

"MEMES UDEN MÅL"

Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

Fra 19. maj til 5. juli 2022 kunne man på Centre Pompidou i Paris opleve den tyske filmmager, teoretiker og samtidskunstner Hito Steyerls store retrospektive udstilling "HITO STEYERL: I WILL SURVIVE", kurateret af Doris Krystof, Florian Ebner og Marcella Lista og udviklet i samarbejde med tyske Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Udstillingen var organiseret i to dele: én gratis del med nogle få ældre videoværker og en betalingskrævende del med fortrinsvist nyere, mere spektakulære værker. Befandt man sig i køen til den betalingskrævende del af udstillingen, ville man til højre kunne se en fladskærm, der kørte i et 28 sekunders videoloop begyndende med værktitlen *Strike* (2010) i en stor hvid typografi på en sort baggrund. Titlen fortøner sig efter ca. 10 sekunder i en *mise en abyme* af en anden sort fladskærm, som Steyerl nærmer sig med udslået hår og med hammer og mejsel i hånden. Et hug med mejslen fremkalder en farverig, sprængt "glasbygning" i den ødelagte skærmstruktur. Det er dét.

Selve værket er uanseligt, bestemt ikke hovedattraktionen. På Pompidou vises *Strike* på en upåfaldende Samsung HD fladskærm, som med sin placering ved indgangen til hovedudstillingen er let at overse eller forveksle



Fig. 1. Hito Steyerl. Strike (2010), 28 sek. digital video, lyd. You Tube, still: 0:03



Fig. 2. Hito Steyerl. Strike (2010). 28 sek. digital video, lyd. You Tube, still: 0:14.

med en infoskærm. Det er på alle måder et mindre spektakulært værk end Steyerls nyeste "immersive" og interaktive hovedværk *SocialSim* (2021), hvor man som publikum bliver hvirvlet ind i en virtuel protest- og voldscyklus i udstillingsrummets spejlsal. Her kan man, i en slags radikaliseret udgave af Olafur Eliassons *Your Rainbow Panorama*, "se sig selv danse" – eller blive slået ned af politiet. Men på trods af sit korte format og den beskedne placering i udstillingsarkitekturen er *Strike* tydeligvis et hovedværk, og værket har indtaget nøglepositioner i flere af Steyerls største udstillinger siden 2010. Så sent som i december 2021 blev *Strike* blæst op i en forstørret lysprojektion på facaden af Everson Museum i Syracuse, New York.

Man behøver imidlertid ikke opsøge prestigøse kunstinstitutioner for at se *Strike*, som cirkulerer frit tilgængeligt på YouTube og andre internetplatforme. I en kunstverden, der desperat forsøger at opfinde nye digitale ejerskabsformer, som eksempelvis NFT'er, til at indfange billeder og kunstværker i vareformen, så de kan sælges, undslipper *Strike* delvist institutionens markedslogik og lever sit eget virtuelle liv side om side med *Strike II* (2012), et tilsvarende "værk" af Steyerl, der ikke har været udstillet og er gået helt under radaren. *Strike II* er nærmest identisk i længde og komposition – titelbillede, *fade* og actionshot – men viser denne gang Steyerl og hendes formodede barn hjemme i, hvad der ligner privaten, hvor de angriber deres webcam med hamre. Hvordan skal vi forstå Steyerls forsøg med kunststrejken?

I denne artikel fungerer *Strike* som en prisme til betragtning ikke blot af Steyerls politiske æstetik men også bredere, af samtidskunstens seneste "metamorfose" (se Bolt). Den følgende analyse af *Strike* er en introduktion til Steyerls kritiske teori/praksis samt en anledning til en udvidet refleksion over samtidskunsten i – hvad man i forlængelse af den marxistiske teoretiker og digter Joshua Clover – kunne kalde "opstandenes æra".¹

1 Termen "opstandenes æra" henter Clover fra Alain Badiou's bog *Le Réveil de l'histoire* (Nouvelles Editions Lignes, 2011). Det var imidlertid antropologen Alain Bertho som i *Le temps des émeutes* (Bayard Editions, 2009) introducerede termen i forlængelse af 2005-opstandene i de franske *banlieues*.

STRIKE

I det indledende essay til bogen *Toldfri kunst*, foregriber Steyerl kritikeren Hal Fosters (2020) vigtige spørgsmål om, hvad der kommer efter samtidskunstens neoliberale "farce", hvor gentagelser følger på gentagelser uden at komme ud af stedet: "Går tiden selv baglæns i vore dage? Har nogen fjernet de fremadrettede gear og tvunget den til at køre i ring? Historien synes at have skiftet form til et loop" (*Toldfri kunst* 8-9). Spørgsmålet om, hvordan man bryder ud af loopet, er helt centralt for Steyerl, som rejser dette spørgsmål i flere centrale værker og tekster, ikke mindst i *Strike*.

Den dobbelte betydning af det engelske ord "strike", at "slå til" eller at "nedlægge arbejdet", er, som flere kritikere har peget på, naturligvis central for en læsning af værket *Strike*. Men det er ikke kun på titelniveau, at der sker en "fordobling": Skærmen fordobles som sagt i en *mise en abyme*, og selve den destruktive handling fremkalder et nyt farvestrålende billede i fladskærmens sorte monokrom. Kortslutningen af billedproduktionen skaber nye billeder. Destruktion og produktion falder sammen i én gestus. Som kunstner er nedlæggelsen af arbejdet også fortsættelsen af arbejdet. Det hele foregår, bogstaveligt talt, i et loop. Er *Strike* en 28 sekunders allegori over (kunst-)historien som farce?

Kunstkritikeren Nora M. Alter bemærker i sin katalogtekst til udstillingen, at *Strike*-titlen såvel som typografien er et nik tilbage til den russiske filmmager og kommunist Sergei Eisensteins første spillefilm af samme navn fra 1924. Eisenstein, der havde planer om at filmatisere Karl Marx' *Kapitalen*, er en tilbagevendende reference for Steyerl, og man kan, som Alter foreslår, se det tredive sekunders videoloop i *Strike* som en "kondensering af Steyerls mere udvidede kritik af det uadskillelige forhold mellem kapitalen og kunstnerisk produktion" (152). Eisenstein er en klar reference, men hvis der er én ting, der kendetegner Steyerls praksis, er det opdateringen af de historiske referencer, så de er tilpasset omstændighederne. Med *Strike* er vi langt fra nostalgiske forestillinger om industrisamfundet, hvor strejken var arbejderklassens foretrukne kamp- og pressionsmiddel. Som Steyerl skriver i *Toldfri kunst*, med henvisning til Picassos legendariske maleri *Guernica*, der står som et kunsthistorisk emblem for en engageret billedpolitisk intervention: "Hvis man vil reaktivere denne historie, er den nødt til at være

anderledes. På den næste bane [next level]" (15). Hvis strejken i Eisensteins film af samme navn var en politisk model for proletariatets modstand og frigørelse, et didaktisk lærestykke i dramatisk form a la Brechts teater, så handler den komprimerede gestus i Steyerls *Strike* snarere om absurditeten i strejken under senkapitalistiske produktionsforhold, hvor kunstnerens maksimale selvudbytning og prekære tilknytning til arbejdsmarked, løn og indtægter er blevet samfundsmæssig norm.

Her lægger Steyerl sig i forlængelse af dele af den historiske avantgardes kritik af arbejdet. Som blandt andre idéhistorikeren Alastair Hemmens har redegjort for, var store dele af den historiske avantgarde, de franske surrealerister ikke mindst, optaget af, hvordan man som kunstner kunne kritisere eller ligefrem nedlægge arbejdet. Surrealisten André Breton indledte f.eks. andet nummer af tidsskriftet *La Révolution surréaliste* (1925) med teksten "La dernière grève", hvori han foreslår en strejke for alle frie, skabende ånder og understreger, at der findes "andre årsager til utilfredshed" end mangel på hviletid og løn. Kunstnernes utilfredshed med samfundet, skriver Breton, er af en "mere alvorlig" karakter end den mellem "arbejdsgivere og arbejdstagere" (2).

Steyerls kunsthistoriske reference til strejken er ikke Breton men den legendariske konceptkunstner Goran Djordjevic, som i 1979 forsøgte at igangsætte *The International Strike of Artists*, en strejke blandt sine kolleger i kunstverdenen (*Toldfri kunst* 29). De adspurgte kunstnere, heriblandt Sol Lewitt, Lucy Lippard og Daniel Buren, havde imidlertid svært ved at se pointen i en kunststrejke. Kunne kreativ udfoldelse på nogen meningsfuld måde standses, nedlægges eller helt ophøre med et politisk formål for øje? Steyerls pointe er, at Djordjevic' appel forvirrer overleverede idéer om strejken som politisk taktik. Hvem er det lige kunstnerne skulle stille krav til, og om hvad? Længere ferie og overtidsbetaling? Som Steyerl pointerer, giver kunstnernes uforståenhed overfor Djordjevic' kunststrejke bedre mening i dag, for "ingen, der arbejder på kunstens område, forventer, at deres arbejde er uerstatteligt eller overhovedet særligt vigtigt længere. I en tidsalder, hvor det griber om sig at være sin egen ansatte eller rettere sin egen arbejdsløse, forekommer det temmelig eksotisk, at nogen skulle bekymre sig om éns specifikke arbejdskraft" (30). I *Strike* er det snarere billedet eller repræsen-

tationen af strejken, strejken som utidssvarende paradigme for proletarisk modstand, der er omdrejningspunktet for undersøgelse og kritik. Steyerl gentager med andre ord en klassisk pointe fra konceptkunsten om, at et "ord" eller billedet af en ting ikke er tingen selv, men en repræsentation: Dette er ikke en strejke.

POST-OCCUPY

Steyerl skabte *Strike* i 2010, i kølvandet på finanskrisen 2008. Værket placerer sig dermed historisk i en brydningstid, hvor ikke blot kapitalens finanssystem men også dets monopol på den sociale forestillingsevne led et alvorligt knæk. Det var en tid kendetegnet ved fremkomsten af nye sociale protestbevægelser centreret om besættelsen af byens pladser. På mange måder nedbrød disse bevægelser skellet mellem politik, kunst og hverdagsliv. Helt centralt for perioden står Occupy-bevægelsen, hvor kunstnere og aktivister på forskellig vis forsøgte at genaktivere den historiske avantgardes projekt om kunsten som et redskab til politisering af masserne. Kunsthistorikeren Yates McKee beskriver i sin bog *Strike Art* (2016) Occupy-bevægelsens mangfoldighed af kunstneriske "stilarter og taktikker" som udtryk for en "veritabel renæssance af avantgarden, der er vokset ud af vuggen i Zucotti Park" siden 2011 (5).²

Umiddelbart falder Steyerls værk *Strike* under det, som McKee beskriver som et "overordnet etos og påbud, der løber gennem et bredt spektrum af praksisser", som alle har strejken – enten kategorisk eller metaforisk – som omdrejningspunkt (32-33). Eksemplarisk for denne type "post-Occupy" strejkekunst er grupper som *Strike Everywhere*, *MTL Collective* og den såkaldte *ready-made-kunstner Claire Fontaine*, for hvem strejken er udvidet fra en politisk taktik rettet mod forbedring af arbejderens vilkår, til en para-kommunistisk livsform, der afviser lønarbejdet som institution og i stedet søger

2 At beskrive Occupy New York med Zucotti Park som bevægelsens "vugge" er problematisk, da Occupys historiske momentum og politiske såvel som æstetiske taktikker i høj grad var betinget af de opstande, der spredte sig diskontinuerligt fra Tunesien, Egypten og videre til flere andre Nordafrikanske lande i foråret 2010.

tilflugt i de "livsstile og begær som gemmer sig lige under den politiske økonomi" (156). Mere samtidige udløbere af Occupy er f.eks. Decolonize This Place, der stod bag kampagnen *Strike MoMA* i 2021, og som i flere forskellige sammenhænge har forsøgt at radikaliseres og udvide institutionskritikken til også at omfatte f.eks. dekoloniale og intersektionelle problematikker.

Selvom der er visse "institutionskritiske" overlap mellem Steyerl og post-Occupy, er der nok en grund til at McKee ikke opregner Steyerl under sin selvopfundne periodiserings- og genrebetegnelse "strejkekunst". Steyerls kritik af kunstinstitutionen i værker som *Strike, Is the Museum a Battlefield?* Eller, for at tage et nyere eksempel, *Socialism/Dancing Mania* (2020) er omtrent lige så langt fra Occupys "overordnede etos" af horisontale, selvorganiserede diskussionsfora og finurlige, håndmalede bannere, som der er fra den fredelige "vugge" i Zucotti Park til bevægelsens (metaforiske og virkelige) gravplads i Gezi Park få år senere.

Steyerl passer dårligt til McKees forsøg på at genoplive "avantgarden" som protestkunst, ikke bare fordi hun hovedsageligt opererer inden for institutionen, hvis grænser ifølge Steyerl "er blevet slørede" (*Toldfri Kunst* 2), men også fordi hun trækker på en helt anden forestilling om politik. Helt centralt i den kunsthistoriske forestilling om post-Occupy som en slags renæssance af avantgarden står idéen om, at kunsten historisk bærer et frihedsløfte med sig, og at det er kunstnernes eller avantgardens rolle at hjælpe masserne med at indfri dette løfte. Men det "overordnede etos og påbud", som McKee omtaler som et grundvilkår for samtidskunsten post-Occupy, kan også i forlængelse af Peter Bürgeres *Theorie der Avantgarde* beskrives negativt, som en genopførelse af en for længst udspillet neo-avantgardistisk "farce" (Bürger; Foster).

For Bürger var problemet med efterkrigstidens avantgardkunst, hvad han kalder "neoavantgarden", at den genopførte den historiske avantgardes antiborgerlige projekt om kunstens integration i livet uden en sammenhængende kritik af, endsige angreb på, selve kunstinstitutionen som bourgeoisie's kulturbærende element. Bürger argumenterede for, at hvad der for avantgarden i mellemkrigstiden var chokerende, grænseoverskridende og potentielt revolutionære æstetiske satsninger, var i efterkrigstiden blevet til institutionaliserede, ufarlige kulturindslag uden sociale effekter.

Steyerls kunstneriske teoripraksis placerer sig bevidst midt i samtidskunstens oplevelsesøkonomiske centrum og gør tilsyneladende ingen krav på at være "avantgarde" overhovedet. Spørgsmålet er selvfølgelig også, som kunsthistorikeren Mikkel Bolt har adresseret ved flere lejligheder, om avantgardebegrebet er meningsfuldt i en diskussion af det, vi i dag kalder "samtidskunst" (Bolt). I relation til Steyerls praksis virker avantgarde-begrebet i bedste fald lidt forceret. Som kritikeren Karen Archey peger på, lægger Steyerls praksis sig da også snarere i forlængelse af institutionskritikkens iboende "ambivalenser", og det er inden for den kunsthistoriske referenceramme, at Steyerls praksis bør diskuteres.

Men gør fraværet af avantgardeambitioner Steyerls (post-)institutionskritiske kunst mindre politisk "radikal" end de af McKee analyserede former for strejke- og protestkunst efter Occupy? Hvad vil det overhovedet sige at bedrive radikal kritik af eller "angribe" og slå til (*strike*) mod kunstinstitutionen i dag, hvor denne – ikke bare grundet pres fra kulturarbejderes strejker, boykotter og "produktive tilbagetrækninger" (Szreder) men også som led i en affirmativ markedsføringsstrategi efter #metoo og Black Lives Matter – i høj grad har institutionaliseret kritikken, internaliseret antagonismen og sat sig for at "reformere" sig selv?

POLITISK SAMTIDSKUNST

I et essay kaldet "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", skrevet i 2012 i kølvandet på Occupy-bevægelsen, kritiserer Steyerl den selvforståelsesmæssige "radikale" politiske kunst for at være ude af trit med den historiske virkelighed og blind for samtidskunstens "post-demokratiske" produktions-, cirkulations- og udstillingsbetingelser:

Radikal kunst er i dag meget ofte sponsoreret af de mest rovdrevende banker eller våbenhandlere og er totalt indlejret i retorikken om urban markedsførelse, branding og social ingeniørkunst. Af helt åbenlyse årsager bliver disse betingelser sjældent undersøgt i politisk kunst, der i mange tilfælde stiller sig tilfreds med en eksotisk iscenesættelse af etnicitet, skarpe udsagn, og militant nostalgi. ("Politics of Art" u.p.)

For så vidt Steyerl har et mellemværende med politisk kunst, er det bedst eksemplificeret ved hendes intervention i den kontroversielle 13. Istanbul Biennale i 2013, der udspillede sig sideløbende med de omfattende protester og brutale politirepressioner i Gezi Park. I sin performancelecture *Is a Museum a Battlefield?*, der også vises på Pompidou, trak Steyerl tråde til den tyrkiske våbenindustri's finansielle involvering i biennalen, og hun satte med sin sammenligning af museet med en slagmark spørgsmålet om kunstrummet som et angiveligt neutralt og iboende "demokratisk" forum på dagsordenen. En af Steyerls forelæsningslides underminerer distinktionen mellem angiveligt apolitisk museumsrum og protestbevægelserne på gaden udenfor: "Den her forelæsning finder sted, samtidig med at Akreps paramilitære politikøretøjer, som er produceret af biennalens sponsorer, cirkler rundt på gaderne under de igangværende antiregeringsprotester".

Med koblingen mellem den tyrkiske regerings antioprørsregime og statens kulturapparat sætter Steyerl fokus på, hvordan kunstinstitutionen indgår i et voldeligt feedbackloop med kapitalen. Denne forbindelse mellem politisk økonomi, kunst og vold forsøger Steyerl at konkretisere ved at spore den ammunition, der dræbte ungdomsveninden Andrea Wolf. Som beskrevet i *Is a Museum a Battlefield?* tager Steyerl fra Tyskland ned til den slagmark, hvor Andrea og andre medlemmer af den kurdiske frihedsbevægelse PKK blev brutalt henrettet af tyrkiske regeringsmilitser i slutningen af 1990'erne. Her forsøger Steyerl med en slags "undersøgende æstetik" at finde ud af, hvor de ammunicionshylstre, som ligger spredt ud over gerningsstedet, er produceret henne.³ Steyerl ender tilbage ved begyndelsen: på et kunstmuseum sponsoreret af våbenproducenten, der støbte kuglerne, der dræbte Andrea. For at gøre loopet komplet viser Steyerl, at på dette museum, i dette tilfælde The Art Institute of Chicago, screenes videoværket *Abstract* (2012), der som de to tidligere videoværker *November* (2004) og *Lovely Andrea* (2007), omhandler mordet på Andrea.

Kunstnerisk performance og politisk mord forbindes dermed i et loop i *Is a Museum a Battlefield?*. Steyerl inddrager på den måde sig selv og sit eget

3 Om undersøgende æstetik, se Matthew Fuller og Eyal Weizmanns *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*.

arbejde som kunstproducent som "medskyldige" i mordet på veninden. Der findes ingen "uskyldig" position uden for kunstinstitutionen, hvorfra man kan lancere sit angreb på institutionen. Som Steyerl tørt kommenterer i en fodnote til "Politics of Art": "Jeg betragter ikke 'uskyldighed' som en politisk position, men en moralsk og derfor politisk irrelevant" (u.p.). Alle er vi avatarer i kapitalens sociale nulsumsspil, der er bare den forskel, at nogle arbejder i kunstverdenen, andre i militæret, politiet eller som museumsvagter. Som Steyerl viser i filmen *Guards* (2012), der følger to sorte museumsvagter med en fortid i militær og politi, er overgangen mellem slagmark og museumsrum glidende. Sådanne "politiske kunstnere", skriver Steyerl i "Politics of Art", kunne blive mere relevante, hvis de konfronterede kunstarbejdernes virkelige vilkår i stedet for at optræde i parade som "stalinistiske realister, CNN situationister" eller det, der værre (u.p.).

For Steyerl er samtidskunsten som en del af den senkapitalistiske kulturindustri "intrinsic politisk", kunstverdenen er et slags hyperkapitalistisk mikrokosmos, et "sted for kondenseringen af kapitalens modsætningsforhold". Steyerl udtrykker sig ellers sjældent så direkte i "den onde, gamle, nostalgiske zombiemarxisme[s]" sprogregister (*Toldfri kunst* 14). Men problemet er tydeligvis det samme for Steyerl, som det var for den generation af kritikere, der – som f.eks. Walter Benjamin, én af Steyerls absolutte nøglereferencer – på godt og ondt var henvist til marxismens vokabular i kritikken af kunsten: Hvordan politisere kunsten mest effektivt under samtidens sociale, økonomiske, og teknologiske betingelser? Hvordan modsætte sig presset fra æstetiseringen af det politiske gennem postinternettets *meme*-kultur og samtidskunstens "derivative fascismer"?⁴

REPRÆSENTATIONSKRITIK

På Centre Pompidou forbinder de to værker *Is a Museum a Battlefield?* og *Strike* sig til hinanden som start- og slutpunkt på den gratis del af museums-

4 For Steyerls diskussion af fascismen se f.eks. de to essays i *Toldfri kunst*: "Lad os tale om fascismen" og "Hvis du ingen brød har, så spis kunst! Samtidskunsten og derivatfascismerne".

oplevelsen; men værkerne forbinder sig også på et formmæssigt og tematisk plan. Som før nævnt peger Steyerl i *Strike* ikke blot tilbage på Eisenstein, men tillige på strejken som politisk forestilling og repræsentation. Her lægger Steyerl sig i forlængelse af efterkrigstidens franske filmskabere som f.eks. Guy Debord, Jean-Luc Godard og Chris Marker, der alle på hver deres måde brugte filmmediet til at undersøge sammenhængen mellem politiske billeder og kunstneriske repræsentationsformer.

Debords repræsentationskritik i bogen *La société du spectacle* fra 1967 rettede sig mod arbejderbevægelsens historiske selvbedrag som anført af et "socialdemokrati som sejrrikt kæmpede for *den gamle verden*", mens "*arbejdernes repræsentation* stod i radikal opposition til klassen" (101). I filmen med samme navn fra 1974 læser en voiceover ovenstående til en billedsekvens fra Eisensteins *Oktober*, hvor proletarene stormer vinterpaladset. Men Debord bruger ikke Eisensteins revolutionsportræt som en historisk reference uden at opdatere den til de historiske omstændigheder. Debord krydsklipper mellem *Oktober* og dokumentariske optagelser af Maj '68 med henblik på, som kulturteoretikeren Jason E. Smith bemærker, at "tilbyde en [ny] læsning af forholdet mellem 1917 og 1968, som kun var foregrebet i bogen" (12).

Strikes simple filmsekvens er måske den del af Steyerls *oeuvre*, der mest effektivt "artikulerer" samtidens protester i kunstnerisk form, en opgave, Steyerl stillede sig meget eksplicit i relation til filmmediet i den tidlige tekst "The Articulation of Protest" (2002). I tråd med Debord er Steyerls *Is the Museum a Battlefield?* og *Strike* rettet mod det "politiske som repræsentation" og omhandler de skiftende former, som protesten antager historisk. I forlængelse af Josthua Clovers analyse af "opstandenes æra" kunne man sige, at Steyerls kunst trods væsentlige forskelle adresserer spørgsmålet om strejkens politiske relevans i *forlængelse* af Debord, dvs. for perioden post-68.

Clovers begrundelse for at tale om "opstandenes æra" er, at kapitalens langstrakte profitkrise siden sluttresserne har frembragt en global over-skudsbefolkning af mere eller mindre permanent overflødiggjorte lumpenproletarer, der er strukturelt ekskluderet fra lønformen og henvist til et liv i samfundets margener. For disse mennesker kunne statens institutioner lige så godt være de rene luftkasteller: "Occupys dominerende diskurs – at 'vi er de 99%' og dermed berettiget til en lige så stor del af den sociale velstand

og klassemagt –formår ikke at repræsentere de liv, der allerede befinder sig hinsides løfterne om institutionel forbedring og omfordelingspolitik” (181). Det er derfor opstandene og gadekampene, ikke strejken og de sociale reformbevægelser, er den form, som protesterne må antage i dag.

I sin tekst ”Politics of Art” peger Steyerl på en alternativ betydning for ordet strejke, hvor idéen om ”overskud” antager en tvetydighed i relation til Eisenstein-referencen: ”Oprindeligt var strejkearbejdere overskudsarbejdere [excess workers]. Termen kommer fra udtrykket ’udarny trud’, som betyder superproduktive, entusiastiske arbejdere” (u.p.). Kunstverdenens store omrejsende cirkus af biennaler, udstillinger, ferniseringer og performances holdes i gang af denne type ”strejkearbejdere”, som Steyerl beskriver som et ”globalt lumpenproletariat” og som en ”kreativ reservearmé [a reserve army of imagination], der kommunikerer via Google Translate” (u.p.).

Værket *Strike* peger mindre tilbage på en udspillet politisk taktik end på en historisk virkelighed, hvor forestillingen om generalstrejken som meningsfuld politisk taktik er imploderet sammen med den ”grammatisk” forestillingsverden, der ledsagede arbejderbevægelsen og venstrefløjen i det 19. og 20. århundrede (Bolt og Routhier). I det perspektiv fungerer Steyerls *Strike* som en kritik af ”strejkekunsten” post-Occupy – en intervention i samtidskunstens egen ”kritiske” selvforståelse og en invitation til at gentænke de politiske antagelser, der kendetegner den kunstneriske ”artikulation” af protest.

I sin søgen efter at give samtidens protester en kunstnerisk ”form” benytter Steyerl sig af de historisk overleverede strategier fra avantgarden, men forsøger at opdatere disse til de historiske omstændigheder. Pointen for Steyerl er ikke at gentage Debords repræsentationskritik i en slags tilbageskuende ”militant melankoli”, men at reaktivere dennes kritik i en ny historisk kontekst. I et *Artforum*-essay fra 2008 om Steyerls ”rejsende billeder” bemærker kunsthistorikeren TJ Demos, at Steyerl i sine film bruger klip fra situationisten René Viénés kulturfilm fra 1973, *Can Dialectics Break Bricks* – et sammensurium af ultrakitschede B-filmsproduktioner med japanske samuraier, der farer rundt til en opstyltet marxistisk jargon – til at understrege pointen, at ”når kritisk teori bliver til farce udtømmes avantgardens subversive strategier – fra Eisensteins dialektiske montage til



Fig. 3. Hito Steyerl. *Strike II* (2012). 31 sek. digital video, lyd. YouTube, still: 0:03.

situationistisk *détournement*" (u.p.). Steyerls artikulation af protest i værker som *Strike I* og *Strike II* tager udgangspunkt i et kunsthistorisk loop, hvor de historiske modsætninger, som avantgarden sloges med, er intensiverede og *kondenserede*: 1917 til 2012 på tredive sekunder.

KUNSTSTREJKEN 2.0

Med overgangen fra filmstudiet i *Strike I* til privatsfæren i *Strike II* peger Steyerl på nyere medieformater som *TikTok*, *gifs* eller *memes* snarere end på den formfuldendte politiske filmkunst, vi kender fra Sergei Eisenstein over Chris Marker til Harun Farocki, som Steyerl ellers trækker tunge veksler på i sin videopraksis. Hvor Debord beskrev det "spektakulære samfund" som kendetegnet ved "det selvstændiggjorte billedes verden", ser Steyerl snarere, i forlængelse af kollegaen Trevor Paglen, samtidens strøm af billeder som en sekundær effekt af et stadig mere autonomt system af maskine-til-maskine-kommunikation (Paglen). Billeder er ikke, som Steyerl skriver i én sine tekster i *Toldfri kunst*, "subjektive eller objektive gengivelser af forudgivne

forhold eller blot en forræderisk fremtræden. De er snarere knudepunkter af energi og stof, som vandrer fra et bærende medium til et andet, mens de former og berører mennesker, landskaber, politik og samfundssystemer" (168).

Det er klart, at Debords repræsentationskritik var sidste, eller forrige, bane i spillet. Steyerl er – i det mindste i egen selvforståelse – *next level*. Men forbindelsen mellem gadens protester og kunstinstitutionen er fortsat omdrejningspunktet for Steyerl. Steyerls kunst mimer opstandens uregerlige momentum, den er et forsøg på at komme kunstnerisk på højde med en samtid, hvor, som Steyerl beskriver det i teksten "Er internettet dødt?" i *Toldfri Kunst*, "data, lyde og billeder" rutinemæssigt overskrider skærmens repræsentationsfelter og "manifesterer sig materielt" som "uroligheder [riots] eller produkter, som er glimt i en linse, et højhus eller en pixeleret kampvogn" (168).

I stedet for Debords billedpolitik tilbydes vi på Pompidou en æstetisk artikulation af de protester, der i perioden op til udstillingen på Pompidou spredte sig viralt fra Minneapolis til Montmartre og videre endnu. Hvis der findes et fællestræk ved Steyerls mange forskellige værker på Pompidou, så er det, at de peger mindre tilbage på en forstenet "politisk kunst", end de peger i retning af muligheden for en ny viral opstandslogik, der spreder sig fra de virtuelle rum til de fysiske rum, fra kunstinstitutionen til gaden og vice versa i et selvforstærkende loop. For Steyerl er forestillingen om at "angribe" institutionen meningsløs, eftersom institutionen, ligesom *Strike I-II*, fordobler sig i hverdagslivet.

Steyerls kunst er måske ikke politisk i traditionel forstand, men den er æstetisk på højde med en protestkultur, der, som Adrian Wohlleben beskriver det i et essay skrevet i kølvandet på George Floyd protesterne i USA, er kendetegnet mindre ved organiseringen af "sociale bevægelser" end ved diskontinuerlige bølger af opstande, der spreder sig viralt som "memes uden mål".

DOMINIQUE ROUTHIER er filosof og kulturteoretiker, ansat som postdoc på Institut for Kulturvidenskab på SDU (2020-2023). Seneste udgivelser omfatter antologien *Strejke* (Antipyrine, 2021) og artikler i blandt andet *Nordic Journal of Aesthetics*, *Boundary 2 online*, *LA Review of Books* og *Paletten*. I 2023 udkommer bogen *With and Against: the Situationist International in the Age of Automation* på forlaget Verso.

"MEMES UDEN MÅL"

Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

Beginning from a major retrospective exhibition at the prestigious Centre Pompidou in Paris in the summer of 2021, this article discusses the German artist-theorist Hito Steyerl's political aesthetics and, more specifically, the idea of the art strike as a strategy of resistance. Through a historically contextualizing analysis of two key artworks, *Strike I* (2010) and *Strike II* (2012), the article argues that the proper theoretical framework for understanding Steyerl's work is not post-Occupy "strike art" but rather the cultural logic of the "era of riots." Thus, the article claims that Steyerl's art strike resonates in form and content with extra-institutional and "memetic" forms of contemporary protest culture.

KEYWORDS

EN: Contemporary art, avantgarde, operative images, strike, riot, protest
DA: Samtidskunst, strejke, optøjer, protest, avantgarde, billedpolitik

LITTERATUR

- Archey, Karen. "The Ambivalent Institution: Echoes of Institutional Critique in the Work of Hito Steyerl". *Hito Steyerl: I Will Survive*, redigeret af Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof og Marcella Lista, Spector Books, 2021, s. 194-204.
- Alter, Nora M. "Thinking Through the Glitch". *Hito Steyerl: I Will Survive*, redigeret af Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof og Marcella Lista, Spector Books, 2021, s. 149-160.
- Bolt, Mikkel. *Samtidskunstens metamorfose*. Antipyrene, 2016.
- Bolt, Mikkel og Dominique Routhier. "Strejken og afviklingen af lønarbejdet: 1905-2021". *Strejke*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrene, 2021, s. 9-34.
- Breton, André. "La dernière grève". *La Révolution surréaliste*, nr. 2, 1925, s. 1-3.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, 1974.
- Clover, Joshua. *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*. London: Verso, 2016.
- Debord, Guy. *Det spektakulære samfund*. Aleatorik & Antipyrene, 2020.
- Demos, TJ. "Traveling Images: The Art of Hito Steyerl". *Artforum*, sommer 2008, www.artforum.com/print/200806/traveling-images-the-art-of-hito-steyerl-20392
- Fontaine, Claire. "Den menneskelige strejke er allerede begyndt". *Strejke*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrene, 2021, s. 153-160.

- Foster, Hal. *What Comes After Farce?* Verso, 2020.
- Hemmens, Alastair. *The Critique of Work in Modern French Thought, from Charles Fourier to Guy Debord*. Palgrave Macmillan, 2019.
- McKee, Yates. *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. Verso, 2016.
- Paglen, Trevor. "Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You". *The New Inquiry*, 2016, thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/
- Smith, Jason E. "Guy Debord, Filmmaker". *Grey Room*, nr. 52, 2013, s. 6-17.
- Steyerl, Hito. "The Articulation of Protest". *Transversal*, 2002, transversal.at/transversal/0303/steyerl/en
- Steyerl, Hito. "The Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy". *e-flux*, #21, 2010, www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/
- Steyerl, Hito. *Toldfri kunst: Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder* [Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2020.
- Szreder, Kuba. "Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom". *e-flux*, #87, 2017, www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom/
- Wohlleben, Adrian. "Memes Without End". *Ill Will*, maj 2021, illwill.com/memes-without-end