

Bereits im März 2011, dem Tag, nach dem die Ergebnisse des Verfassungsreferendums verlautbart wurden, schrieb Pierre auf Facebook: »Die Al Mehwar [ägyptische Presse] wollte heute vom Balkon aus filmen, ›um zu zeigen, dass in Ägypten jetzt alles in Ordnung ist.‹ Ich konnte nicht anders, als ihrem Repräsentanten meinen Standpunkt zu erklären und antwortete: ›Nichts ist in Ordnung in Ägypten.‹ Und ich weigerte mich, sie hereinzulassen.«

¹ Florian Ebner, "On Stereotypes and Icons: Rhetoric of the Image," *Bulletin*, no. 13, March 2010, Braunschweig Museum of Photography, p. 9.

² Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin Press, 2004), p. xiv.

³ Ibid., p. xvi.

⁴ Ibid., p. xv.

⁵ T. J. Demos quotes John Jordan and Isa Fremeaux, Laboffii, "Laboratory of Insurrectionary Imagination," in "Between Rebel Creativity and Reification: For and Against Visual Activism," *Journal of Visual Culture* 15, no. 1, *Visual Activism* (2016), pp. 85–102.

- 1 Florian Ebner, »Von Stereotypen und Ikonen«, in: *Bulletin*, Nr. 13, März 2010, Museum für Photographie Braunschweig, S. 3.
- 2 Michael Hardt und Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, übers. v. Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2004, S. 10.
- 3 Ebd., S. 12.
- 4 Ebd., S. 11.
- 5 T.J. Demos zitiert John Jordan und Isa Fremeaux, Laboffii, »Laboratory of Insurrectionary Imagination«, in: »Between Rebel Creativity and Reification: For and Against Visual Activism«, in: *Journal of Visual Culture* (London) 15, Nr. 1, *Visual Activism*, 2016, S. 85–102.
- 6 Denis Cosgrove, William L. Fox, *Photography and Flight*, London: Reaktion Books 2010, Kapitel »The View from Above«, hier S. 8.
- 7 Lewis Sanders IV, »Reclaiming the City. Street Art of the Revolution«, in: *Translating Egypt's Revolution. The Language of Tahrir*, hrsgg. v. Samia Mehrez, Cairo: The American University in Cairo Press 2012, S. 143–182, hier S. 156.
- 8 Lisa Parks, »Drones, Vertical Mediation, and the Targeted Class«, in: *Feminist Studies* (College Park, MD) 42, Nr. 1, 2016, *Everyday Militarism*, S. 227–235.
- 9 Conal Urquhart, »Arrested 'Spy' Stork Killed and Eaten after Release in Egypt«, in: *The Guardian*, 7.9.2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/07/arrested-spy-stork-killed-eaten-egypt> [Stand: 2.8.2018].
- 10 »Egypt apologises for mistakenly killing Mexican tourists«, in: *BBC News online*, Middle East, 14.9.2015, <https://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-34248054> [Stand: 2.8.2018].
- 11 Nitin Dahad, »AI, China Dominate Semiconductor Funding«, in: *EE Times*, 24.7.2018, https://www.eetimes.com/document.asp?doc_id=1333505 [Stand: 2.8.2018].
- 12 Gilles Deleuze, »Postscript on the Societies of Control«, in: *October* (Cambridge) 59 (Winter 1992), S. 3–7.

Lara Baladi ist eine ägyptisch-libanesische Künstlerin, Archivarin und Vermittlerin, deren multidisziplinäres Schaffen international anerkannt ist. In ihren Erkundungen in Archiven, persönlichen Geschichten, soziopolitischen Erzählungen und Mythen verwendet Baladi eine große Bandbreite an Medien: (analoge und digitale) Fotografie, Collage, immersive Video-, Audio- und Multimediainstallationen, architektonische Räume, Skulpturen, Wandteppiche und Parfüm. 2014 war sie Stipendiatin am Open Documentary Lab des Massachusetts Institute of Technology (MIT) und 2015 Ida Ely Rubin-Artist in Residence am Center for Art, Science and Technology (CAST) des MIT. Seit dem akademischen Jahr 2015/16 ist sie Vortragende des Art, Culture and Technology (ACT)-Programms am MIT. Ihre Arbeit am Tahrir-Archiv ist gegenwärtig auf der Gwangju Biennale 2018 (KR) zu sehen.

- 6 Denis Cosgrove and William L. Fox, *Photography and Flight* (London: Reaktion Books, 2010), chapter "The View from Above," p. 8.
- 7 Lewis Sanders IV, "Reclaiming the City: Street Art of the Revolution," in *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir*, ed. Samia Mehrez (Cairo: The American University in Cairo Press, 2012), pp. 143–82, esp. p. 156.
- 8 Lisa Parks, "Drones, Vertical Mediation, and the Targeted Class," *Feminist Studies* 42, no. 1, *Everyday Militarism* (2016), pp. 227–35.
- 9 Conal Urquhart, "Arrested 'Spy' Stork Killed and Eaten after Release in Egypt," *The Guardian*, September 7, 2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/07/arrested-spy-stork-killed-eaten-egypt>.
- 10 "Egypt apologises for mistakenly killing Mexican tourists," *BBC News online*, Middle East, September 14, 2015, <https://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-34248054>.
- 11 Nitin Dahad, "AI, China Dominate Semiconductor Funding," *EE Times*, July 24, 2018, https://www.eetimes.com/document.asp?doc_id=1333505.
- 12 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* 59 (Winter 1992), pp. 3–7.

Lara Baladi is an Egyptian-Lebanese artist, archivist, and educator, internationally recognized for her multidisciplinary work. In her investigations into archives, personal histories, sociopolitical narratives, and myths, Baladi's work spans a wide range of mediums: photography (analogue and digital), collage, immersive video, sound and multimedia installations, architectural spaces, sculptures, tapestries, and perfume. In 2014, she was a fellow in the Open Documentary Lab at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), and in 2015 the Ida Ely Rubin Artist in Residence at MIT's Center for Art, Science and Technology (CAST). Since the 2015–16 academic year, she has been a lecturer in MIT's Program in Art, Culture and Technology (ACT). Her work on the Tahrir Archive is currently being exhibited at the 2018 Gwangju Biennale (KR).

Marina Gržinić

Bilder der Gewalt oder die Gewalt des neoliberalen Nekrokapitalismus

Übersetzt von Wilfried Prantner

Meine Absicht in diesem Text ist es, den Rassismus in Beziehung zu visuellen Narrativen, Artefakt-»Trophäen« und Kultur zu setzen. Im ersten Teil betrachte ich den Rassismus aus historischer Perspektive, wobei eine erschreckende Entwicklung des strukturellen Rassismus zum Vorschein kommt: Er reproduziert sich nämlich zirkular, indem er fast immer von einem pseudowissenschaftlichen (biologischen) zu einem »kulturellen Rassismus« »voranschreitet«, um schließlich wieder zu einem »wissenschaftlichen«, nun aber als »intellektuell« bezeichneten Rassismus »zurückzukehren«. Im zweiten Teil des Textes werden künstlerische Projekte und Institutionen mit dieser Entwicklung in Verbindung gebracht.

Images of Violence, or the Violence of Neoliberal Necrocapitalism

My interest in this text is to connect racism with visual narratives, "trophy" artifacts, and culture. The first part of the text looks at racism from a historical perspective, showing a horrifying trajectory of structural racism that reproduces itself almost always circularly from a pseudoscientific (biological) racism, "progressing" toward "cultural racism" to "return" again to "scientific racism," though then coined "intellectual racism." In the second part of the text, artistic projects and institutions are put in relation to this trajectory.

Images with violent content are always historical, as what is seen as violent is constructed and is violently managed; therefore nothing is natural in relation to violence. What will be defined as violent is always an outcome of violent hegemonic processes. Seeing images of killings can provoke our rebellion and our insurgencies, or we can be paralyzed by our normativized occidental lives.