
~~*Achim Mohné & Uta Kopp*~~
Remotewords - !=CTRL



Remotewords

Achim Mohné & Uta Kopp

REMOTEWORDS ist ein künstlerisches Langzeitprojekt, das, den Traditionen der „Land Art“ folgend, Nachrichten verbreitet. Die Botschaften werden in Form großer Buchstaben dauerhaft auf den Dächern angebracht. Sie sind der Betrachtung aus der Luft und dem Weltall vorbehalten und vor Ort nicht einsehbar. Durch virtuelle Globen wie „Google Earth“ oder „Bing Maps“ werden sie jedoch weltweit verbreitet. Der Ort und die Nachricht stellen konzeptuell eine semantische Einheit her. LiteratInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen sind als AutorInnen eingeladen, für das Projekt Botschaften zu entwickeln. Bisher sind 15 Stationen beschriftet, darunter beispielsweise die Akademie der Künste, Berlin mit Klaus Staeck als Autor, die Universität der Künste, Berlin mit Siegfried Zielinski oder die Universität von São Paulo, Vilém Flussers alte Wirkungsstätte, mit einem Zitat aus seinem frühen Aufsatz „Über den Zweifel“. Inzwischen sind einige Orte, wie z. B. das Edith-Ruß-Haus in Oldenburg oder die Universität von São Paulo, bereits als Satellitenbild erfasst.

Remotewords # 15

Das „Unperfekthaus“ in Essen wurde im Rahmen des Projektes *Hacking the City* mit „!=CTRL“ beschriftet. Vor das Kürzel „CTRL“, welches auf der Kontrolltaste von Computertastaturen zu finden ist, wurden ein Ausrufezeichen und ein Gleichheitszeichen gesetzt. In einigen Open-source-Programmiersprachen wie Linux bezeichnet das Ausrufezeichen Methoden, die „etwas verändern“ statt nur Werte zurückzugeben, und dient

somit als logischer Negationsoperator. Die Kombination von Ausrufezeichen und Gleichheitszeichen „!=“ (nicht gleich) entspricht dem Ungleich-Vergleichsoperator. Dem „Unperfekthaus“ wurde sozusagen eine riesige „Nicht-Kontroll-Taste“ verpasst.

Das „Unperfekthaus“ ist ein offenes „Kreativendorf“ mit fünfzig Ateliers, Arbeitsplätzen, Dachterrasse und Bühnen, in dem KünstlerInnen, GründerInnen und Gruppen kostenlos Räume, Technik und Bühnen zur Verfügung gestellt bekommen – ein Ort, an dem Kontrolle „klein geschrieben“ wird, eine „open source“ im sozialen Stadtraum. ■

Remotewords

Achim Mohné & Uta Kopp

REMOTEWORDS is a long-term art project which, in the tradition of “Land Art”, spreads messages by installing them permanently on roofs in the form of capital letters. These messages are thus reserved for viewing from the air or from outer space, and otherwise not visible. However, they are circulated around the world by means of virtual atlases such as “Google Earth” and “Bing Maps”. Conceptually, the location and the message form a semantic unit. Writers, artists and scholars are invited to develop messages for the project. Fifteen venues have been inscribed to date, among them, for example, the Akademie der Künste in Berlin with Klaus Staeck as author, the Universität der Künste in Berlin with Siegfried Zielinski, and the University of São Paulo, Vilém Flusser’s former domain, with a quotation from his early essay on doubt. A number of the locations, for example the Edith Russ Haus in Oldenburg and the University of São Paulo, have already been recorded in satellite images.

Remotewords # 15

Within the framework of the project *Hacking the City*, the “Unperfekthaus” in Essen has been inscribed with the message “!=CTRL”. The abbreviation “CTRL” designating the control button on computer keyboards is preceded here by an exclamation mark and an equal sign. In a number of open-source programming languages such as Linux, the exclamation mark denotes methods which “change something” rather than merely reflect values, and thus serves as a logical negation operator. The combination of exclamation mark and equal sign “!=” (“does

not equal”) corresponds to the inequality comparison operator. The “Unperfekthaus” was thus essentially furnished with a huge “non-control button”.

The “Unperfekthaus” is an open “creative village” with fifty studios, workplaces, stages, a roof terrace and various technical equipment, all of which it places at the disposal of artists, entrepreneurs and groups. It is a place where control is “written in lowercase letters”, an “open source” in the social urban space. ■



Remote Words

in Erwartung des großen Beobachters

Sabine Fabo

Wenn man jemandem aufs Dach steigt und dort deutliche Zeichen hinterlässt, geschieht das selten in der Absicht, verdeckt zu arbeiten. Dennoch kann es zu einem Wechselspiel von Unsichtbarkeit und Sichtbarmachung kommen. Das Paradox liegt darin, dass wir ohne prothetische Unterstützung, ohne Leitern, Treppen, Aussichtsplattformen, Flugzeuge oder Satelliten nicht in der Lage sind, die Dächer unserer Behausungen zu überblicken. Sie bleiben für uns so lange unsichtbar, bis unsere apparativen Verlängerungen, die „extensions of man“ im McLuhanschen Sinne, diese Orte wieder in unser Wahrnehmungsfeld rücken. Das künstlerische Projekt *REMOTEWORDS* von Achim Mohné und Uta Kopp macht sich dieses Spannungsfeld zwischen der physischen Reichweite des menschlichen Blicks und der allumfassenden Perspektive digitaler Bildsysteme zu Nutze. Die Künstler installieren mit Farbe und Farbbrollen überdimensionierte Textbotschaften auf ausgewählten Hausdächern, wobei die primären Adressaten dieser Botschaften Satellitenbilddienste wie „Google Earth“ oder „Bing Maps“ sind, deren Aufzeichnungssysteme die beschrifteten Dächer aufnehmen und im Internet öffentlich sichtbar machen. Die visuelle Gestaltung der Botschaft, der Pixelbezug der Schrift sowie Größe und Lesbarkeit der Buchstaben sind bereits im Vorfeld auf die technischen Erfordernisse des Satellitenbildes und seiner digitalen Verbreitung im Netz abgestimmt. Die installierten Texte sind knapp, prägnant und oft poetisch. Sie wirken wie Erinnerungseinheiten, Meme im Dawkinschen Sinne, die sich mit dem Erfolg einer Werbebotschaft in die Wahrnehmung einpflanzen. *REMOTEWORDS* schmiegt sich an die weltweite Verbreitung von Satellitenbildern an und nutzt parasitär deren umfassende Distributionsstruktur. Da die Veröf-

fentlichung der Satellitenbilder trotz der vehement behaupteten Schnelligkeit der digitalen Netze bis zu drei Jahre dauern kann, wird die Zeitverzögerung zwischen der Produktion und der Rezeption der Textbotschaft zum konstitutiven Moment. Die Mängel des globalen Aufzeichnungssystems sind Bestandteil des künstlerischen Kalküls. In der Interimszeit, bis das aktuelle Satellitenbild ins Netz gestellt wird, wird die Karte von „Google Earth“ innerhalb der vorgesehenen Kommentierungsfunktionen mit dem roten *REMOTEWORDS*-Logo versehen, das die textlich bespielten Dächer als Bildlink in aktuellen Luftaufnahmen anderer Bilddienste zeigt. Währenddessen hocken die Texte wie in den öffentlichen Raum eingestreute Schläfer auf den Dächern, in Erwartung einer in der Zukunft einsetzenden Satellitenbeobachtung. Die Kontrollmacht des technisch gestützten Beobachtungssystems ist nach wie vor präsent, doch das hermetische Modell eines allumfassenden Big Brothers zeigt inzwischen Lücken auf, in die ein spielerisch subversives Eindringen möglich geworden ist. *REMOTEWORDS* ist sich der Problematik der unausgesprochenen Kooperation mit dem in der Kritik stehenden Bildanbieter bewusst und weiß um die Tradition der Debatte um Öffentlichkeit und Kontrolle. Die zunehmende visuelle Beherrschung des öffentlichen Raumes durch ausdifferenzierte Bildsysteme ist inzwischen zu einem vertrauten Topos geworden. Überwachungskameras und Satellitenbilder stehen als Synonyme für die gnadenlose Durchsichtigkeit des Bürgers, dessen Privatsphäre mit dem Argument der Sorge um seine Sicherheit immer deutlicher eingeschränkt wird. Das Wechselspiel von Beobachtung und Beobachtetwerden, das Michel Foucault am Modell des Panoptismus beispielhaft ent-

wickelte, hat seitdem weitere Ausdifferenzierungen erfahren.¹ Peter Weibel hat anlässlich der wegweisenden Ausstellung *Control Space* im Jahr 2001/2002 darauf hingewiesen, dass sich auf der Seite der Beobachteten inzwischen eine Lust am Status des Beobachtetwerdens bemerkbar macht.² Man genießt die eigene Präsenz in der medialen Öffentlichkeit von „Big Brother“-Containern und Doku-Soaps und überblendet den Modus der Überwachung mit dem inszenatorischen Scheinwerferlicht der Bühne.

Der Wiedergewinnung des apparativ definierten öffentlichen Raumes kommt angesichts dieser Situation eine bedeutende Rolle zu. Anknüpfend an die Beobachtung der Beobachtung, wie sie in den subjektbezogenen Videoinstallationen eines Dan Graham oder Peter Weibel in den siebziger Jahren herausgearbeitet wurde, nimmt man seit den neunziger Jahren die Technologien der Überwachungssysteme in den Blick.³ Stand zuvor noch der Dialog eines menschlichen Beobachters mit der Videokamera und dem Bildmonitor im Fokus der Auseinandersetzung, ist nun der subjektlose, apparative Blick auf den Menschen in den Mittelpunkt gerückt. 1987 veröffentlichte Ingo Günther in seiner Installation *K4 (C3 I)* als einer der ersten Künstler Satellitenbilder, um militärischen Überwachungspraktiken eine bürgerliche Öffentlichkeit zu geben.⁴ 1999 setzte das „Bureau of Inverse Technology“ mit *Bit Plane* ein eigenes kleines Überwachungsflugzeug ein, das unterhalb aller Radarortungen über Silicon Valley flog.⁵ Die künstlerische Bildkritik versuchte nun, Bildproduktionen zu stören und Blickrichtungen umzukehren – ein „panoptisches détournement“, wie Thomas Y. Levin am Beispiel der Arbeiten des australischen Videokünstlers Denis Beaubois aufzeigte.⁶ Beaubois kommunizierte 1996 in verschiedenen Performances unter dem Titel *In the Event of Amnesia the City Will Recall* mit Überwachungskameras, denen er mithilfe einiger Texttafeln Fragen stellte oder sie zu Bewegungen aufforderte. Ob auf der anderen Seite des Kameraobjektivs noch ein menschliches Auge reagierte oder nur noch die Routinen automatisierter Überwachung ihre kontrollierte Arbeit verrichteten, blieb während der Performance offen. Die „Surveillance Camera

Players“ agieren seit 1996 vor Überwachungskameras im urbanen Raum New Yorks und erinnerten 1998 in einer Performance an George Orwells Dystopie *1984* und die darin sprichwörtlich gewordene Kritik am Big Brother eines fiktiven Überwachungsstaats.

Die produktive Arbeit mit einer Bildtechnik, die ihre Ursprünge in der militärischen Überwachung hat, bleibt für *REMOTEWORDS* ambivalent. *REMOTEWORDS* nutzt das Medium des Satellitenbildes nicht zur Kritik an der wachsenden globalen Kontrolle – dazu sind sich die Künstler ihrer persönlichen Faszination für die Beobachtungsmöglichkeiten und die Attraktivität der extremen Zoomreisen über die virtuelle Weltkugel zu sehr bewusst. Sie partizipieren an einem technischen System, dem sie ebenso begeistert wie skeptisch gegenüber treten. Wie jeder andere Nutzer des Internets bedienen sie sich als Suchende der Kartierungen und Nabsichten von „Google Earth“. Gleichzeitig setzen sie den Bilddienstleister als Distributionsmedium ein und schaffen sich Bearbeitungsfunktionen, die in keiner Software vorgesehen sind.

Hier findet die kreative Umkehrung eines vorhandenen, dominanten Systems statt, das den zunächst in der Computertechnologie beheimateten Begriff des „Hackings“ aufgreift. Die Strategie des Hackens öffentlicher Bilder und Plätze versteht sich als emanzipatorische Antwort auf die enger werdenden öffentlichen Spielräume. Das subversive Eindringen in hermetisch scheinende Systeme setzt auf die Effektivität minimalinvasiver „Einschnitte“, die dann in viraler Dynamik zu Irritationen des Bestehenden führen. *REMOTEWORDS* schreibt die Strategie des Hackens in einem analog-digitalen Dialog von realen Massivbuchstaben und digitalen Aufzeichnungssystemen weiter. Eine manipulative Störung des elektronischen Bildes selbst erfolgt nicht. In seiner Verwendung von „High-Tech-“ und „Low-Tech-Elementen“ zeigt *REMOTEWORDS* eine Form der Bricolage, wie sie für ein „Cultural Hacking“ in der Charakterisierung von Thomas Düllo und Franz Liebl bezeichnend ist.⁷ Die zeitliche Verzögerung, mit der die künstlerische Intervention im öffentlichen Raum sichtbar wird, dehnt den Prozess des Eingreifens aus. Erst wenn der Satellit

die Dächer umkreist, wird der Text weltweit lesbar, erst dann findet der performative Eingriff in das System der Überwachungsbilder statt. Durch die zeitliche Verschiebung wird auch eine mögliche Zensur umgangen, da die Bildwerdung des Textes erst später erfolgt und der Text bis zu seiner Entdeckung deaktiviert bleibt. Die Beschriftung der Dächer bleibt in ihrer Materialität, im Einsatz hochwertiger, extrem kostspieliger Farbe sowie dem mühevollen Auftragen der Buchstaben der analogen Welt verhaftet. Wäre man nicht im urbanen Raum, könnte man die Arbeiten einem erweiterten Begriff von „Land Art“ zuschreiben, auf die sich die Künstler als wesentlichen Einfluss beziehen. Die gewaltigen Zeichen und Erdbewegungen eines Michael Heizers oder Robert Smithsons suchten nicht nur die räumliche Alternative zur urbanen, institutionellen Ausstellungsszene auf, sondern waren zur Kommunikation ihrer physisch höchst präsenten Arbeiten auf Aufzeichnungsmedien wie Fotografie und Film angewiesen. Heizers *Double Negative* (1969/70) in der Wüste von Nevada oder Smithsons *Spiral Jetty* (1970) wären ohne den aufzeichnenden Blick aus einem Hubschrauber für ein größeres Publikum unsichtbar geblieben. Auch die Arbeiten von *REMOTEWORDS* bedürfen der Medialisierung, um überhaupt wahrgenommen werden zu können. Erst durch die Überwachungsmedien können sie Sichtbarkeit erlangen. Das Bild, über das die erfolgreiche Kommunikation erfolgt, ist dabei mindestens so wichtig wie die real existierende Botschaft auf dem Dach.

Als Wirtsstation der Texte fungierte 2010 unter der Projekt-Nr. 15 – vermittelt durch das ~~Hacking the City~~ Team – das Dach des Essener „Unperfekthauses“, eines 4000 qm großen alternativen „Künstlerdorfes“, das Künstlern und verschiedenen Gruppen kostenlos Räumlichkeiten, technische Ausstattung und Bühnen zur Verfügung stellt.⁸ Eingefasst in das präzise Koordinatensystem der räumlichen Verortung zwischen Hauptverkehrsstraßen, neu errichteter Shopping Mall und dem Arbeitsamt als der lebensnahen Antwort auf die Träume von ungebremstem Konsum und Wohlstand behauptet die Kritik an der Perfektion ihren Platz. Die alternative Einrichtung und die textliche Botschaft stehen in einer engen

Beziehung zueinander. Über das kontrollierte Satellitenbild wird eine Botschaft der Verweigerung von Kontrolle verbreitet: Die große „Nicht-Kontroll-Taste“ „! = CTRL“ auf dem Dach des Hauses steht für einen Ort der kreativen Auseinandersetzung, der sich den knappen binären Verschaltungen der Technologien widersetzt. Interessanterweise hat Reinhard Wiesemann, der Gründer und Leiter des „Unperfekthauses“, für längere Zeit als Programmierer gearbeitet und sich für frei zugängliche Software eingesetzt.⁹ Die Kombination von Ausrufezeichen und Gleichheitszeichen neutralisiert die Funktion des Kürzels der Kontrolltaste und verweist auf die non-hierarchische Arbeit des „Unperfekthauses“ – „ein Ort, an dem Kontrolle „klein geschrieben“ wird, eine ‚open source‘ im sozialen Stadtraum“.¹⁰

REMOTEWORDS kalkuliert auch im wörtlichen Sinne, in der Assoziation mit der Fernbedienung als „Remote Control“, mit einem zielgerichteten Handeln aus der Ferne des Systems. Die apparative Kontrolle durch die Fernbedienung galt schon früh als Instrument der Ermächtigung des Nutzers, der mithilfe der Strategie des Zappens das auf ihn einströmende Fernsehprogramm in seinen persönlichen Takt bringen kann.¹¹ Die Bildsatelliten werden zwar nicht mit kraftvollen, systemstörenden Gesten ferngesteuert, aber die Texte, die sich den Satelliten in irdischer Direktheit darbieten, sind auf eine apparative Beobachtung hin konzipiert, und die routiniert operierenden Satelliten kommen nicht umhin, diese Texte bildlich aufzuzeichnen. In diesem den technischen Ablauf antizipierenden Kalkül liegt eine künstlerische Kontrolle der digitalen Bildsysteme. *REMOTEWORDS* reagiert mit seinen performativen Textinstallationen auf die unerwartete Langsamkeit der globalen Bilder im World Wide Web und zeigt, dass man auch geduldig wartend subversive Energien entfalten kann. ■

⁸Siehe Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1977, S. 251-292.

⁹Siehe Peter Weibel, *Pleasure and the Panoptical Principle*, in: [CTRL SPACE]. *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Hrsg. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, Karlsruhe (ZKM) 2002, S. 207-223.

¹⁰Siehe z. B. die Videoinstallation von Dan Graham *Present Continuous Past(s)*, 1974, in der die Zeitverzögerung durch die Kameraaufzeichnung thematisiert wird, oder die Closed-Circuit-Installation von Peter Weibel *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit*, 1973.

¹¹Eine kurze Beschreibung der Installation findet sich in dem Online-Archiv *Medien Kunst Netz* unter www.medienkunstnetz.de/werke/k4/, Zugriff am 8.3.2011.

¹²Zu *Bit Plane* siehe Timothy Druckrey, *Bureau of Inverse Technology*, in: [CTRL SPACE], a.a.O., S. 600-605.

¹³Siehe [CTRL SPACE], a.a.O., S. 608-611.

¹⁴Siehe *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns*, Hrsg. Thomas Düllo, Franz Liebl, Wien 2005, S. 29.

¹⁵Siehe Website des „Unperfekthauses“, www.unperfekthaus.de, Zugriff am 08.03.2011.

¹⁶Das geht aus einem Gespräch mit Achim Mohné und Uta Kopp vom 07.03.2011 in Köln hervor.

¹⁷Mit diesen Worten wird das „Unperfekthaus“ von *REMOTEWORDS* und dem Koautor Wiesemann bezeichnet. Siehe Projektbeschreibung auf der Website von *REMOTEWORDS*, www.remotewords.net/home/15-unperfekthaus-essen/author.html, Zugriff am 05.03.2011.

¹⁸Siehe hierzu den Medientheoretiker Hartmut Winkler, *Switching Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt 1991.



Remote Words —
Anticipating the Big Observer
 Sabine Fabo

When you climb onto someone's roof and leave clear traces behind, it rarely happens with the intention of working clandestinely. Yet an interplay between invisibility and visualization can nevertheless arise. The paradox lies in the fact that we are not capable of viewing the roofs of our dwellings without prosthetic support – ladders, stairs, observation decks, airplanes or satellites. Our roofs remain invisible to us until our apparatuses – “extensions of man”, as McLuhan called it – introduce them into our field of perception. Achim Mohné's and Uta Kopp's art project *REMOTEWORDS* makes use of the tension between the physical range of human vision and the all-encompassing perspective of digital image systems. The artists use paint and paint rollers to install

oversized text messages on the roofs of selected buildings. The chief addressees of these messages are satellite image providers such as Google Earth or Bing Maps, whose systems register the inscribed roofs and make them publicly visible on the Internet. In determining the message's visual design as well as the size, legibility and pixel-like structure of the letters, the technical requirements of the satellite image and its digital distribution on the web are taken into account from the start. The installed texts are brief, incisive and often poetic. In effect they are like memory units, memes (in Dawkin's sense of the word) which implant themselves in our consciousness with much the same success as an advertising slogan.

REMOTEWORDS snuggles up to the worldwide circulation of satellite images and takes advantage parasitically of its comprehensive distribution structure. Owing to the fact that the publication of the satellite images can take up to three years – however vehement the claims of the digital networks' rapidity –, the temporal delay between the production and the reception of the text message is a constitutive element of the work, i.e. the inadequacies of the global registration system are an integral part of the artistic strategy. In the time it takes for the actual satellite image to go online, the comment functions of Google Earth are used to furnish the respective map with the red *REMOTEWORDS* logo which shows the inscribed roofs as image links to current aerial views provided by other image services. In the meantime, like sleepers distributed in the public realm, the texts wait on the roofs for satellite observation in the indefinite future. The controlling power of the technically supported observation system is as present as ever, but the hermetic model of an all-encompassing Big Brother meanwhile exhibits cracks through which a kind of playfully subversive penetration has become possible.

REMOTEWORDS's unspoken cooperation with the image providers, currently the object of such widespread public criticism, is entirely deliberate, and it is carried out with complete awareness of the long-standing debate over publicity and control. The increasing visual domination of the public realm with sophisticated image systems has meanwhile become a familiar topos. Surveillance cameras and satellite photos have become synonymous with the merciless transparency of the world citizen whose private sphere – thanks to “security concerns” – is becoming ever more confined. The interplay between observing and being observed developed by Michel Foucault with the aid of the panopticism model has meanwhile undergone further differentiation.¹ On the occasion of the trailblazing exhibition *Control Space* of 2001/02, Peter Weibel pointed out that pleasure in the status of being observed is beginning to make itself felt on the part of those under observation.² The latter enjoy their own presence in the media public of “Big Brother” containers and docusoaps; the surveillance mode is placed in the shadows by the spotlights of the media stage.

In view of this situation, the reclaiming of the apparatus-defined public realm takes on special significance. Building on the “observation of observation” developed in the subject-oriented video installations of the seventies by such artists as Dan Graham and Peter Weibel, artists have been directing their attention towards surveillance system technologies since the nineties.³ Whereas previously the focus of the artistic investigation had centered around a human observer’s dialog with the video camera and the monitor, now the chief concern is with the subjectless view of the human being through an apparatus. In his 1987 installation entitled *K4 (C3 I)*, Ingo Günther was one of the first artists to publish satellite images as a means of drawing civilian attention to military surveillance practices.⁴ In 1999, in the work *Bit Plane*, the “Bureau of Inverse Technology” put a little surveillance airplane of its own into operation, having it fly over Silicon Valley below the range of the radar detection systems.⁵ Now artistic image critique endeavored to intervene in image production and reverse directions of view – a “panoptic détournement”, as demonstrated by Thomas Y. Levin, who took as his examples works by Australian video artist Denis Beaubois.⁶ In 1996, in various performances entitled *In the Event of Amnesia the City Will Recall*, Beaubois communicated with surveillance cameras, using a number of text panels to ask them questions or prompt them to carry out certain movements. The performance never revealed whether a human eye was reacting on the other side of the camera lens or the routines of automated surveillance were simply carrying out their controlled work. A group calling themselves the Surveillance Camera Players has been acting in front of surveillance cameras in the urban space of New York City since 1996, and in 1998 did a performance commemorating George Orwell’s dystopia *1984* and the proverbial critique of the fictional surveillance state’s “Big Brother”. In *REMOTEWARDS* there is something persistently ambivalent about carrying out productive work with an image technology that has its origins in military surveillance. *REMOTEWARDS* does not use the medium of the satellite image to voice criticism of increasing global control: the artists are too conscious of their own fas-

ination with the various means of observation and the appeal of extreme zoom journeys across the virtual globe. They participate in a technical system towards which their attitude is as enthusiastic as it is skeptical. Like every other Internet user, they help themselves to the mappings and close-ups of Google Earth. At the same time, they employ the image provider as a distribution medium and a source of processing functions not available in any software.

What happens here is the creative reversal of an existing dominant system in the manner of “hacking” – an activity with origins in the context of computer technology. The strategy of hacking public images and spaces is conceived of as an emancipatory answer to the ever more extreme confinement of public elbowroom. The subversive penetration of seemingly hermetic systems relies on the effectiveness of minimally invasive “incisions”, which by way of a viral dynamic then lead to irritations in those systems. *REMOTEWARDS* expands on the hacking strategy with an analogue-digital dialogue between real, huge letters and digital recording systems. It does not undertake any form of manipulative interference with the electronic image. In its employment of high-tech and low-tech elements, *REMOTEWARDS* exhibits a form of bricolage typical of “cultural hacking” as characterized by Thomas Düllo and Franz Liebl.⁷

The temporal delay with which the artistic intervention becomes visible in the public realm lengthens the intervention process. It is not until the satellite circles over the roof that the text will become readable worldwide; only then will the performative intervention in the surveillance image system take place. Through the temporal postponement, potential censorship is also avoided, since the pictorialization of the text only appears at a much later date and the text remains deactivated until its discovery. In its materiality, in the employment of high-quality and extremely expensive paint, and in the laborious application of the paint to form the letters, the writing on the roofs remains inextricably tied to the analogue world. If they were not located in the urban space, the works could be attributed to an expanded concept of Land Art, a genre the artists cite as a fundamental influ-

ence. The huge symbols and earth movements of artists like Michael Heizer or Robert Smithson not only sought a spatial alternative to the urban, institutional exhibition milieu, but had to rely on recording media such as photography and film to communicate their works, however great the physical presence of the latter. Heizer’s *Double Negative* (1969/70) in the Nevada desert, for example, or Smithson’s *Spiral Jetty* (1970) would have remained invisible to a larger public if not for the photographically/cinematically recorded helicopter view. The works of *REMOTEWARDS* are likewise dependent on media in order to be perceived at all: they obtain visibility only with the aid of surveillance systems. In the process, the image which facilitates the message’s successful communication is at least as important as the actual existing message on the roof.

Thanks to the efforts of the ~~Hacking the City~~ team, it was the roof of the “Unperfekthaus” in Essen – a four-thousand-square-meter alternative “artists’ village” which puts space, technical equipment and stages at the disposal of artists and various groups free of charge – that hosted the texts in 2010 under project number 15.⁸ In the midst of a precise spatial coordinate system between main thoroughfares, a newly constructed shopping mall and the employment office, the “Unperfekthaus” is a down-to-earth reply to the dreams of unchecked consumption and prosperity, and holds its ground as a critique of perfection. The institution and the text message are closely related. By way of the controlled satellite image, a message signifying the denial of control is circulated: the “non-control key” “!=CTRL” on the building’s

roof stands for a place of creative investigation which defies the terse binary relays of modern technologies. Interestingly, Reinhard Wiesemann – founder and director of the “Unperfekthaus” – worked for many years as a programmer, in which capacity he spoke out in favor of freely accessible software.⁹ The combination of exclamation mark and equal sign neutralizes the function of the control key abbreviation and points to the non-hierarchical work of the “Unperfekthaus” – “a place where control is ‘written in lowercase letters’, an ‘open source’ in the social urban space”.

The title *REMOTEWARDS* also deliberately plays with the term “remote control” as an expression of its reliance on target-oriented action directed by a system from afar. Early in its history, the remote control device was already regarded as an instrument of the user’s empowerment, enabling him to tailor the TV programming that came his way to his own personal rhythm with the aid of the zapping strategy.¹⁰ The image satellites are perhaps not controlled remotely by powerful, system-disrupting gestures, but the texts that present themselves to the satellites in terrestrial directness are designed with apparatus-aided observation in mind, and the routinely operating satellites have no choice but to record these texts. This strategy of anticipating the technical process is tantamount to artistic control of digital image systems. With its performative text installations, *REMOTEWARDS* reacts to the unexpected slowness of the global images in the World Wide Web and shows that subversive energies can also be triggered by patiently biding one’s time. ■

³See Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main, 1977, pp. 251-92.

⁴See Peter Weibel, *Pleasure and the Panoptic Principle*, in [CTRL SPACE]. *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ed. by Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel, ZKM Karlsruhe 2002, pp. 207-23.

⁵See for example the video installation by Dan Graham *Present Continuous Past(s)*, 1974, which addresses the theme of temporal delay in camera recordings, or Peter Weibel’s closed-circuit installation *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit*, 1973.

⁶A brief description of the installation can be found in the online archive *Medien Kunst Netz* under <http://www.medienkunstnetz.de/werke/k4/>, accessed on 8 March 2011.

⁷For a discussion of *Bit Plane* see Timothy Druckrey, *Bureau of Inverse Technology*, in Levin et al., 2002 (see note 2), pp. 600-05.

⁸See Levin et al., 2002 (see note 2), pp. 608-11.

⁹See *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns*, ed. by Thomas Düllo, Franz Liebl, Vienna 2005, p. 29.

¹⁰See the “Unperfekthaus” website, <http://www.unperfekthaus.de/>, accessed on 8 March 2011.

¹¹As can be assumed on the basis of a conversation with Achim Mohné and Uta Kopp taking place in Cologne on 7 March 2011.

¹²For a discussion of this point see media theorist Hartmut Winkler, *Switching Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt 1991.

