

HITO STEYERL
DUTY-FREE ART

HITO STEYERL DUTY-FREE ART

La participación de Hito Steyerl en el Pabellón alemán de la última edición de la Bienal de Venecia ha supuesto la confirmación de la presencia, en el ámbito internacional, de una artista que, desde hace una década, pone ante nuestros ojos la realidad de un mundo sobrecargado de imágenes, de un entorno sobrerrepresentado. Su consideración como una de las artistas actuales más relevantes dentro del campo del videoarte está plenamente justificada, precisamente por su capacidad para trascender y desafiar de manera constante las limitaciones del propio medio; su propuesta es, de hecho, una hibridación de diversos recursos de trabajo: el ensayo, el documental, la conferencia y el pensamiento.

La proliferación de imágenes y el uso de Internet y las tecnologías digitales ha alterado para siempre nuestra vida cotidiana. Sin embargo, este giro copernicano en la vivencia y percepción del mundo no siempre ha ido acompañado de la urgente reflexión al respecto. El ritmo de los tiempos parece correr más veloz de lo que cada sujeto es capaz de abordar: en el trabajo de Steyerl hay un reflejo claro de esa realidad a la que nos enfrentamos a diario, en la que las pantallas se cargan de mensajes contrapuestos, las imágenes se superponen, los discursos visuales o verbales sobrecargan nuestra mirada y la sobreinformación, en ocasiones, se torna confusión y desorientación. Por ello el trabajo crítico de Steyerl es sin duda pionero a la hora de subrayar esta contradicción del mundo actual y supone una oportunidad para detenerse a observar y, al mismo tiempo, a pensar. Su convicción de que las imágenes son capaces de crear realidades alternativas nos pone en alerta acerca del uso y consumo que de ellas hacemos, así como de las incontables potencialidades que albergan.

Aspectos tan presentes en la actualidad como el control, la vigilancia, la militarización, la migración, la globalización cultural o el feminismo se sitúan en el centro de su discurso. Con su propuesta viva e intencionalmente impura, entre el documentalismo y la ficción, entre el humor paródico y la seriedad académica, entre el ensayo y un cierto aliento poético, Steyerl desembarca ahora en el Museo Reina Sofía en su primera gran exposición en nuestro país. La muestra es de ese modo para sus públicos una oportunidad para confrontarse con su propia cosmovisión y para cuestionarse acerca del modo en que comparten y participan como sujetos en un mundo crecientemente marcado por la democratización de la imagen.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

¿Qué queda de la realidad en la cultura visual actual, marcada por las construcciones que de ella nos ofrece la imagen digital? ¿Es aún posible distinguir entre la una y la otra? Hito Steyerl ha sido capaz de plantear esta pregunta desde la creación de un relato a modo de hilo de Ariadna (iniciado con la fundacional *November*) que, con cada nuevo trabajo, funciona como gancho narrativo que ya no necesita presentar *ab ovo*. Al contrario, cada nueva producción, aunque traza lazos con la anterior como si de uno de los grandes ciclos clásicos se tratase, funciona como ente autónomo y plantea nuevas cuestiones, en la que la Ur-narración (la enigmática desaparición de una persona en un lugar de conflicto bélico) funciona exclusivamente como la capa más borrosa de un complejo palimpsesto.

Precisamente a esta idea de la realidad y sus representaciones como palimpsesto de textos de contenido contrapuesto parece remitir la indagación y contestación sobre el género del documental que Steyerl viene operando a lo largo de su carrera. El documental, contrariamente a las pretensiones de sus orígenes, presenta mayores capacidades para crear la realidad que para documentarla. Por ello su extraordinario desarrollo, ya sea desde el reportaje televisivo a la indagación periodística o las metamorfosis del género en el ámbito cinematográfico, no hace sino complicar un panorama que dificulta la descodificación del mundo: ya no parece resultar convincente ningún elemento de apariencia confesional ni barniz de objetividad. En este sentido, Hito Steyerl suele citar el llamado “efecto Rashomon”, en referencia a la obra de Akira Kurosawa: la paradoja según la cual dos testigos de un mismo hecho pueden contradecirse por completo entre sí y, sin embargo, guardar una relación equidistante con la verdad.

Ese carácter de palimpsesto se refleja, de manera más directa, en su uso combinado de imagen y texto: bajo la imagen se sitúa el texto, bajo el texto la imagen, bajo el relato un relato anterior y, ante una pantalla, una segunda que niega, subraya o matiza lo precedente. El trabajo de Steyerl revela así la agitación neurótica de un mundo cada vez más documentado, comentado y compartido, cuyos habitantes, paradójicamente, muestran una creciente dificultad para elucarlo: su comprensión en forma de imagen digital y su posesión en dispositivos de uso común resulta un simulacro tanto de las posibles lecturas del mundo como de las formas de propiedad ilusoria ejercidas sobre él. Susobras recuerdan de ese modo el peligro de la inconsciencia: al poner

imágenes en circulación se están generando realidades. Su obra nos alerta de cómo la imagen tiene consecuencias, de manera inusitada y de efectos desconocidos por el momento, en la vida real (en este caso no virtual). Asimismo, reactiva la idea de una “nueva Edad Media”, en la que las imágenes y su interpretación unívoca pesan más que el discurso que llevan asociado. La diferencia, no obstante, respecto a la Edad Media histórica, estriba en que ahora el consumidor de tal imagen es al mismo tiempo su productor, sin que eso diluya la tradicional relación jerárquica entre emisor y receptor. La profusión de imágenes provoca que en la era digital el sujeto viva constantemente frente a un nuevo iconostasio: la pantalla que separaba a la congregación del espacio inaccesible de la divinidad vuelve a alzarse y, tras ella, el poder se escamotea insistentemente y se intercambia por una miríada de leves aproximaciones icónicas a una verdad intencionalmente oculta. Al mismo tiempo, aparecen temores atávicos, propios también de un pasado preilustrado, que dotan a la imagen de una cualidad maligna capaz de apropiarse de una parte esencial del sujeto; en palabras de la artista: “La gente utiliza las imágenes, sí. Pero hoy en día las imágenes utilizan a la gente como yacimiento de datos y extraen de ella información, extraen energía, extraen afecto.” Las imágenes ya no son, por tanto, una forma de intervenir sobre la realidad, son la realidad misma y la negación de la experiencia, surgidas del deseo de convertirla en fetiche, de dotarla de un valor de uso.

Por todo ello, no se puede hablar de Steyerl como conferenciante, como videoartista o como pensadora. Al menos no exclusivamente. Considerarla como pionera del vídeo-ensayo acaso sea más adecuada si atendemos a las cualidades que Theodor Adorno daba al ensayo: su aparente indefinición, su naturaleza abierta, inacabada y temporal, donde el emisor es un agente no circunscrito a una sola disciplina. Organizar una exposición de Hito Steyerl en el Museo Reina Sofía supone además enfrentarse a la propia naturaleza institucional y someterse al juicio de sus planteamientos al respecto. Ella ha puesto sobre la mesa la idea del museo como campo de batalla, como fábrica y como espacio de vigilancia. Más allá de indagar en los oscuros intereses u origen de los fondos que sostienen gran parte de los museos (en la línea de la crítica institucional más clásica, como por ejemplo la de Hans Haacke), Steyerl lo plantea como lugar de producción industrial capaz de generar beneficios, pero también como potencial espacio de conflicto, de germen de lucha social y política.

Esta sugerente imagen de un museo militarizado, acorazado y sobreprotegido presenta en Steyerl su negativo: está ahí precisamente para neutralizar a la potencial “militancia” que se puede generar en él como espacio de emancipación civil. No solo, como en su pieza *Guards*, se plantea al público como un peligro contra la propiedad o contra el patrimonio compartido, sino también como el colectivo que podría insubordinarse y tomar, en primera instancia, el lugar que contiene las imágenes del pasado; que sería capaz de, en definitiva, atravesar ese nuevo iconostasio. El sujeto, al hacer suyas las representaciones del mundo de períodos pretéritos, como hace con todo lo que le rodea mediante la cámara de su dispositivo móvil, ejerce así un derecho de profanación, en el sentido que Giorgio Agamben otorga a este término: neutraliza su contenido elevado y devuelve el valor de uso a aquello que antes era considerado sagrado. Acaso sea una forma de devolverlas a una realidad que parece más evanescente cuanto más representada.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Los mundos posibles de Hito Steyerl

Carles Guerra (13)

El arte, un lugar de ensayo

Hito Steyerl en conversación con João Fernandes (23)

Obras (41)

Duty-Free Art

Hito Steyerl (111)

Relación de obras (134)

English texts (139)



Los mundos posibles de Hito Steyerl

La obra de Hito Steyerl está estrechamente asociada a la tradición del cine documental que ella misma desmonta de manera radical. Su propia idea del documental ha flexibilizado el género hasta límites insólitos. Desde que obtuviera un reconocimiento unánime con *November* [Noviembre] (2004), un vídeo de corta duración en el que narraba la desaparición de una amiga de la adolescencia que más tarde se uniría a la resistencia kurda, su versión de lo que es el documental ha evolucionado significativamente. Ha pasado de una estética de contacto empírico con la realidad –que entra en crisis al chocar con nubes de metadatos– a una estructura virtuosa en la que la artista es el centro de todas las especulaciones. Si en los títulos que siguieron a *November* la ausencia de Andrea Wolf se convirtió en una condición insoslayable que aportaba la tensión esencial al argumento, sus últimas producciones despliegan exploraciones complejas que nos presentan un mundo mediado por imágenes, píxeles y protones de naturaleza elusiva. Toda forma de vida fluye a través de la fibra óptica, hasta tal punto que la realidad que nos ofrecen piezas más recientes como *How not to be seen: A fucking didactic .MOV file* [Cómo no ser visto: un puto archivo .MOV didáctico y educativo] (2013), *Liquidity Inc.* [Liquidez Inc.] (2014) o *Factory of the sun* [Fábrica del sol] (2015) resulta intangible. Los temas asociados a estos títulos ponen en entredicho la transparencia y objetividad que prometía la estética documental. A diferencia de lo que suele ocurrir con los documentales de factura clásica, con este tipo de vídeos ni siquiera es posible articular una sinopsis que condense los acontecimientos.

November abrió, sin saberlo la propia autora, una saga a la que seguirían *Lovely Andrea* [Encantadora Andrea] (2007) y *Abstract* [Resumen] (2012). El vacío provocado por la desaparición de Andrea Wolf en circunstancias poco esclarecidas desencadenó una secuencia de intentos, que lejos de perseguir la verdad del caso, iluminó lo que Hito Steyerl denominará “incertidumbre documental”¹. Ante la evidencia de que las condiciones para acceder a la verdad cada vez resultan más sospechosas de ser el producto de un aparato tecnológico y político que, no solo se apropia del acontecimiento sino que monitoriza nuestros sentimientos hacia él, la

respuesta crítica consistirá en no esperar a que las cosas ocurran. Las nuevas prácticas documentales con las que Hito Steyerl se ha alineado desde finales de los años noventa asumen que los hechos son susceptibles de ser fabricados. El documental es el lugar donde se produce la verdad, una afirmación que se sustenta en un renovado interés por las teorías del productivismo² y que deriva tanto de una crítica de los medios que tuvo su punto álgido durante la Guerra del Golfo como de las nuevas formas de activismo que surgieron alrededor de las manifestaciones de Seattle contra la OMC (Organización Mundial del Comercio). En un ensayo del filósofo italiano Maurizio Lazzarato, este glosaba la reapropiación del acontecimiento por parte de los movimientos sociales afirmando que “antes de Seattle, un mundo diferente era solo algo virtual”. Ese otro mundo, concluía Lazzarato, “ahora es actual”, es decir “algo posible que se debe hacer real”³.

Así es como Hito Steyerl se aleja del circuito del trabajo, el proyecto o los resultados y se inscribe en el devenir de un acontecimiento que le impide dar por terminadas sus investigaciones. La dificultad de acceso al lugar en el que Andrea Wolf fuera asesinada, en algún punto entre la frontera de Turquía e Irak o la inexistencia de un cadáver con el que probar su muerte no fueron más que los catalizadores de un orden narrativo que situó el centro de operaciones en las limitadas posibilidades de la artista. Sus condiciones de producción precarias, rasgos emblemáticos de la economía y el estilo de vida asociados al arte contemporáneo, determinan lo que este tipo de documental puede llegar a ver y saber. En la medida que los restos de Andrea Wolf no aparecen, su ausencia se convierte en un signo moldeable que hace gala de una arbitrariedad radical. La primera noticia sobre Andrea llega por medio de un cartel que le rinde homenaje como mártir de la causa kurda y en el que su nombre ha mudado a Sehît Ronahi. Antes la hemos visto actuando en un film *amateur* junto a Hito Steyerl, enfundada en el rol de justiciera, luchadora de kung-fu y feminista inmisericorde. Pero en adelante, Andrea Wolf es un significante vacío. “Las imágenes, los signos y los enunciados ya no representan nada”, tal como diría Lazzarato en aquel mismo texto en el que analizaba las consecuencias de Seattle, “sino que crean mundos posibles”⁴.

En *Lovely Andrea*, un vídeo realizado tres años después de *November*, Andrea es el alias que Hito Steyerl se dio a sí misma al dejarse fotografiar en una sesión de *bondage*. Transcurrido un largo periodo de tiempo, la búsqueda de las fotos publicadas a partir de aquella sesión se erige en la metonimia de otra búsqueda. Una investigación tan extravagante como la que protagoniza la autora de este vídeo sustituye las dificultades y el riesgo de acceder al enclave en el que supuestamente deberían hallarse los restos de su amiga, una zona sujeta a un conflicto armado de larga duración que enfrenta a los militantes del PKK (Partido de los Trabajadores de Kurdistán) con las fuerzas turcas. En lugar de viajar hasta las montañas donde muriera Andrea, Hito Steyerl se propone un reto cuantitativo y desorbitado. Irá a encontrarse a sí misma en alguna

de las publicaciones dedicadas a ese subgénero erótico. Si consideramos que en un país como Japón las revistas de *bondage* vomitan millones de imágenes cada año, la autora no arriesga la vida pero se expone a un fracaso estrepitoso. De modo que el espectador de este vídeo no puede evitar sentirse incrédulo. Las posibilidades de que la autora encuentre aquellas imágenes de su pasado entre semejante marea de publicaciones son, en principio, escasas⁵.

Abstract cierra esta trilogía que había empezado en 2004, pero lo hace de manera provisional. Demuestra que el acontecimiento insiste, continúa actuando y provocando efectos. El clímax llega con Hito Steyerl pisando el mismo lugar que algunos testigos identifican como el punto en el que Andrea fuera abatida. Las evidencias de su muerte siguen siendo débiles. El cuerpo, la última de las pruebas, nunca ha aparecido. Pero en ese instante, a todas luces frustrante desde una perspectiva forense, el razonamiento de la artista no se detiene. Al contrario, consigue un nuevo impulso que la devuelve a Berlín, la ciudad en la que reside. Allí se encuentra la sede de Lockheed Martin, la firma fabricante del armamento cuyos escombros aún se hallan esparcidos por la ladera donde se produjo el ataque. El cuartel general de dicha empresa se ubica en las inmediaciones de la Puerta de Brandenburgo, frente a la cual la artista posa con un móvil entre las manos. Recurriendo a un montaje de plano y contraplano, Hito Steyerl transita entre el centro de Berlín y las montañas del Kurdistán turco. La economía de acceso al lugar de los hechos se resuelve gracias al poder performativo del lenguaje del cine. Del centro turístico al campo de operaciones, la secuencia también encadena la industria del armamento con los nombres más destacados de la arquitectura contemporánea. Todos esos enclaves se conectan gracias a una figura retórica del cine clásico. Con un simple corte nos lleva hasta el lugar que vio la muerte de Andrea, ejecutada extrajudicialmente junto a otros militantes. Pero esa ilusión que pretende alcanzar el lugar exacto donde perdió la vida habría que relativizarla. Harun Farocki, un referente indiscutible de las nuevas prácticas documentales, instituyó un límite infranqueable cuando en 1969 produjo *Inextinguishable Fire* [Fuego inextinguible]. Él demostró ante la cámara que dar a ver imágenes de las quemaduras producidas por el napalm no conseguiría hacernos sentir el verdadero dolor que causaba este tipo de arma química empleada durante la guerra del Vietnam. Ni siquiera la sensación de un cigarrillo apagado en el antebrazo se aproximaría al sufrimiento auténtico. La víctima de este razonamiento será la experiencia directa de la realidad, que antes era celebrada por las estéticas documentales y a partir de ahora cabría considerarla un mito.

Para complicarlo un poco más, Hito Steyerl incluye fragmentos de *Abstract* en una conferencia que pronunció en el contexto de la Bienal de Estambul celebrada en 2013. Así, lo que debería ser una secuencia histórica adquiere una cadencia histérica. El orden de los hechos ya no responde a lo ocurrido y toda evidencia material se desvanece. La viva imagen de esta nueva condición del documental nos la ofrece Hito Steyerl en el momento que, frente

a una audiencia real, simula sostener el casquillo de un proyectil entre el pulgar y el índice. Con una convicción absoluta, la artista describe el comportamiento de un misil que recorre hacia atrás, en el espacio y en el tiempo, su trayectoria original. Desde los territorios kurdos la bala retrocede hasta el cuartel general de la compañía que lo manufacturó en Berlín, un complejo diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Gehry. La perfecta homología entre la munición y el diseño arquitectónico de la sede de Lockheed Martin da alas a la artista para emparentar la industria armamentística y los nuevos museos. Otra munición encontrada en Van, al sur de Turquía, retrocede virtualmente hasta la compañía General Dynamics, algunos de cuyos representantes son a la vez benefactores del Art Institute de Chicago. Y lo mismo ocurre con otras municiones de calibre diverso. A diferencia de la vieja crítica institucional, las conexiones que Hito Steyerl propone con esta insólita investigación evitan lanzar acusaciones en una sola dirección. La trayectoria del disparo que causó la muerte de Andrea dibuja un círculo que atraviesa los materiales más diversos, yendo del museo al campo de batalla y viceversa. La propia artista admite ser una cómplice de este enjambre en el que los estudios de arquitectura, gobiernos, museos, bienales, audiencias y *sponsors* comparten la autoría de masacres, obras de arte y acciones represivas.

La pregunta que da título a esta conferencia, *Is the Museum a Battlefield?* [¿Es el museo un campo de batalla?] no deja margen de duda. El museo que analistas como Tony Bennett consideran un laboratorio cívico⁶, para Hito Steyerl es lo más parecido a un escenario bélico. Sus atípicos documentales y conferencias parodian la impresión de libertad que se prodiga en esos lugares, a la postre signo de una productividad social. Esa producción de carácter inmaterial exige cada vez más fluidez en la circulación de la información y la comunicación como garantía de una mayor productividad, aceleración y crecimiento. A través de la dilatada producción ensayística de esta artista, se diría que el capitalismo contemporáneo llega primero con museos que eventualmente se convertirán en fábricas donde las palabras, los signos, las imágenes y los gestos constituyen tecnologías que preceden a la máquina de guerra. Los vigilantes de salas del Art Institute de Chicago, protagonistas de *Guards* [Guardias] (2012), parecen entrenados para intervenir en un conflicto armado, con la salvedad de que sus escaramuzas se despliegan ante un decorado formado por una colección de obras maestras del arte moderno. El término *engagement* que describe las maniobras para reducir a un sospechoso sugiere una perversa identificación entre las acciones del cuerpo de seguridad y las propias tecnologías institucionales que aspiran a movilizar la participación de públicos y *sponsors*. Estos agentes encargados de la vigilancia son los mismos que no dudan en referirse al visitante como una “amenaza”. De modo que los museos, tal como dice uno de ellos, están en condiciones de ser considerados *soft targets*, objetivos susceptibles de ser atacados. La función de estos guardias consiste en protegerlos de “un posible estallido

de violencia que dañaría la propiedad” o de lo que un lenguaje más propio del neoliberalismo denomina “formas de actuar imprevisibles”⁷. De ahí que, a juicio de Hito Steyerl, los asaltos y ocupaciones de museos constituyan el verdadero acto de su fundación en tanto que instituciones públicas.

Si las revoluciones clásicas desencadenaron repetidas irrupciones en el Louvre y el Hermitage, en los últimos años las ocupaciones de centros de arte a un lado y otro de las fronteras de Irak han transformado estos lugares en campos de refugiados. Centenares de sirios han recibido atención humanitaria en esos espacios dedicados al arte de especular con la cultura. Como dice Hito Steyerl en una conferencia originalmente presentada en el encuentro anual de CIMAM celebrado en Doha en 2014, el museo ya “no representa a una nación, sino que acoge a la gente que escapa tras su disolución”. Los centros de almacenaje de obras de arte situados en las zonas francas de ciudades como Ginebra, Singapur, Hamburgo, Mónaco o Pekín son la respuesta a un mundo del arte en el que los objetos están sometidos a un tránsito permanente. El *Duty-Free Art* [Arte duty-free], tal como la artista lo denomina en esta conferencia filmada y subida a Internet, se esconde en museos secretos cuya opacidad desafía la accesibilidad y transparencia de los museos públicos. La lógica de la globalización, viene a decirnos, produce agujeros negros. Ese mundo formado por bases de datos opacas y movimientos de difícil seguimiento inaugura la nueva realidad con la que el documental tendrá que vérselas. La naturaleza de esta realidad no es otra que la del arte contemporáneo, un sistema que la artista no duda en definir a través de las muy discutibles condiciones de posibilidad que ofrecen el capital, la propiedad inmobiliaria ligada a grandes construcciones de equipamientos culturales, las ferias de arte y bienales, apoyados a su vez en una riqueza desigual y la guerra asimétrica.

La imposibilidad de enfrentarnos a una “información sin narración” que “desborda la percepción humana”, tal como Hito Steyerl ha sugerido recientemente, insta a replicar la violencia que en el pasado se cebó con los museos. Pero esta vez contra la pantalla. En un vídeo que no supera los treinta y cinco segundos de duración la artista consume este peculiar asalto al inefable tecnológico. *Strike* [Golpe] (2014) nos muestra a Hito Steyerl armada con piqueta y martillo. Sin apenas dudar se aproxima a una pantalla doméstica a la que asesta un golpe. El resultado produce una abstracción digna de ser asimilada a la historia de la pintura moderna. Algo parecido a lo que ocurriera con *Red Alert* [Alerta roja] (2007). Entonces tres pantallas de ordenador dispuestas verticalmente evocaban las composiciones monocromáticas de Alexander Rodchenko, figura destacada del arte de la vanguardia rusa. Pero en el momento que fueron presentadas, en plena campaña de lucha contra el terror, el intenso color naranja que emitían sin cesar comunicaba un estado de emergencia, como el que se implantó tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. El aspecto extremadamente abstracto de ambas obras las sitúa al margen de toda intención narrativa. Nadie podía imaginar que el monocromo,

el icono reduccionista de la modernidad, pudiera convertirse en la última forma que adoptara el género documental. Se diría que en estos casos Hito Steyerl pone en práctica una actitud materialista⁸. Una aproximación que no es ajena a la tradición del documental inaugurada por el fotógrafo Walker Evans y el escritor y periodista James Agee a mediados de los años treinta. Este último se preguntaba en el texto que acompaña *Let Us Now Praise Famous Men* [Elogiemos ahora a hombres famosos] –una de las contribuciones esenciales a la gestación del estilo documental– si debía o no incorporar a la lista de cosas vistas un trozo de madera o una cuchara encontrada en el suelo, en tanto que objetos físicos⁹. De esta manera y sin pretenderlo, establecía los límites del género, de modo que paradójicamente y por medio de una exclusión de la realidad material se instituía el estilo documental. Casi un siglo más tarde, superar esa dialéctica implica retomar el contacto empírico con las abstracciones derivadas del capitalismo financiero y las tecnologías de la información. Una misión que obligará a la artista a liquidar lo poco que quedaba de aquella estética documental basada en un contacto directo con la realidad.

Los tres últimos vídeos producidos por Hito Steyerl insisten en el carácter mutante de un mundo sometido a las fluctuaciones de la economía y la vigilancia masiva de datos, una línea de trabajo inaugurada con piezas como *After the crash* [Después del accidente] (2009) y *In Free fall* [En caída libre] (2010), títulos que juegan deliberadamente con la ambigüedad del lenguaje surgido a partir de la crisis financiera. *Liquidity Inc.* explora los altibajos del clima y las finanzas en una suerte de ópera digital en 3D. Las múltiples animaciones que intervienen en esta pieza simulan mares, océanos y corrientes. Incluso Andrea Wolf –que después de *Abstract* parecía haber agotado su protagonismo– revive en una fugaz aparición, ahora convertida en “corriente de baja presión”. *How not to be seen* consagra sus quince minutos de duración a dar consejos para cualquiera que desee volverse invisible. Y *Factory of the sun*, si es que puede resumirse de algún modo, alude a las formas de control y captura de la creatividad colectiva en la era de Internet. Las técnicas de muestreo y las omnipresentes animaciones 3D nos llevan a pensar que esta nueva trilogía apenas conserva rasgos del estilo documental tal como lo hemos visto desarrollarse a lo largo del siglo veinte. “Estoy convencida –ha dicho Hito Steyerl– que ahora más que nunca, la vida real resulta infinitamente más extraña que cualquier ficción que uno pueda imaginar. De modo que las formas de concebir el reportaje nos parecerán cada vez más disparatadas”¹⁰. A ello contribuye la posproducción que caracteriza estas obras, ya que no recrea el contenido sino que este surge durante el proceso de montaje. Además, la similitud entre estos vídeos y las conferencias de la misma artista pone en duda el medio al que cabría atribuirlos. La sospecha más fundada es que la teoría y el documental sufren un trastorno de identidad. Mudan sus funciones y se colonizan mutuamente. Así que lo más probable es que si parece teoría o una conferencia, entonces sea una obra de arte; pero si parece una obra de

arte, entonces es teoría. De este modo Hito Steyerl induce a una confusión que altera la división del trabajo derivada de las prácticas documentales. Su intensa dedicación a la docencia¹¹ y su rol como productora de numerosos vídeoensayos con frecuencia intercambian las expectativas sobre cuál debería ser la función, objetivo y lugar asignados a cada práctica.

Su última recopilación de ensayos da buena cuenta de esta erosión de los límites entre géneros y medios que antes mantenían identidades distintas. *Los condenados de la pantalla*¹², un título que a su vez remite al más famoso de los libros publicados por el médico psiquiatra Frantz Fanon, teórico y crítico del colonialismo, se dirige a un lector que ha dejado atrás la oposición entre productores y consumidores. El perfil del lector de Hito Steyerl es un sujeto que aspira a una liberación en el mundo digital, un individuo agotado y exhausto, convertido en esclavo en virtud de un régimen de conectividad permanente, atado a dispositivos tecnológicos y al que todo lo que se le ofrece es la promesa de consumirse a sí mismo. Tal como la autora afirma, este individuo se da por satisfecho con imágenes de baja resolución y se considera “el desecho de todas las clases”¹³. Es lo que Achille Mbembe, tras actualizar el legado de Fanon, llama el “Negro”. Objeto de las políticas extraccionistas, “el ‘Negro’ es una materia energética”¹⁴ susceptible de ser explotada como un recurso natural sin que se le reconozcan o retornen los beneficios. Ni siquiera el documental moderno, que tenía la virtud de transformar al espectador en ciudadano, puede evitar que este se sienta un sujeto sometido, al cual “el entramado de dominación le queda totalmente oculto”¹⁵. En este sentido, la tradición a la que responde Hito Steyerl es la del documental posmoderno. El sujeto de esta otra genealogía ya no se presume libre. Al contrario, se considera poseído, como los protagonistas de *Les maîtres fous* [Los amos locos] (1955) que Jean Rouch filmó mientras sufrían espasmos y sacudidas. Si aquellas crisis violentas no eran más que un trance o ritual para ayudarles a acomodarse a un régimen de colonización psicopolítica, los vídeos de Hito Steyerl nos ayudan a adaptarnos al mundo de hoy, marcado por el totalitarismo digital. Una voz en *off* lo advierte durante los primeros minutos de *Factory of the sun*: “No vas a ser capaz de jugar a este juego. Él jugará contigo”. Un síntoma de que la crisis de la forma documental representada por el trabajo de Hito Steyerl ha coincidido con un periodo en el que la moralización del capitalismo financiero ha hecho todo lo posible por anular los esfuerzos críticos.

Sin embargo, en este contexto los dispositivos documentales han adquirido una relevancia especial como puntos de intersección entre diferentes formas de conocimiento, lenguajes e instituciones. El documental se ha convertido en refugio compartido de prácticas artísticas, investigación y activismo. De modo que opera como un dispositivo que ya no se limita a producir imágenes o a exponer la información del modo más realista. Su objetivo ha pasado a ser la producción de un espacio común, lo que permite una colaboración histórica entre momentos y lugares distantes, así como

entre agentes que se desconocen y nunca han hablado entre ellos. Los artistas vinculados a esta forma de organización del trabajo cultural, tal como es el caso de Hito Steyerl, pretenden ni más ni menos que romper con el círculo extraccionista para el que el arte contemporáneo se presta a ser coartada. Dichas prácticas ligadas al documental no solo aspiran a producir nuevas asociaciones entre lenguajes, instituciones y formas de conocimiento, como ya hemos dicho, sino a interrumpirlas cuando sea necesario. Entre otras cosas, los documentales de Hito Steyerl constituyen aceradas críticas a las políticas culturales de un mundo del arte cada vez más instrumentalizado por el capitalismo financiero que, dada su versatilidad, lo contempla como un laboratorio en el que ensayar nuevas formas de vida y control.

1. Hito Steyerl, “Incertidumbre documental”, *Re-visiones*, n° 1 (2011), <http://re-visiones.net/spip.php?article23>
2. Hito Steyerl, “La verdad deshecha. Productivismo y factografía” (2009), *Transversal* (septiembre 2010), <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>
3. Maurizio Lazzarato, “Lucha, acontecimiento, media” (2003), *Transversal* (mayo 2005), <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es>
4. *Ibíd.*
5. En *Journal n. 1—An Artist impression* (2007) Hito Steyerl insistirá en la búsqueda y reconstrucción de imágenes perdidas. *Journal n. 1* es el título del primer noticiario cinematográfico bosnio aparecido en 1947 cuyo archivo fue destruido durante la guerra de Bosnia en 1993. El noticiario mostraba, entre otras noticias, a jóvenes musulmanas aprendiendo a leer y a escribir como parte de un amplio programa de alfabetización desarrollado bajo el gobierno de Tito durante el periodo de posguerra en Yugoslavia. Hito Steyerl busca con este film reconstruir una escena del noticiario. Para ello pidió a dos miembros del Museo del Cine de Sarajevo testimonios de la época, que recordaran la escena para a su vez reproducirla mediante el dibujo. La mano del artista Arman Kulašić nos muestra las divergencias entre las memorias contadas por ambos testimonios. Una memoria que contrasta con la propia historia del dibujante croata quien acaba incorporando su voz para relatar en primera persona la limpieza étnica llevada a cabo durante el conflicto de los Balcanes.
6. Tony Bennett, “Civic laboratories: museums, cultural objecthood and the governance of the social” en Tony Bennett, *Making Culture, Changing Society*, Londres y Nueva York, Routledge, 2013, pp. 49-70.
7. *Ibíd.*, p. 55.
8. La posibilidad de ir más allá de la tautología que encarna el monocromo resurgirá en una de las primeras instalaciones de Hito Steyerl, *Adorno's Grey* [El gris de Adorno] (2012). La investigación que sustenta esta obra gira alrededor de un incidente ocurrido en 1969, cuando el filósofo Theodor W. Adorno abandonó abruptamente el auditorio de la Goethe Universität de Frankfurt,

justo antes de pronunciar la conferencia que tenía prevista. Un grupo de jóvenes estudiantes con el pecho desnudo se aproximó al filósofo para dejarle caer una lluvia de pétalos. La reacción del autor de la *Dialéctica negativa* (1966) fue tal que nunca reapareció en público. La leyenda cuenta que la sala había sido pintada de color a gris a petición de Adorno con el fin de favorecer la concentración intelectual. Al cabo de los años, Hito Steyerl intenta recuperar esa capa de pintura con métodos forenses. Pero lo único que consigue descubrir es una capa de pintura blanca sobre otra del mismo color.

9. James Agee y Walker Evans, *Elogiemos ahora a los hombres famosos*, Barcelona, Planeta, 2008.

10. “Techniques of the Observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in conversation”, *Artforum* (mayo 2015), p. 314.

11. Cabe destacar que entre 2008 y 2009 Hito Steyerl se hizo cargo de la Workers Punk Art School, un proyecto temporal que tomaba su nombre de la Workers Punk University de Ljubljana. La iniciativa partió de los movimientos de protesta en la Universidad de las Artes de Berlín. Las actividades se iniciaron en noviembre del año 2009 con un seminario cuyo título hacía referencia a la novela de Peter Weiss, *La estética de la resistencia* (1981). Las cuestiones planteadas abordaron las políticas culturales del siglo veinte y la educación artística a la luz de las pedagogías colectivas propuestas por Weiss.

12. Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014

13. *Ibíd.*, p. 100.

14. Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, París, La Découverte, 2013, p. 121.

15. Byung-Chul Han, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014, p. 28.

Hito Steyerl en conversación con João Fernandes

El arte, un lugar de ensayo

Venecia, Mayo de 2015. Hito Steyerl viene de estrenar su última pieza, *Factory of the Sun* [La Fábrica del Sol], en el pabellón alemán de la Bienal. Nos encontramos en la estación de *vaporetto* de San Basilio, frente al molino Stucky en la Giudecca. Muchos tiempos entre dos lugares, entre la Venecia obrera del siglo XIX y el canal por donde pasan los trasatlánticos que amenazan la historia y la memoria de la vetusta ciudad, de sus *campi* y pequeñas calles laberínticas. Es la condensación perfecta del conflicto entre la economía actual de la acumulación de valor y el valor acumulado por toda una memoria; la historia de las luchas por la identidad y la dignidad de la condición humana también fueron tema de representación en el pasado, como nos muestran los pintores venecianos.

De allí nos vamos a la casita donde Hito y su equipo han vivido mientras instalaban la nueva pieza. Entonces iniciamos una conversación para contextualizar la presentación de su trabajo en la exposición que preparamos en el Museo Reina Sofia. Es un intercambio breve e incisivo, como sus textos e imágenes, que tratan con rara lucidez crítica las imágenes de nuestro tiempo, respondiendo a su rapidez deteniéndolas, haciendo una breve pausa para pensar en el discurrir de la película, conscientes de que “la luz viaja tan rápido que la imagen se produce antes del acontecimiento”.

En la obra de Hito Steyerl (Múnich, 1966), la construcción del texto y la edición de la imagen amplían la condición del ensayo fílmico, reflexionando e interviniendo en los sistemas de circulación de la información y en los de presentación y representación de la obra de arte. Sus textos, conferencias, películas e instalaciones audiovisuales asocian la reflexión filosófica y política a un activismo crítico inserto en el universo de la producción y circulación de la imagen y de la palabra. Steyerl responde con su trabajo a lo que Noam Chomsky denomina “el problema de Orwell”: la paradoja de que, teniendo a mano tantas evidencias y datos, nuestro conocimiento de las normas y convenciones que rigen la realidad sea tan reducido¹. La artista revela la dialéctica de lo visible y lo invisible que estructura políticamente la proliferación de las imágenes en las industrias de la cultura. Utiliza referencias de la cultura popular (como el cine de acción, la música, el videoclip o los juegos de ordenador) para

devolver con su trabajo, a modo de reflejo, un comentario crítico sobre las migraciones, el feminismo, el multiculturalismo y la globalización. Las estrategias de acumulación de valor se investigan y denuncian dentro de las realidades de la guerra y de la especulación financiera que marcan el presente. El arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia, la ocupación del tiempo por las tecnologías y las industrias de la cultura (entre ellas, el arte), el trabajo precario, el control, la vigilancia y la militarización son otros temas que encontramos en sus obras. La obra de Hito Steyerl se expone actualmente en numerosos museos, centros de arte y galerías. Pero ella sabe que los lugares del arte son también “un campo de batalla”.

João Fernandes— Hito, tus obras no son solo vídeos. Muchas de ellas son vídeos que nos proponen temas y reflexiones, utilizando el montaje como forma de pensar. Tu trabajo fílmico está también acompañado de un conjunto de textos y de lecturas performativas que redefinen y actualizan los modos de concebir el documental en la era de la imagen digital.

Quizás Robert Smithson haya sido el primero en presentar una conferencia como obra de arte (por ejemplo, en *Hotel Palenque*) pero tú has desarrollado el ensayo visual aún más en tanto que forma artística y enfoque autónomos.

Hito Steyerl— Como forma artística se conoce por lo menos desde la década de los treinta del siglo pasado. El trabajo de Dziga Vertov puede describirse como un ensayo fílmico. Y, sí, tengo una formación sólida en ese ámbito de la historia del cine. El único problema es que, cuando empecé mi vida profesional, el contexto de producción de este tipo de trabajos había empezado a desplazarse a otros canales, cambiando no solo su forma sino también sus medios técnicos: vídeo, medios digitales, etc.

JF— Comenzaste a desarrollar tu trabajo en un momento en el que el cine ya no era la única referencia. Habían surgido múltiples sistemas de producción de imágenes, nuevas formas de trabajar la imagen en movimiento (por ejemplo, la televisión y los videojuegos), que estaban a tu disposición. Tu trabajo conecta con la cultura popular, ya sean películas de gánsteres o videojuegos, y has utilizado estrategias visuales típicas de estos y de los videoclips, como la imagen dentro de la imagen, el texto dentro de la imagen, etc. ¿Siempre te interesó unir la gravedad del cine constructivista con lo que sucede actualmente en la cultura popular?

HS— Sí, porque la cultura popular es la cultura del pueblo. Todos los días se usan y procesan imágenes de la cultura popular. Pero, a su vez, las imágenes utilizan a la gente como yacimientos de datos y extraen de ella información, extraen energía, extraen afecto. Más que proponer una forma de cultura clásica, elitista, trabajar con este tipo de material es importante. Este es el material con el que se construye el día a día; es una parte de la realidad. No una representación de la realidad: es realmente una parte material de la realidad. En las vanguardias se hablaba de intervenir en la realidad. Intervenir en la realidad hoy es intervenir en la esfera de la imagen de la cultura popular.

JF— Dentro de la economía, la cultura popular es tanto un sistema de producción como una mercancía.

HS— Absolutamente. La cultura popular siempre ha sido una mercancía. La mercancía ha sido históricamente una contracción de tiempo, espacio, trabajo, y ahora de deseo. Intento entrar en relación con los deseos que se condensan en forma de mercancía para utilizarlos de un modo distinto. Esta energía, cuando se libera, puede ser muy poderosa. El afecto y la seducción de este tipo de cultura puede usarse para fines diferentes de los que suele perseguir la cultura de la mercancía.

JF— Has generado una forma muy interesante de presentar lo que consideras la “imagen de mala calidad” o “imagen pobre”. La industria de la imagen ha tomado esas imágenes “pobres” y las ha dotado de valor (ha hecho que ellas mismas se enriquezcan) de distintas maneras. Quentin Tarantino, por ejemplo, fetichiza la imagen de mala calidad. ¿Qué piensas de la fetichización actual de las imágenes de mala calidad por parte de la cultura dominante? Los artistas continúan utilizando imágenes malas pero, gracias a los aparatos de vídeo, ahora todos somos productores de imágenes de mala calidad.

HS— Primero, la imagen pobre, la imagen de mala calidad, tal y como la describí hace muchos años, ya no existe porque se pueden hacer imágenes de 4K hasta con el móvil. La resolución es ahora mucho mejor. Segundo, la imagen de mala calidad se ha convertido en un símbolo de autenticidad: es el equivalente de la cámara temblorosa que se utilizaba como señal del documental incluso en las películas de Hollywood. Se proyectan imágenes de mala calidad como para decir, “Esto es real”. Pero eso se ha hecho siempre. La cultura consumista dominante siempre se ha apropiado de formas de comunicación ligeramente defectuosas. Esto es inevitable y tampoco se trata de identificar un medio o un género con una u otra forma o imagen, sino, más bien, de intentar identificar los circuitos de distribución, los modos de uso, las formas de producción a ella asociadas. Desde luego la cuestión no consiste en decir, “Una imagen debería tener este aspecto”. Eso cambia cada seis meses.

JF— ¿Cuál es la relación entre tus textos y tus vídeos? Algunos de tus vídeos están conectados con determinados textos, sean de otros autores o provengan de tus ensayos y conferencias; y las conferencias, a su vez, incluyen vídeos relacionados con tus obras. Se entrecruzan. Y como trabajas simultáneamente en tus vídeos y en tus textos, las ideas van del texto al vídeo y del vídeo al texto.

HS— Es así en cierto modo. No obstante, durante los últimos años la respuesta a esta pregunta ha cambiado sustancialmente. Si me hubieras preguntado hace tres o cuatro años, te hubiera dicho que eran completamente independientes. La escritura está aquí y los vídeos allá y no tienen nada que ver entre sí, como si una especie de falla de la modernidad separara ambas formas.

Ahora me doy cuenta de que es una posición insostenible porque la base material de ambas es la misma. La base son bits, es digital. Tienes una imagen: unos y ceros; un texto: unos y ceros. ¿Así que para qué molestarse en separarlos? Son fundamentalmente el mismo tipo de materia.

Por otra parte, también me he dado cuenta de algo. La imagen cinematográfica no tiene mucho texto. A lo mejor se ve el nombre de una calle o el letrero de una tienda o un título, pero el texto no suele formar parte de la imagen. En la cultura digital cada imagen está enmarcada por un texto: por publicidad, por información, por los siguientes *feeds*, etc. Imagen y texto se mezclan mucho más. Esto se ve en algunos de mis trabajos más recientes. Empecé a escribir en la pantalla. La utilizo casi como la pantalla de un ordenador. Así que incluso dentro del vídeo hay mucho más texto.

JF— Internet tiene algo que ver con eso...

HS— Absolutamente. Por supuesto en la pantalla de un ordenador siempre tienes varias páginas abiertas al mismo tiempo. Incluso cuando ves un vídeo en el ordenador, raramente estás viendo solo el vídeo. En ese sentido, el texto y la producción visual tienden a disolverse el uno en el otro.

JF— Eso augura un cambio en la condición de la escritura.

HS— También en la del cine.

JF— Del mismo modo que detrás de un texto siempre encuentras más texto, detrás de cada ventana también encuentras otra ventana.

HS— Exacto. En mi trabajo no controlo esas cosas. No trazo un plan. Nunca me planteé dar conferencias o escribirlas. Sencillamente ocurrió. De hecho, no las considero obras de arte sino espacios de experimentación, un espacio para desarrollar y poner a prueba ideas. Un lugar de ensayo.

JF— El paradigma de la modernidad defendía la separación de arte y vida en respuesta a la contaminación de esta última, mientras que otras corrientes de la modernidad propugnaban el acercamiento entre ambos ámbitos. Tú pareces denunciar una nueva situación. No se trata ya de invadir el arte con la vida sino de estudiar y denunciar una estetización y ocupación de la vida por el arte. Actualmente hay ocasiones en que el arte domina la vida, altera las formas de vida del mundo y hace que imiten el comportamiento de las imágenes. En tus textos hablas de la teorización no solo de la política sino también de la vida cotidiana. El mundo del arte se hace...

HS— Colonialista.

JF— Sí, el arte está colonizando el mundo. Esta inversión (la contaminación de la vida por el arte) es peligrosa.

HS— Digamos que el sistema del arte es un modelo muy pequeño, un caso de estudio. Otras industrias son sin duda mucho más importantes, pero dentro de este pequeño caso de estudio se puede ver cómo el sistema del arte coloniza espacios, ocupa espacios, gentrifica espacios; transforma ciudades, mentes, recursos; crea sistemas globales para extraer talento, nuevas ideas, imágenes exóticas. O, por el contrario, el arte se usa para decorar dictaduras, oligarquías, etc. Este sistema de colonización está creando una nueva forma integrada de capitalismo global.

JF— El arte ha sido siempre más crítico con el poder que la arquitectura, porque esta es consecuencia del ejercicio del poder, aunque hoy arte y arquitectura parezcan converger.

HS— Ciertamente el arte se está poniendo al día. Aunque la arquitectura lleva la delantera, el arte le está pisando los talones. La situación de corrupción estructural puede crear contradicciones realmente interesantes, no es siempre lineal o simple. Una anécdota que lo puede ilustrar es la Qatar Museums Authority en Doha, que recientemente se gastó veinte millones de dólares en un colosal encargo a Damien Hirst, más de una docena de esculturas de fetos en bronce. Los fetos tienen una pinta horrible, parecen alienígenas, pero es que *son* fetos, y los fetos tienen aspecto de alienígena. Además están situados frente a un hospital, lo cual te hace pensar enseguida en el cuerpo humano. Cuando se desveló la obra se produjo una reacción muy negativa, porque en Qatar hay gente que piensa que por razones religiosas no se debería mostrar el cuerpo humano. Así que las esculturas fueron cubiertas de telas. Y así es como las vimos. Cada vez que pasaba delante, me decía, “¡Qué buenas son estas esculturas! ¿De quién serán? Tengo que apuntarlo: limitarse a cubrir con tela cualquier cosa. ¡Queda genial!”

A nadie se le ocurre fundirlas aunque no sean socialmente aceptables. Se han convertido en un extraño símbolo de los valores de la Ilustración, de ser capaces de mostrar un cuerpo, de hablar de la reproducción de las mujeres y de temas de salud. ¡Damien Hirst se ha convertido en un símbolo de la Ilustración! Por eso digo que no es algo claro ni directo. Pero estos son sistemas de colonización, de fricción, de inversión. Cuando el objetivo principal es desarrollar la ciudad como atracción turística, en el proceso se producen giros inesperados. Mis amigos y yo bromeábamos sobre las esculturas de los fetos y pensábamos que podrían fundirse y transformarse en esculturas de Richard Serra, porque no se produciría fricción alguna entre los gestos monumentales y abstractos de la alta modernidad y el autoritario gobierno monárquico de Qatar.

JF— Es curioso que nos enseñen que el objetivo de la izquierda es destruir la idea de Estado, mientras que lo que ha conseguido destruirla realmente es el capitalismo. El capitalismo utiliza la contaminación entre arte y vida para generar nuevos productos, nuevas economías. Y el arte hoy se apoya en el capitalismo, se ha infectado de la idea de acumulación ilimitada del sistema capitalista. Tú sostienes que incluso el arte conceptual (el momento en que el arte luchó contra su propia objetualidad, contra la idea de desarrollar sistemas de valor a partir de los objetos) se ha convertido en un modelo para la economía neoliberal de la información.

HS— El arte conceptual era literalmente fácil de manejar: no requería gastos de transporte y se parecía mucho a la publicidad. Alexander Alberro escribe sobre cómo las estrategias de las relaciones públicas influyeron en el arte conceptual (y viceversa) en la década de los sesenta².

Una respuesta a la destrucción del Estado por parte del capitalismo ha sido el retorno del Estado-nación. La gente lo reclama, en parte, para protegerse de las fuerzas destructivas del capital. La idea del Estado-nación tiene su origen en el siglo XIX, pero no estoy segura de que sea un modelo viable para un futuro donde gente de muy diversas regiones y con todo tipo de bagajes tendrá que convivir cada vez en mayor grado. De hecho, habiendo nacido y crecido en un Estado-nación posgenocida y apenas posfascista, creo que es absolutamente imposible. Pero, de no retornar al Estado-nación, ¿cuál es la alternativa si nos negamos a alinearnos con las fuerzas destructivas del capital? Esa es una pregunta verdaderamente importante que necesita resolverse sin recurrir a la forma de Estado del siglo XIX y sus tendencias inherentes. En este sentido hay importantes experimentos en curso.



Red Alert, Alerta roja, 2007

JF— Otra cuestión política importante es el tiempo. El uso del tiempo se ha convertido en un motor para acelerar la producción de valor, sea económico o político. Hay mucha gente con trabajos sin horario fijo. Eso ocurre a menudo con artistas y todos los que trabajan con la cultura de nuestro tiempo, integrada en el espectáculo contemporáneo. A primera vista, puede que sus vidas parezcan bohemias, pero en realidad el trabajo siempre está presente en sus vidas; trabajan más porque se sienten más libres.

HS— Trabajas más pero ganas menos, ¿no?

JF— Exactamente. El desempleo se convierte en una especie de nueva condición. En virtud de la colaboración y de la acumulación del tiempo, a la gente se le roba tiempo dándole supuestamente más. También la industria del vídeo y del cine, con toda la producción de películas históricas, por ejemplo, transmite una idea abstracta del tiempo. Se pueden representar y sintetizar siglos en una película de dos horas. ¿Cómo se relaciona tu trabajo con el tiempo? ¿Cómo ves el tiempo y sus usos en la sociedad?

HS— Creo que esta pregunta debe conectarse con la anterior. ¿Cómo se define la noción de tiempo? ¿Tiene el tiempo un cuerpo político? ¿Es tal cosa posible?

En mi trabajo para [la Bienal] Venecia (que es un vídeo ficticio), Deutsche Bank intenta acelerar la velocidad de la luz para intentar encajar otro picosegundo de productividad. Hoy el tiempo es un recurso del que se extrae hasta la millonésima parte de un microsegundo. Yo creo que alguien en algún lugar ya ha conseguido acelerar la velocidad de la luz. No nos hemos dado cuenta. ¿Por qué digo esto? Porque, como ha dicho Harun Farocki en numerosas ocasiones, la relación entre representación y realidad se ha transformado.

El orden ya no significa que primero pasa una cosa y como consecuencia obtenemos una imagen. Por el contrario, primero tenemos la imagen y luego ocurre algo. De algún modo la cadena de causalidad se ha invertido. El efecto precede la causa, lo cual significa que la velocidad de la luz probablemente se ha acelerado tanto que el tiempo se ha invertido. La luz viaja tan rápido que la imagen se produce antes del acontecimiento.

JF— En tu trabajo más reciente hablas de los “miserables”. Hubo un tiempo en que los desarrapados, los condenados, estaban por todas partes y eran muy visibles. Ahora son invisibles. Es decir, están lejos; solo se ven en el mundo occidental cuando se acercan a nuestras costas y mueren en el intento de alcanzarlas. Incluso entonces siguen estando lejos, porque así es como parece todo lo que se ve en las noticias de la televisión.

La imagen crea la distancia con respecto a la realidad. La gente no suele hablar del tipo de información que recibe, pero gran parte de esa información corresponde a una experiencia muy limitada del mundo de hoy y de su diversidad. El mundo se ve reducido a un videojuego. Ya no nos identificamos con los horrores de la guerra. Estamos muy lejos de las primeras fotografías de la Guerra Civil americana, de Mathew B. Brady, por poner un caso, porque hoy la guerra nos es presentada como una guerra “limpia” contra los bárbaros, los incivilizados, aquellos que no han asimilado nuestra cultura. Esto es también una metáfora de lo que ocurre con la cultura occidental y su relación con el resto de las culturas del mundo.

Tu obra busca revelar esos otros lados del mundo; comienza con una historia personal; tenías una amiga a la que mataron en uno de esos sitios lejanos e invisibles y, debido a vuestra relación personal, fuiste capaz de descubrir conexiones entre ese lugar distante y la vida cotidiana de las ciudades occidentales que conoces. ¿Cuál es la relación entre lo visible y lo invisible en la política del día a día, en las imágenes que consumimos a diario, en el pensamiento político del mundo?

HS— Los miserables *están* en todas partes. Pero se nos enseña a no verlos en nuestra vida cotidiana. Tenemos que desaprender activamente cómo no verlos. Pero los desarrapados están en todas partes. Simplemente se nos hace creer que están siempre fuera y ausentes. Así que, ¿cómo podemos aprender a verlos o quizás a sentir su presencia? A veces es necesario usar sustitutos, como traductores, suplentes o avatares. Yo podría usar una imagen mental de un programa de televisión, por poner un ejemplo.

JF— ¿Tiene eso que ver con que el lenguaje del documental no esté determinado por el contenido sino por la forma, en el sentido de que hay ciertos elementos formales que son necesarios para traducir la realidad? Cuando hablas de formar ese lenguaje documental, ¿te refieres a esos elementos?

HS— Siempre he tenido dificultad para tomar una imagen de un contexto, situarla en un sitio distinto que la descontextualiza y luego decir, “Esto es la realidad”. Creo que la imagen documental es la imagen de la relación, del malentendido, del modo en que se comunican A y B. ¿Cómo se relaciona el lenguaje? (Y con esto también quiero decir, ¿cómo se transmite, cómo pasa de uno a otro?).

Con *forma* me refiero a la forma social, a la relación social, que está en su mayoría mediada por la tecnología. Ese era el tema de *November* [Noviembre], una de mis primeras películas. Si tomo un cartel de una supuesta mártir en una pose heroica, un cartel creado por el movimiento kurdo PKK, ¿qué significa en un lugar diferente? No creo que sea capaz de comprenderlo sin traducción y mediación. De otra forma, permanece exótico, algo que puedo o no fetichizar.

JF— El documental y la ficción se han venido entrecruzando desde el principio, pero la ficción actual es una especie de ficción escondida, porque los documentales se utilizan como documentos y se revelan dentro de un sistema específico que permite que unas imágenes se divulguen y otras no. ¿Cómo ves, dentro de esta profusión de imágenes, las más ocultas, las más secretas? ¿O ves hoy una relación entre lo visible y lo invisible en las imágenes?

HS— Hace poco hablé con Laura Poitras de esto. Su obra y revelaciones se abren a un espectro totalmente distinto. Antes pensaba que inmensas áreas de conocimiento relacionadas con el poder permanecerían siempre en secreto, que nunca habría forma de conocerlas. Súbitamente, no solo es posible; de repente, es posible saber lo que hace el otro lado.

Organizaciones como la NSA (Agencia de Seguridad Nacional estadounidense) mapean, generan cartografías. Crean un mapa completo de actividades e información en tiempo real. Creía que nunca llegaríamos a ver un mapa completo de todo. Siempre habría un hueco, siempre faltaría algo (así es como se crea la paranoia). Pero, ¿qué sucede si de repente consigues un mapa íntegro de todo, en el que todo es visible? Es aterrador. Muy, muy aterrador. Mucho más que preocuparse por la información que falta.

JF— Hacerlo visible es el fallo perfecto.

HS— Exacto. Existe una relación dialéctica: cuando todo es visible, nada es visible.

JF— En *Duty-Free Art* hablas de la “retirada” de obras de arte a espacios de almacenamiento en zonas francas. Son obras que quizás nunca lleguemos a ver. Existen, están en algún lado, tienen un valor, pero están escondidas.

HS— La mejor reacción que he oído al respecto es la de un miembro del público en Moscú que dijo, “¡Pero si es fenomenal! Así nos ahorramos tener que ver ese arte de casa de subasta espantoso. No queremos quemarlo, no queremos destruirlo; pues mejor esconderlo”.

JF— En el siglo XIX, el artista se proclamó enemigo de la vida burguesa porque se veía excluido de ella. Justo en ese mismo momento la burguesía fundaba los primeros museos al margen de los artistas. Con el paso del tiempo, los artistas transformaron los museos convirtiéndolos en instituciones que no solo mostraban y coleccionaban obras de arte, sino también producían obras de arte. Era necesario que los museos se abrieran a los artistas. Hoy domina una nueva forma de pensamiento y los museos se han convertido en un sistema de convenciones para todo, también para la destrucción y la construcción. En tu opinión, ¿qué es el museo en tanto que lugar de convenciones y contradicciones?

HS— Voy a contestar a esta pregunta desde un ángulo distinto, porque el museo no apareció como lugar de ninguna clase hasta que el cine dejó de funcionar para mí como un ámbito real de producción. En ese momento era mi refugio, casi un retiro. Durante la crítica institucional de principios de los noventa, no paraba de decirme, “¿De qué están hablando? Pero si es genial. Puedes apagar las luces. Hay un proyector. ¿De qué se quejan?”. Ese fue mi primer contacto con el mundo de los museos.

Luego empecé a preguntarme por qué la gente intentaba disociarse del sistema del museo cuando es un sitio primordial en la lucha de clases. Es una de las trincheras, la primera línea de eso que antes se llamaba lucha de clases. Aquí es donde suceden las cosas, así que tenemos que intentar apropiárnoslo en lugar de rechazarlo. En vez de permitir que el museo permanezca en una posición de falsa inocencia e intentar disociarnos de él, deberíamos luchar por convertirlo en el espacio que queremos que sea.

JF— Alguno de tus trabajos nos enseñan que la economía de los museos se entrecruza con otros aspectos de la economía, entre ellos la de la guerra. En *Guards* [Guardias] muestras cómo los guardias de seguridad de los museos provienen de otros sistemas de seguridad externos, incluyendo la policía o el ejército. La película reciente de Frederick Wiseman, *National Gallery*, también trata de desvelar la

realidad del museo, pero no toca sus sistemas ocultos, entre los cuales está la economía del museo, cada vez más dependiente de las complejas relaciones de los patronos que lo financian. La economía del museo ha sido muchas veces una economía privada, independiente del interés público; esa economía privada afecta hoy al sistema del coleccionismo y al de presentación y representación del arte en los museos.

HS— Ahora los museos parecen habitar dos zonas distintas: la tradicional y una segunda en la que operan como almacenamiento de obras de arte para los coleccionistas. Los puertos francos de arte se disuelven en el museo a medida que los museos públicos, al carecer de fondos para organizar exposiciones, solicitan a los coleccionistas el suministro no solo de dinero sino también de obras de sus colecciones para sus muestras.

JF— El ensayo de Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”³ aborda la moda actual de los museos británicos, y describe el Museo de la Ciencia de Londres, por ejemplo, como un monumento al nuevo tipo de capitalismo comunicacional. Ese museo posee una escultura extraordinaria titulada *Listening Post*, que muestra fragmentos de comentarios que la gente ha hecho en foros online y en chats públicos. La idea es que la gente contribuye a la instalación. Pero, en realidad, ha sido el museo el que ha extraído los textos de toda esa gente y ha mostrado esas conversaciones “oídas sin querer” en un enorme panel de pantallas electrónicas; me recuerda a *Matrix*.

HS— Ellos piensan que dan algo a la gente. Es extraordinario: refleja los tiempos precarios que vivimos. También el sistema de trabajo dentro del museo se basa cada vez más en la precariedad. Antes la presencia del artista en el museo era precaria. Ahora todos los que trabajan en el museo tienen empleos precarios, desde el director a los guardias.

JF— ¿Muestra el mundo del cine algún tipo de curiosidad por tu trabajo?

HS— Sí, pero ese interés está mediado. Piensan, “¿de qué está hablando la gente del arte? ¿Estás seguro de que hay que ver esto?” No obstante, el mundo del cine no es homogéneo. A la industria del cine no le importa, pero hay festivales (el de Róterdam, por ejemplo) con una actitud muy curiosa e informada. Allí te encuentras con gente interesada y ves muchos trabajos de artistas. Pero incluso cuando no se trata de obras claramente definidas en uno u otro sentido, las industrias del cine y la televisión no tienen ningún interés. Bueno, no pasa nada, a mí tampoco me interesan ellas.

JF— En tus instalaciones intentas dirigirte a un espectador inteligente. El público adopta la postura clásica del “espectador de cine”, sentado en una sala más o menos oscura que funciona también como lugar de reflexión. Intentas que la gente piense sobre un tema. Al mismo tiempo, en ocasiones el sistema de imágenes que utilizas no deja mucho tiempo para pensar. Eso es quizás un reflejo de la cultura popular de hoy en día, donde todo va tan deprisa. No piensas, te limitas a mirar. ¿Qué opinas sobre las contradicciones que surgen entre ver y pensar?

HS— Esto está relacionado con lo que decíamos antes del tiempo, que es un recurso o una mercancía extremadamente escasa. También se puede aplicar a los espectadores. No quieres quitarles demasiado tiempo porque no tienen mucho. Si te empeñas en hacer lo contrario, adoptas una postura violenta. Forzar a alguien a sacrificar seis horas para aguantar una pontificación a cámara lenta cuando podría estar cocinando o jugando con sus hijos o haciendo cualquier otra cosa, me parece un gesto de la alta modernidad, arrogante, privilegiado. Así que intento ser respetuosa con el tiempo de la gente.

En la instalación de Venecia muchas personas se sientan en las sillas de playa y se ponen a leer sus correos, lo cual me parece fenomenal. Hacen con su tiempo lo que quieren y utilizan el espacio según sus necesidades.

JF— También comen y beben dentro de la instalación y salen y entran a su antojo. Me da la impresión de que el tiempo real se filtra dentro del espacio de la instalación.

HS— Es una forma de organizar el tiempo. Y de dar libertad a la gente. Hay que ofrecerles espacio y tiempo para que hagan lo que quieran y lo que necesiten hacer, lo cual significa reconocer que no tienen que mirar ni pensar necesariamente en tu instalación. En demasiadas ocasiones la etiqueta que la cultura del museo impone sobre las películas, es que hay que estar sentado durante doce horas seguidas mirando y sin moverse ni poder ir al baño. Como en *La naranja mecánica*.

JF— Bueno, las películas que quieren imponer ese tipo de etiqueta están interesadas en traer el tiempo real al cine, a un sistema condensado de presentación de imágenes. En cierto sentido, una película de siete horas es un intervalo de siete horas en tu vida, pero al mismo tiempo estás viendo una intersección entre tu tiempo personal y el tiempo de la imagen, que puede representar a alguien durmiendo o la construcción de un edificio, por ejemplo. ¿Es el tiempo real un problema para ti?

HS— No, no es un problema, pero el tiempo real está hoy fragmentado y es plural. El tiempo real como bloque monolítico solo se da cuando te detienen, en la cárcel, en cierto tipo de monasterios o viendo el fútbol. La vigilancia tiene mucho que ver con el tiempo real. No puedes conectar fácilmente cosas en tiempo real a no ser que dispongas de múltiples canales, múltiples pantallas, y en ese punto ya te deslizas hacia el montaje.

El desafío es reunir tiempos y espacios que no parecen necesariamente corresponder el uno con el otro. Por eso nunca me ha atraído mucho el tiempo real. Farocki apunta que el tiempo real es básicamente tiempo televisivo. El tiempo real está siempre en manos de la publicidad.

JF— El montaje también está conectado con el tiempo real.
¿No vinculaba Jean-Luc Godard, por ejemplo, el corte filmico con la guillotina en *Masculin féminin*? ¿Para ti la edición, el montaje, es conectar, aislar, construir de un modo que produzca ideas?

HS— Sí, absolutamente. El corte tiene que ver con la decapitación pero también con crear cuerpos en el espacio o en el tiempo o en la imaginación: un nuevo cuerpo político, si quieres. No puedes hacer eso sin el montaje. En efecto, empalmar es doloroso, porque empieza con un corte, pero termina con una unión.

JF— Producir una exposición es muy diferente de un trabajo individual. ¿Cómo lidias con la idea de la exposición cuando tus obras se presentan juntas en un espacio expositivo?

HS— ¡Todavía tengo que averiguarlo! Lo he estado intentando, pero aún no tengo la respuesta.

JF— A menudo observo que se produce una contradicción en la obra de los artistas. Cuando hacen una obra simplemente porque sí y no para una exposición, si luego acaba en una muestra, invariablemente su exhibición genera nuevos problemas.

HS— Las grandes exposiciones son especialmente propicias para que surjan cuestiones de montaje, de edición. Intentas crear cierta dinámica, como en una película, pero no tienes la suficiente experiencia para saber lo que funcionará bien. Todavía estoy intentando averiguar cómo funciona. ¡Por favor, dímelo!

JF— Lo descubriremos juntos...

HS— Exactamente. Lo sabremos después de hacerlo.

JF— Supongo que este tipo de exposiciones suponen un cambio. Crear una dinámica es más fácil cuando el espectador va paseando de pintura en pintura, de escultura en escultura. Pero cuando va de sala oscura en sala oscura la situación es completamente diferente. A menudo me resulta frustrante ver tus obras en exposiciones porque me gustaría detenerme más tiempo del que puedo.

HS— Soy consciente de eso. Casi toda mi obra está basada en el tiempo, así que, ¡qué se le va a hacer!

JF— Cuando Henri Langlois creó la primera cinemateca, era una sala de cine, y la actividad del museo se centraba en preservar, coleccionar y mostrar películas dentro de esa sala. Hoy existen museos de la imagen en movimiento, museos dedicados al cine, y son completamente diferentes a esa primera cinemateca de Langlois. Exponer cine lo ha cambiado todo. Hoy incluso las cinematecas producen exposiciones. Y las exposiciones con imágenes en movimiento generan nuevos problemas. Supongo que nos enfrentamos al nacimiento de una nueva ecuación.

HS— Sí, se trata de volver a orquestar el tiempo.

JF— Encuentro que lo más difícil de las exposiciones de arte que incorporan imágenes en movimiento es entrar en la sala en un punto arbitrario de la obra e intentar recordar el primer fotograma que viste y esperar a que se repita. Hace poco vi una película que me pareció alucinante, realmente bella, pero se repetían tantas imágenes que me encontré centrándome casi exclusivamente en averiguar el punto exacto en el que había entrado en la sala. Me resultó muy frustrante.

HS— En mi trabajo intento tener eso en cuenta. Trato de estructurarlo en pequeños capítulos (de tres o cuatro minutos), tras los que subyace otro sub-relato. Cada nuevo capítulo te permite seguirlo desde el principio. En cierto momento, se repite y comienzas desde el inicio pero de una forma condensada.

Lo mismo sucede con esta conversación. Hay que terminarla: Hito se marcha de Venecia y no tenemos mucho tiempo. Nuestro diálogo se interrumpe justo en el momento en que habla del bucle como estrategia de orquestación del tiempo y forma de condensar la experiencia del espectador. El bucle es otra manera de reiniciar el tiempo, de revivir y reinterpretar lo que hemos visto o vivido antes, de ser conscientes de que nadie se baña dos veces en el mismo río. Volver a ver una película es también reeditarla añadiendo el trabajo invisible del espectador, supone siempre una reinterpretación, la asociación y reorganización de las imágenes según nuevos conceptos. Entre la producción y la reproducción, entre la interpretación y la permanente reinterpretación, el trabajo de Hito Steyerl la lleva a descubrir las diferencias entre un modelo de productividad y un modelo crítico de posproductividad al que llama circulacionismo. En palabras de la artista:

“El circulacionismo no consiste en que el arte haga una imagen, sino en posproducirla, lanzarla, acelerarla. Trata de las relaciones públicas de las imágenes en las redes sociales, de la publicidad y la alienación, de ser lo más hábilmente vacuo posible. [...]. Lo que es más crucial, el circulacionismo, si se reinventara, también podría cortocircuitar las redes existentes, sortear y evitar las amistades corporativas y los monopolios de *hardware*. Podría convertirse en el arte de recodificar y reescribir el sistema para desvelar la escopofilia del Estado, la complicidad del capital y la vigilancia total”⁴.

Al asumir que el arte es un lugar de ensayo, Hito Steyerl reinventa críticamente el lugar del arte. Nos recuerda que, del mismo modo que no hay “topos” sin utopía, ocupar el lugar del arte puede ser un modo de reinventar ese lugar. Al intervenir la realidad, sus trabajos son un ejemplo de que no es posible hacerlos si no es políticamente. Ya lo decía Godard: no hay que hacer cine político sino hacer cine políticamente. O como Hito Steyerl propone al pensar en las posibilidades de aplicar el libre acceso a Internet fuera de ella: “Si las imágenes pueden circular y compartirse, ¿por qué no todo lo demás?”⁵.

1. “La capacidad de los sistemas totalitarios para inculcar creencias que son firmemente sostenidas y muy difundidas, aunque carecen por completo de fundamento y a menudo contrarían francamente los hechos obvios del mundo circundante” (Wikipedia). Noam Chomsky, *El conocimiento del lenguaje, su naturaleza, origen y uso*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

2. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2003.

3. http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf (último acceso: octubre de 2015).

4. Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?”, *e-flux journal* n° 49. Disponible online en <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>

5. *Ibíd.*

Obras / Works

November (42)

Lovely Andrea (48)

Red Alert (31)

Strike (54)

In Free Fall (58)

Guards (64)

Adorno's Grey (68)

I Dreamed A Dream: Politics in the Age of Mass Art Production (74)

Is the Museum a Battlefield? (78)

How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File (86)

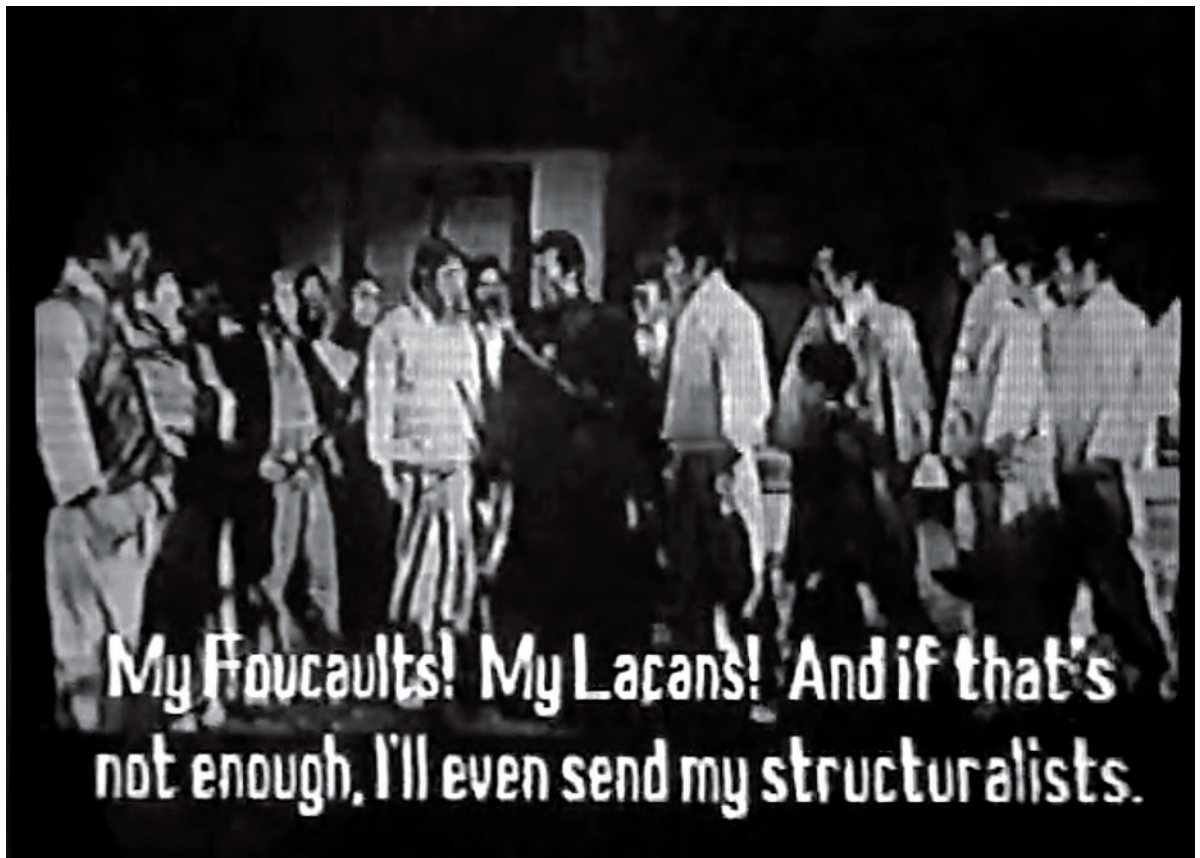
Liquidity Inc. (94)

Duty-Free Art (100)

The Tower (104)













Lovely Andrea, Encantadora Andrea, 2007





and then we'll send you a photo





IT'S ART!

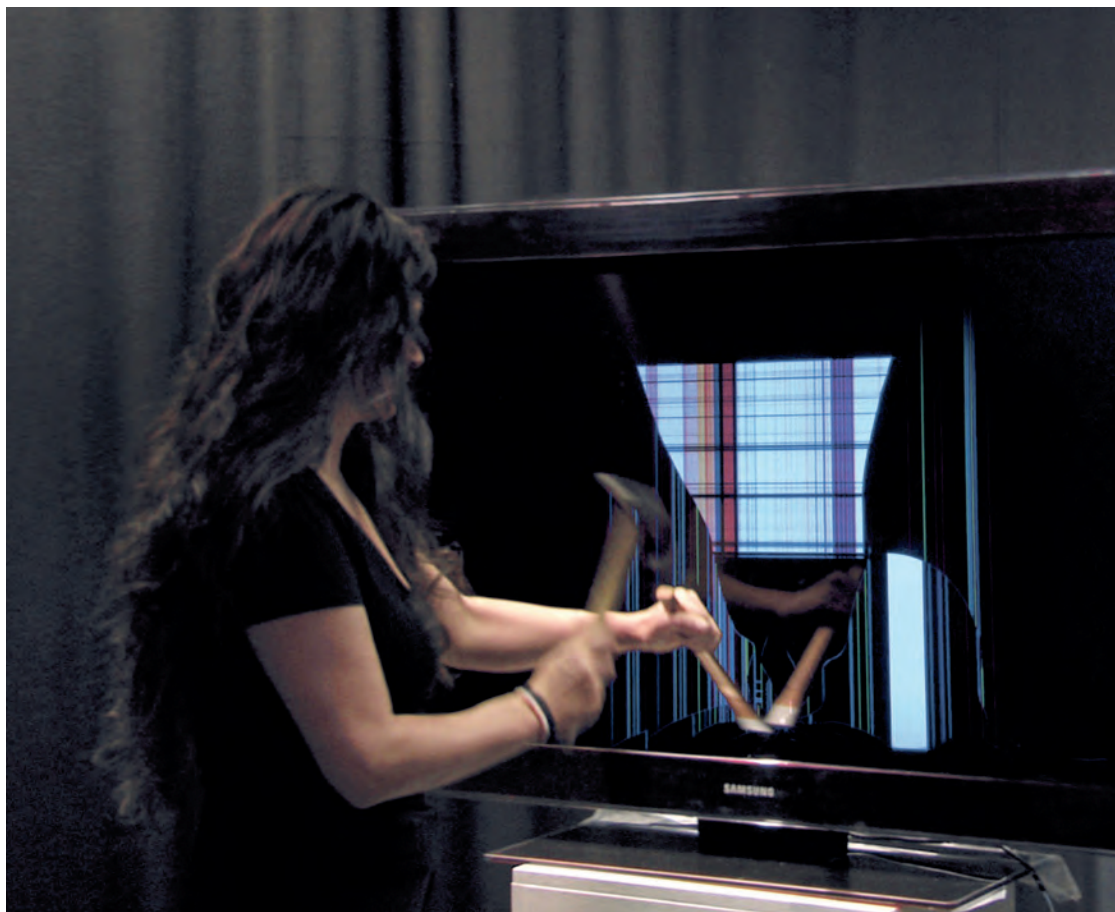
















This plane took part in the famous rescue operation
at Entebbe airport in 1976,









Matter loves on.



















**I Dreamed A Dream: Politics in the Age of
Mass Art Production, Soñé un sueño: la
política en la era de la producción de arte de
masas, 2013**



I dreamed a dream



Then I was young
And unafraid
And dreams were made
And used and wasted





I dreamed a dream in time gone by

SUSAN BOYLE
UNEMPLOYED, 47

HD

0supermaste

Is the Museum a Battlefield?, ¿Es el museo un campo de batalla?, 2013

This is a shot.















How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File,
Cómo no ser visto: un puto archivo .MOV didáctico y educativo, 2013





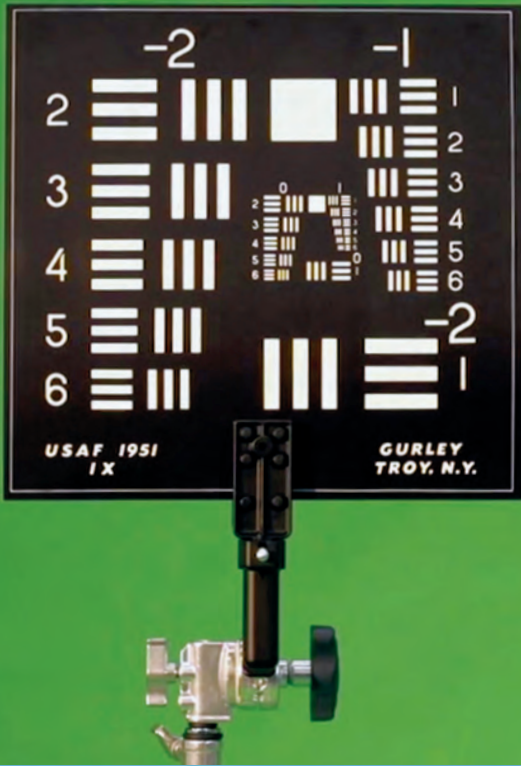


A woman with dark hair in a bun, wearing a black martial arts gi, is shown from the chest up. Behind her is a large, open fan with a black and white striped pattern. The background consists of a grey and white geometric pattern of squares and rectangles. The woman's right hand is raised, showing three fingers. The text "TELY INVISIBLE." is overlaid on the image in a bold, white, sans-serif font with a black outline.

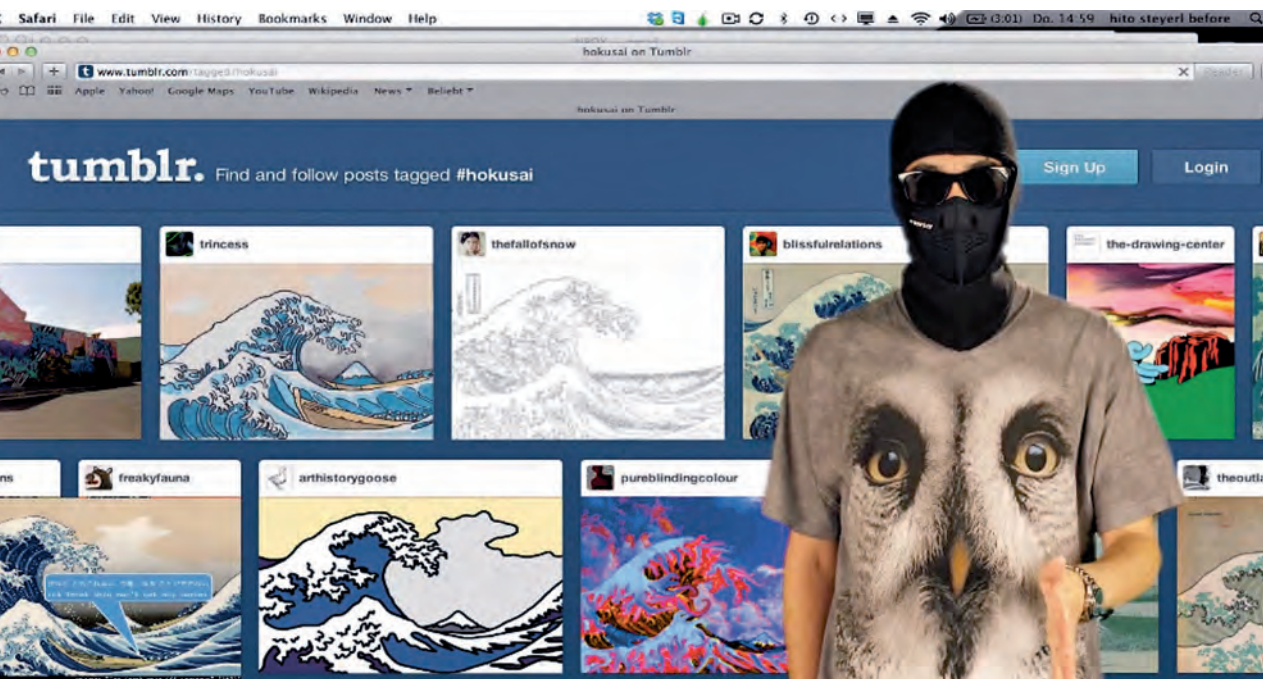
TELY INVISIBLE.

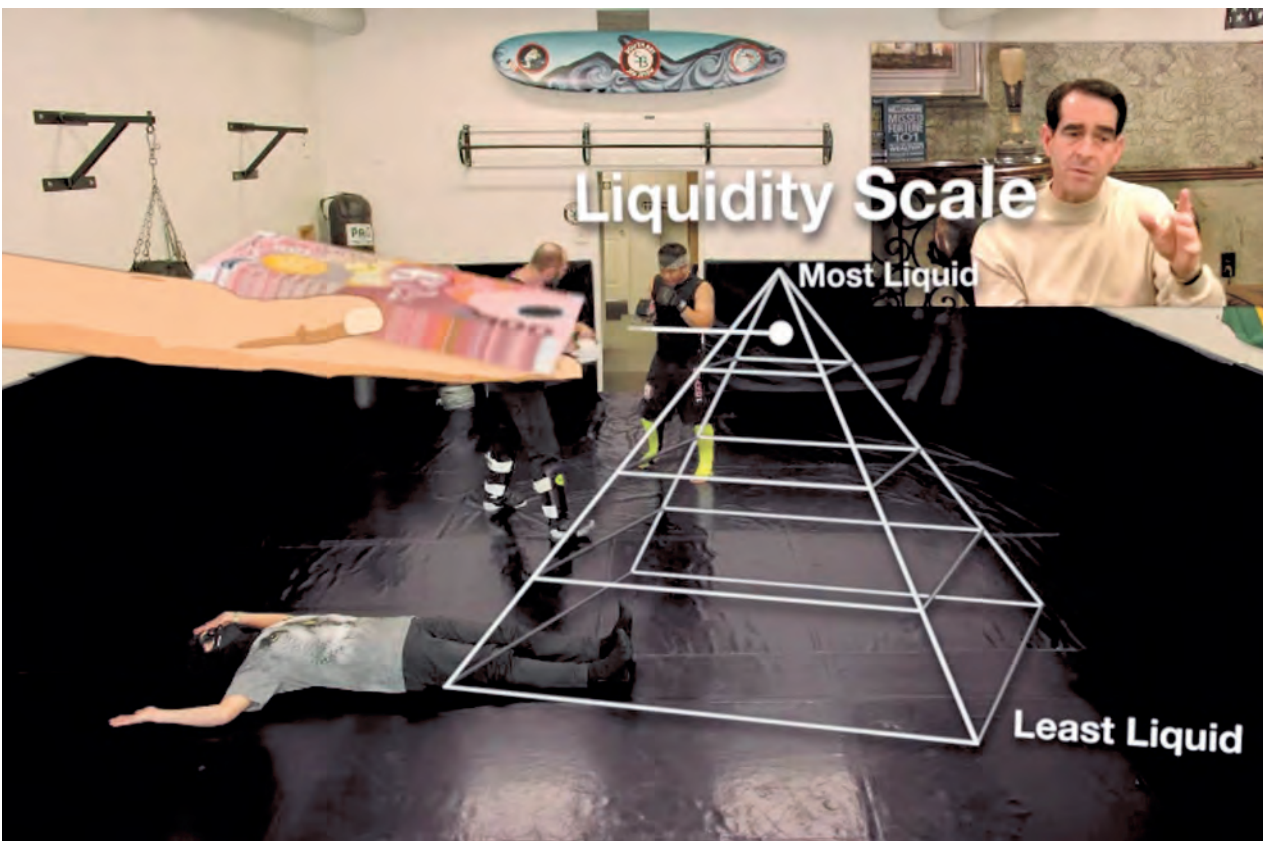




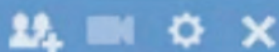








Brian Kuan Wood



Nervous breakdown cannot make Norway deadline. This means no budget for water CGI.



New mail has arrived.

Yes



Would you like to read it now?

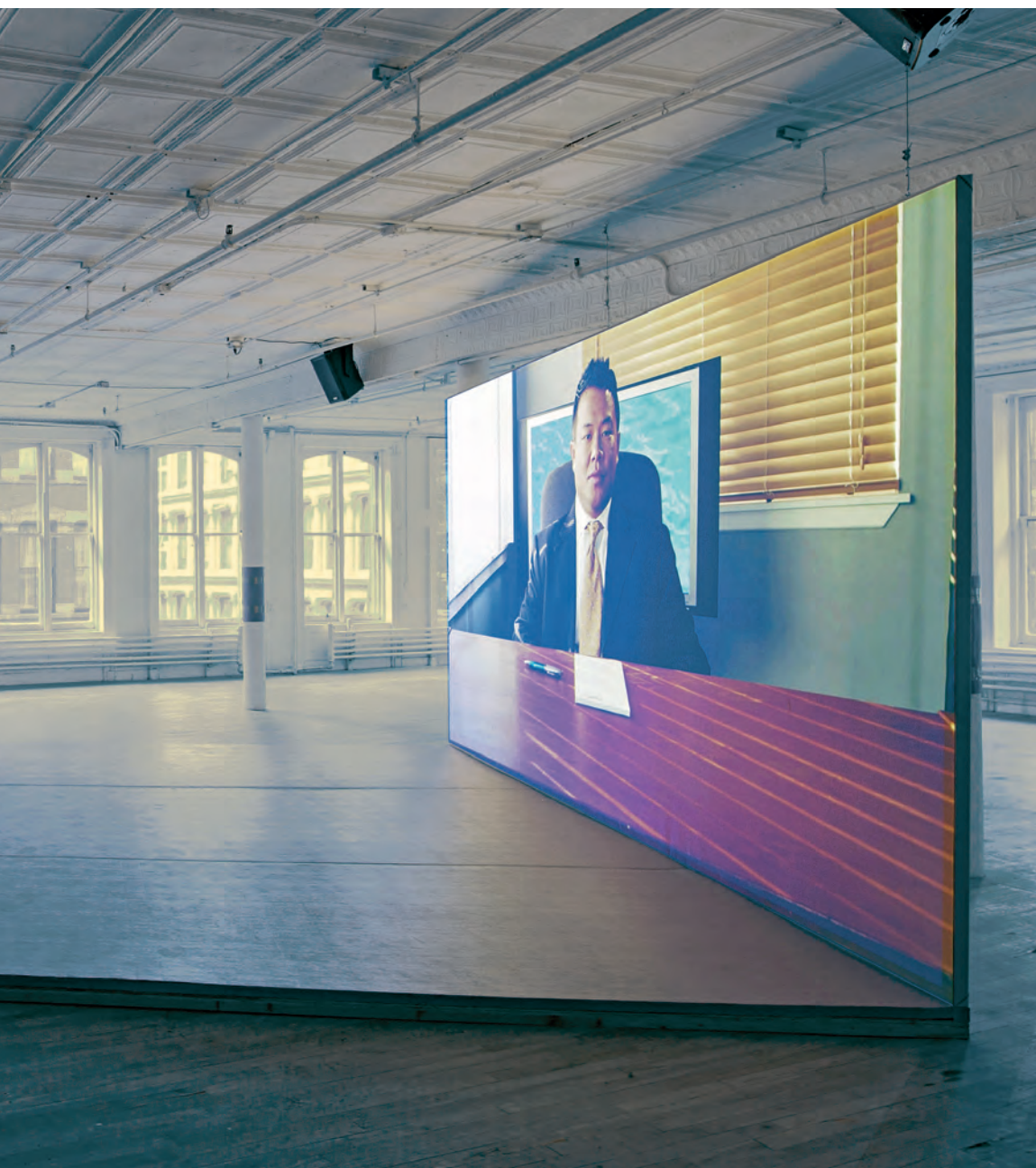
No



Mail From: "Hito" <hito@google...>

Subject: Budget cancelled

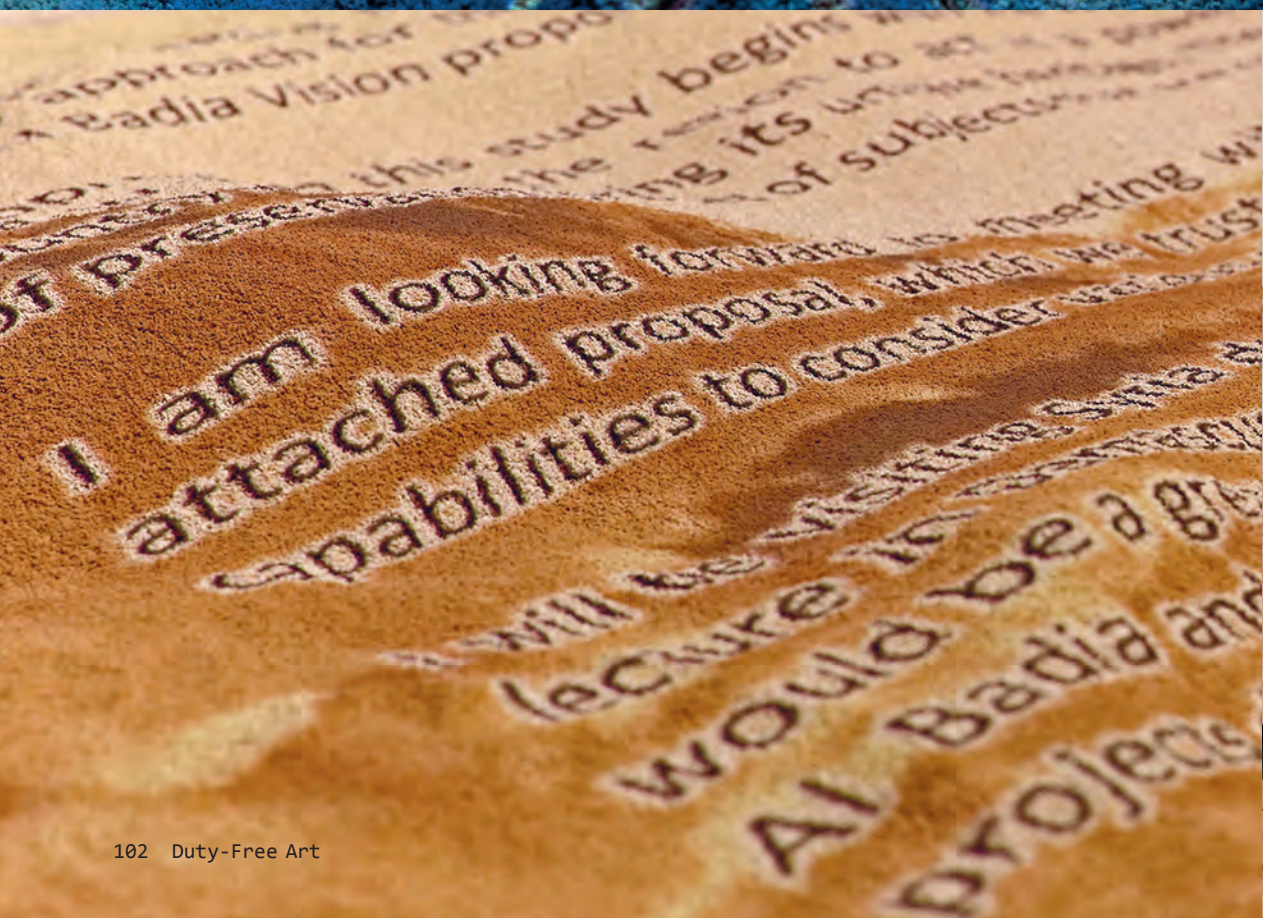
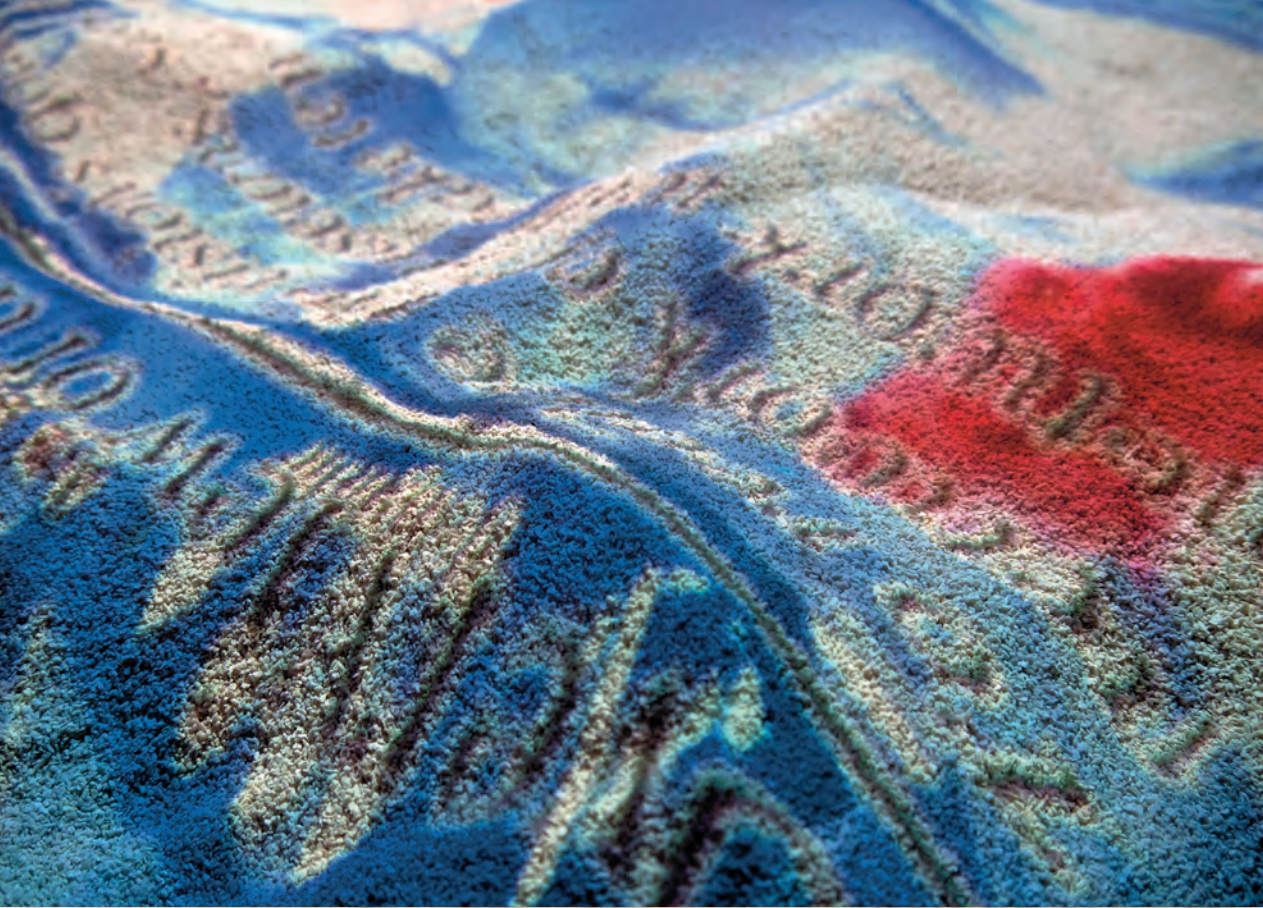




Duty-Free Art, 2015





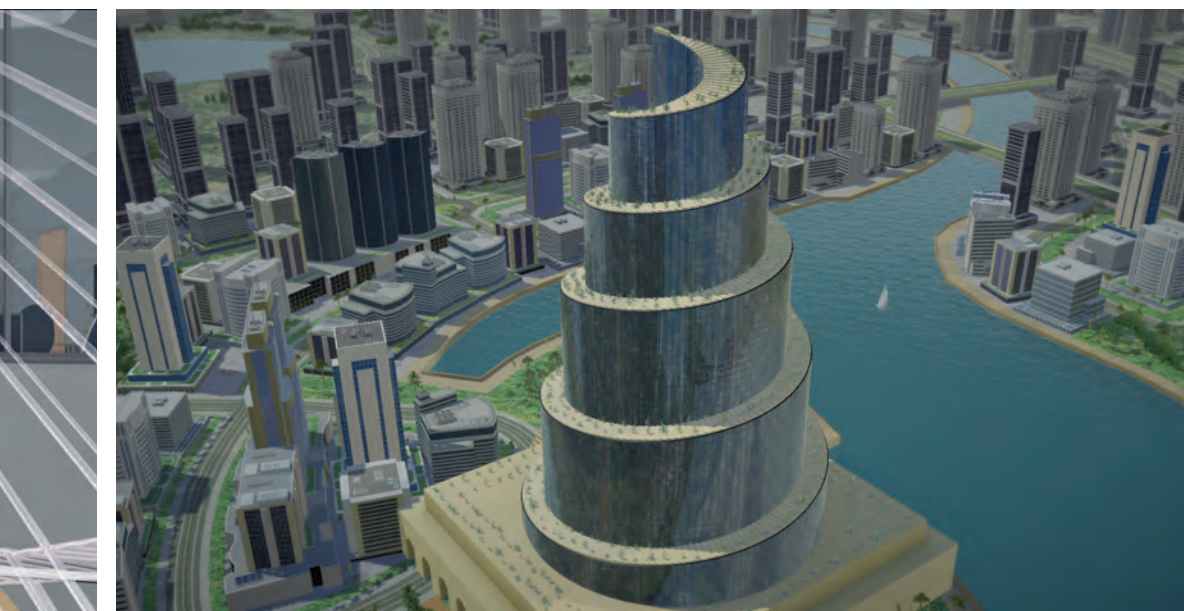


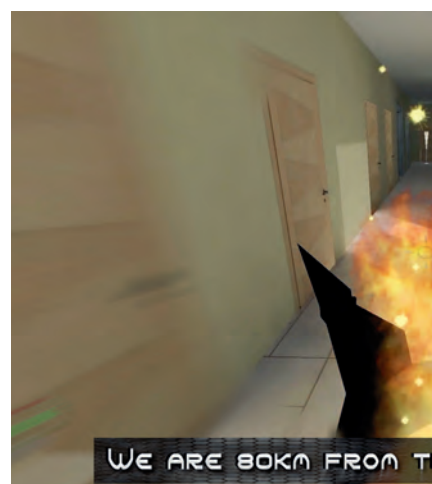
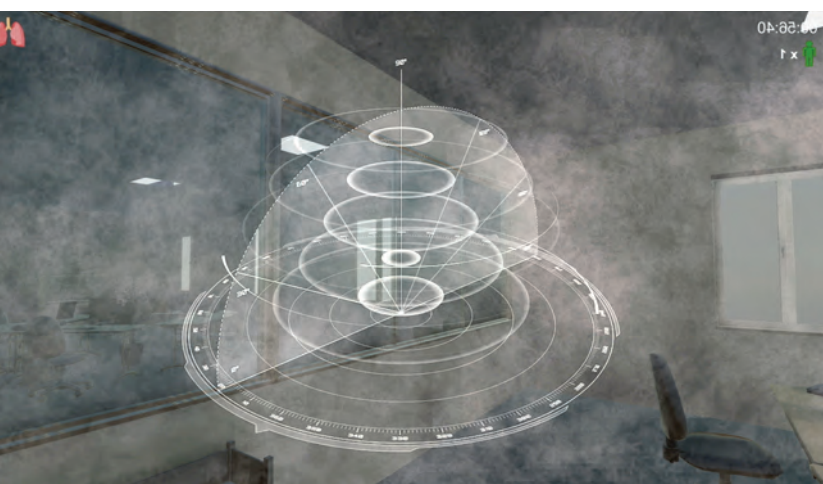


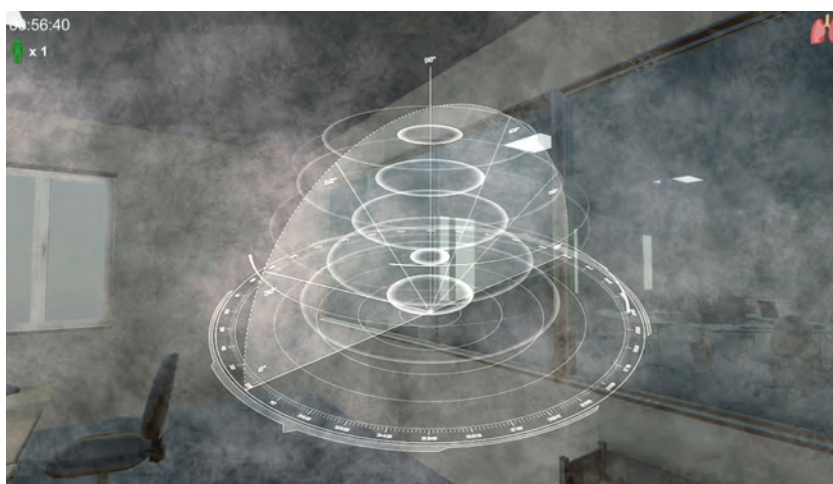












Duty-Free Art*

Capítulo 1: El Museo Nacional

En 2012, como parte de la base de datos sobre Siria¹, WikiLeaks publicó un archivo llamado “316787_Vision Presentation—Oct 30 2010 Eng.pptx”, en formato Power Point con fecha de octubre del 2010². El archivo detalla los planes de la primera dama, Asma-al-Assad, para el futuro de los museos sirios. Su fundación aspira a establecer una red de museos que promuevan el desarrollo social y económico de Siria y fortalezcan la identidad nacional y el orgullo cultural³. Con el fin de celebrar y dar consistencia a esta iniciativa, se lista al Museo del Louvre entre los socios involucrados en el desarrollo del plan⁴. Tanto el Louvre como el Guggenheim Bilbao se proponen como ejemplos para el nuevo diseño del Museo Nacional en Damasco. Se programa una conferencia para abril de 2011 en la que se revelará el nombre del ganador del concurso internacional para el diseño del Museo Nacional.

Sin embargo, tres semanas antes de esa fecha, veinte disidentes eran “presuntamente asesinados mientras 100.000 personas se manifiestan en la ciudad de Daraa”⁵. Para entonces, ya se habían enviado las invitaciones de la conferencia a muchos de sus prestigiosos conferenciantes, entre ellos los directores del Louvre y del British Museum. El 28 de abril de 2011, *The Art Newspaper* informaba de que la conferencia se había cancelado a causa de las protestas callejeras⁶. Todavía no se ha anunciado el ganador del concurso de arquitectura para el Museo Nacional.

* Este texto apareció por primera vez en *e-flux journal*, núm. 63, 2015.

La versión original en inglés y las ilustraciones a las que hace referencia pueden consultarse en <http://www.e-flux.com/>

Capítulo 2: Nunca más

Benedict Anderson sugiere que para construir una nación hace falta un “capitalismo de imprenta”⁷ y un museo que narre su historia y diseñe su identidad⁸. Hoy el capitalismo ya no es impreso, sino de datos, y hay un gran número de museos. Para construir un museo no se necesita nación. Sin embargo, si las naciones son una forma de organizar el tiempo y el espacio, también lo es el museo. Y cuando el tiempo y el espacio cambian, también lo hacen los espacios del museo.

De junio a septiembre de 2014 el Centro de Arte municipal de Diyarbakir en Turquía albergó una exposición sobre el genocidio y sus consecuencias, titulada *Never Again! Apology and Coming to Terms with the Past* [¡Nunca más! Apología y asunción del pasado]. Su cartel anunciador mostraba al que fuera canciller de Alemania Occidental, Willy Brandt, arrodillado frente al monumento conmemorativo del gueto de Varsovia. En septiembre de ese mismo año, el museo se convirtió en un campo de refugiados. No representaba a ninguna nación sino a gente que huía de la desintegración de diversas naciones.

Después de que en agosto de 2014 las milicias de EI (Estado Islámico) cruzaran y abolieran partes de la frontera de Siria-Irak, entre cincuenta y cien mil refugiados yazidíes escaparon de la región de Shengal, en el norte de Irak. La mayoría había atravesado a pie los montes Shengal gracias a la ayuda de rebeldes kurdos, que habían abierto un corredor de tránsito seguro⁹. Si bien la mayoría se quedó en los campos de refugiados en Rojava, en el norte de Siria, y en campos del norte de Irak, otros muchos cruzaron a las regiones kurdas de Turquía, donde se les acogió con una increíble hospitalidad. La ciudad de Diyarbakir convirtió su centro de arte en refugio de emergencia.

Una vez acomodados en colchonetas distribuidas por el espacio del centro, algunos refugiados pidieron tarjetas SIM para intentar localizar con el móvil a los familiares que faltaban.

La mesa del comisario se ha dejado vacía¹⁰.

Capítulo 3: Condiciones de posibilidad

Según el visor Google N-Gram¹¹ el uso de la palabra “imposible” ha caído abruptamente desde mediados del siglo XX. ¿Qué nos dice eso?

¿Significa que cada vez hay menos cosas imposibles? ¿Que la imposibilidad “como tal” está en declive histórico? Quizá solo significa que las condiciones de posibilidad en sí mismas están sujetas a cambios. ¿Están lo posible y lo imposible definidos por condiciones históricas y externas?

Según Immanuel Kant, el tiempo y el espacio son condiciones necesarias para percibir o comprender algo. Sin tiempo ni espacio, el conocimiento, la experiencia y la visión no pueden desplegarse. Kant denomina esta perspectiva “criticismo”. Con esto en mente, ¿qué clase de espacio y tiempo necesita el arte contemporáneo para manifestarse? O más bien, ¿qué dice hoy sobre el espacio y el tiempo el criticismo del arte contemporáneo?

Resumiendo crudamente muchos textos académicos: el arte contemporáneo es posible gracias al capital neoliberal, además de Internet, las bienales, las ferias de arte, la emergencia de historias paralelas y una desigualdad creciente. Cabe añadir a la lista la guerra asimétrica –en tanto que causa, entre otras, de la vasta redistribución de la riqueza–, la especulación inmobiliaria, la evasión fiscal, el blanqueo de capitales y los mercados financieros desregulados.

Parafraseando las lúcidas reflexiones del filósofo Peter Osborne sobre el tema, el arte contemporáneo nos muestra la falta de un tiempo y un espacio (global). Es más, proyecta una unidad ficticia sobre una variedad de ideas diferentes de tiempo y espacio, proporcionando una superficie común donde no la hay¹².

El arte contemporáneo se convierte así en representante de la comunidad global a falta de un territorio, una temporalidad o un espacio común. Se define por la proliferación de localizaciones y la falta de responsabilidad. Funciona mediante grandes operaciones inmobiliarias que, a medida que reorganizan el espacio urbano, transforman las ciudades de todo el mundo. Es incluso el espacio de guerras civiles que diez años después desencadenan *booms* en el mercado del arte y redistribuyen así la riqueza obtenida a partir de las tiendas. Ocurre en servidores, a través de infraestructuras de fibra óptica, y también cada vez que una deuda pública se transforma milagrosamente en riqueza privada. El arte contemporáneo acontece cuando se engaña a los contribuyentes haciéndoles creer que rescatan a otros Estados soberanos, cuando en realidad están subvencionando a bancos internacionales que se ven compensados por endosarle deudas de alto riesgo a naciones vulnerables¹³. O cuando este o aquel régimen decide que necesita lo que sería el equivalente en relaciones públicas a una operación de cirugía estética.

Pero el arte contemporáneo también crea nuevos espacios físicos que esquivan la soberanía nacional.

Permitidme daros un ejemplo actual: el almacenamiento de arte en puertos francos. La madre de todas las zonas francas es el puerto franco de Ginebra, una zona libre de impuestos que incluye partes de una vieja estación de mercancías y un edificio de almacenamiento industrial. Esta zona de libre comercio ocupa el patio trasero y la cuarta planta del viejo almacén, de suerte que en un único edificio coexisten jurisdicciones distintas, pues el resto de los pisos quedan fuera del puerto franco. El año pasado se abrió un nuevo espacio para el almacenamiento de arte. Hasta hace solo unos años, la zona franca ni siquiera se consideraba oficialmente parte de Suiza.

Se rumorea que este edificio alberga miles de Picassos, pero nadie conoce el número exacto porque la documentación es bastante opaca. No obstante, no cabe duda de que su contenido podría competir con el de cualquier gran museo¹⁴.

Tendríamos que asumir que ahora mismo es uno de los espacios más importantes del mundo dedicados al arte. Pero no solo no es público sino que se emplaza dentro de una geografía muy interesante.

Desde un punto de vista legal, las zonas francas de almacenamiento de arte tienen algo de extraterritoriales. Algunas se ubican en las zonas de tránsito de los aeropuertos o en zonas libres de impuestos. Keller Easterling describe la zona franca como un “enclave cercado para almacenaje”¹⁵. Se ha convertido en un órgano principal del urbanismo global y es “copiado” y “pegado” en múltiples lugares del mundo. Es un ejemplo de “extraestatalidad”, como lo llama Easterling, al amparo de “una forma híbrida de excepcionalidad” jurídica más allá de las leyes del Estado nacional. Dentro de este estado de exención desregulador se privilegia a las corporaciones a expensas del común de los ciudadanos, “los inversores” reemplazan a los contribuyentes y las naves a los edificios:

El atractivo de [los puertos francos] es similar a los que ofrecen los centros financieros deslocalizados: seguridad y confidencialidad sin demasiado escrutinio [...] y toda una serie de ventajas fiscales. [...] Los bienes en los puertos francos están técnicamente en tránsito, aunque en realidad se usan cada vez más como residencia permanente de la riqueza acumulada¹⁶.

La zona franca es pues una zona de tránsito permanente.

Aunque esté fijo, ¿define también el puerto franco una impermanencia perpetua? ¿Es simplemente una zona extraterritorial o también un sector corrupto cuidadosamente establecido al servicio de la rentabilidad financiera?¹⁷

La zona franca contiene múltiples contradicciones: es una zona de impermanencia terminal; es también una zona de extralegalidad legalizada

mantenida por naciones-Estado que intentan emular en lo posible a Estados fallidos a través de una pérdida de control selectiva. Thomas Elsaesser utiliza la expresión “inestabilidad constructiva”¹⁸ para describir las propiedades aerodinámicas de los cazas de combate, que obtienen ventajas decisivas navegando al borde del fallo del sistema. Se podría decir que “fallan” o “caen” de un modo favorable. Esta inestabilidad constructiva es implementada en el seno de Estados nacionales mediante la incorporación de zonas que “fallan” a propósito. Por ejemplo, en Suiza hay “245 almacenes de aduana”¹⁹ que encierran zonas de excepción legal y administrativa. ¿Contienen este y otros Estados diferentes tipos de jurisdicciones aplicadas, o más bien no aplicadas, en función de la riqueza de las empresas o de los individuos? ¿Se convierte ese tipo de Estado en una fórmula de astatalidad oportunista? Como señalara el propio Elsaesser, su idea de “inestabilidad constructiva” surgió con una conversación sobre la obra *Der Lauf der Dinge* [El curso de las cosas, 1987], de los artistas suizos Fischli y Weiss. En ella todo tipo de objetos pierden el equilibrio en una especie de colapso celebratorio. El glorioso lema de la película es *Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor's zusammen bricht* [el equilibrio es más bello cuando está al borde del colapso].

Entre muchas otras cosas, las zonas francas se convierten en zonas de arte libre de impuestos, una zona donde el control y el fallo se calibran según su “inestabilidad constructiva”, de manera que las cosas quedan alegremente suspendidas en un equilibrio precario permanentemente congelado.

Capítulo 4: Duty-Free Art

Por todo el mundo se están creando enormes espacios de almacenamiento en lo que podrían denominarse “tierras de nadie del lujo”, paraísos fiscales en los que, cuando se realiza una transacción, no hay más que mover las obras de una sala de almacenaje a otra. Son también espacios primordiales del arte contemporáneo: museos extraterritoriales o deslocalizados. En septiembre de 2014 Luxemburgo abrió su propio puerto franco. No es el único país que trata de replicar el éxito de Ginebra: “La zona franca que se abrió en el 2010 en el aeropuerto Changi de Singapur ya está casi al completo. También Mónaco tiene una. La ‘zona franca de la cultura’ proyectada en Pekín será el mayor almacén de arte del mundo”²⁰. Actor principal en el establecimiento de varias de estas instalaciones es Natural Le Coultre, una compañía de transporte de obras de arte dirigida por el suizo Yves Bouvier.

Las zonas francas para el almacenamiento de obras de arte son museos secretos. Su diseño refleja sus condiciones espaciales.

En contraste con las descuidadas instalaciones suizas, los diseñadores de la zona franca de Singapur han subido el nivel:

Diseñadas por arquitectos suizos, ingenieros suizos y expertos suizos en seguridad, las instalaciones, de más de 25.000 metros cuadrados, son en parte búnker, en parte galería de arte. A diferencia de las instalaciones de la zona franca de Suiza, compuesta de almacenes sobrios aunque seguros, Singapore FreePort busca combinar seguridad y estilo. El vestíbulo, las salas de exposición y el mobiliario son obra de los diseñadores contemporáneos Ron Arad y Johanna Grawunder. Una gigantesca escultura en arco titulada *Cage sans frontières* (jaula sin fronteras), obra del señor Arad, se extiende por todo el vestíbulo. Las pinturas alineadas sobre las paredes de hormigón dan a las instalaciones el aire de una galería. Salas privadas y cámaras de seguridad, bloqueadas por puertas de siete toneladas, se disponen a lo largo del corredor. Cerca del vestíbulo, las galerías privadas brindan a los coleccionistas la oportunidad de contemplar sus obras de arte o de mostrarlas a potenciales compradores bajo focos dignos de un museo. Ya se ha proyectado una segunda fase que duplicará su tamaño hasta llegar a los casi 50.000 metros cuadrados. A cualquier hora del día o la noche el personal del puerto franco está disponible para recoger a los coleccionistas en su avión y llevarlos rápidamente a las instalaciones. Si el cliente lleva objetos de valor se le proporciona una escolta armada²¹.

El título de *Jaula sin fronteras* encierra un doble sentido. No solo significa que la jaula no tiene límites sino que la prisión está ahora en todas partes, en instalaciones extraestatales que ocultan obras de arte y que, alojadas en las fisuras de la soberanía nacional, establecen sus propias redes logísticas. En esta ubicua prisión se siguen aplicando reglas, aunque resulta difícil determinar con exactitud cuáles, a quién o a qué se aplican y cómo se implementan. Sean las que fueren, su rigor es inversamente proporcional al valor de los activos en cuestión. Pero esta construcción no es solo un dispositivo que se materializa en una ubicación concreta dentro del espacio tridimensional. Es también, en esencia, un *Stack* (una pila, un apilamiento) de operaciones jurídicas, logísticas, económicas en bases de datos; una superposición de plataformas que median entre nubes de datos y usuarios a través leyes estatales, protocolos de comunicación, pautas corporativas, etc., interconectadas no solo por fibra óptica sino también por rutas aéreas²².

El almacenamiento de arte en zonas francas es al *Stack* lo que el museo nacional ha sido tradicionalmente a la nación. Se asienta entre países

en bolsas de soberanías superpuestas donde la jurisdicción nacional se ha inhibido voluntariamente o ha sido destruida. Si las bienales, las ferias de arte, las simulaciones tridimensionales de propiedades inmobiliarias gentrificadas, los museos de arquitectos estrella que decoran diversos regímenes, etc., son las superficies corporativas de esas áreas, los museos secretos son su red profunda, una Ruta de la Seda en la que las cosas desaparecen como en un abismo²³.

Pensemos en las obras de arte y en su movimiento. Viajan dentro de una red de zonas libres de impuestos y también dentro de los mismos espacios de almacenamiento. Si este es el caso, puede que nunca lleguen a desembalsarse. Se trasladan de una sala de almacenaje a otra sin que se las vea. Permanecen dentro de su caja y viajan fuera de territorios nacionales con un mínimo de seguimiento o de registro, como sucede con las drogas, los disidentes, los productos financieros derivados u otros de los llamados “vehículos de inversión”. Por lo que sabemos, las cajas podrían estar vacías. Es un museo de la era de Internet, pero de la Internet profunda, donde el movimiento se oscurece y el espacio de datos se enturbia.

Los archivos de Siria de WikiLeaks detallan un tipo muy diferente de movimiento.

---Mensaje original---

De: xy@sinan-archiculture.com

A: xy@mopa.gov.sy

Enviado: viernes 7 julio 2010, 16:06

Asunto: Fw: itinerario de vuelo equipo OMA

****RECTIFICACIÓN****

Estimado Sr. Azzam,

Le escribo este correo para confirmar la llegada del Sr. Rem Koolhaas y su ayudante, el Sr. Stephan Petersmann, este próximo lunes, 12 de julio. Como ya hablamos, necesitamos visados para ambos (los dos son holandeses). Le adjunto sus fotos de pasaporte. Llegan por separado y a horas distintas. El Sr. Koolhaas viene desde China vía Dubai en Emirates Airlines (llegada a Damasco, 16:25), y el Sr. Stephan Petermann, desde Viena en Austrian Airlines (llegada a Damasco a las 15:00, antes que el Sr. Koolhaas).

Estarán en el Art House o en el Four Seasons Hotel hasta su partida el jueves (a las 16:00)²⁴.

La base de datos de WikiLeaks sobre Siria comprende unos dos millones y medio de mensajes de 680 dominios, si bien la autenticidad de esos documentos

no ha sido verificada por WikiLeaks. Lo que sí puede verificarse es que la compañía de relaciones públicas Brown Lloyd James estuvo involucrada en el intento de mejorar la imagen de la familia Assad²⁵. A principios de 2011, poco antes del inicio de la guerra civil, un reportaje de *Vogue*, proféticamente realizado por un fotógrafo de guerra, James Natchwey, retrata a Asma-al-Assad como “Rosa del Desierto”, una modernizadora y promotora de la cultura²⁶.

En febrero de 2012, tras el primer año de guerra, Anonymous y organizaciones afines *hackearon* el servidor del correo electrónico del ministro sirio de la Presidencia en solidaridad con los activistas, manifestantes y blogueros sirios²⁷. Se accedió a la bandeja de entrada de setenta y ocho ayudantes y asesores de Assad. Al parecer varios usaban la misma contraseña: “12345”²⁸. Los correos filtrados incluían la correspondencia (en su mayor parte a través de intermediarios) entre Mansour Azzam, ministro de la Presidencia, y los estudios de Rem Koolhaas (OMA), Richard Rogers y Herzog & De Meuron sobre diversos asuntos²⁹. El resumen del contenido de algunos correos es que se invitaba a Rogers y a Koolhaas a dar una conferencia en Damasco, y en el caso de Koolhaas, la visita se extendía a la discusión de algunos proyectos, entre los que estaba el del Parlamento Nacional³⁰. Herzog & De Meuron ofrecían como obsequio un boceto para la Casa de Cultura Al-Assad en Alepo, y expresaban su interés por el proceso de selección para el proyecto del Parlamento³¹. En realidad buena parte de esa correspondencia no es más que cotilleo sobre los estudios entre intermediarios. También hay mucho *spam*. Desde finales de noviembre de 2010, no hay ninguna comunicación documentada con los estudios. Las protestas habían comenzado en enero del 2011. A finales de marzo estalló en Siria un levantamiento en toda regla. Todas las conversaciones y negociaciones entre funcionarios y arquitectos parecen haberse interrumpido a medida que escalaban las hostilidades y aumentaba el escrutinio sobre el régimen de Al-Assad. No es posible confirmar la autenticidad de ninguno de esos documentos de forma independiente³², así que por el momento se clasifican como racimos sueltos de datos que pueden o no tener algo que ver con sus presuntos autores y receptores³³. Pero sin lugar a duda lo que albergan los servidores de WikiLeaks son racimos, conjuntos de datos, que pueden ser descritos en razón a su circulación, independientemente de su presunta procedencia o autoría³⁴.

Saif-al Islam Gadafi es el hijo del difunto dirigente de Libia, Muammar Gadafi, y una figura política en Libia hasta la deposición de su padre, en 2011, a manos de las fuerzas rebeldes y gracias a la ayuda de los ataques aéreos de la OTAN.

Su pintura, *War* [Guerra, 2001], se exhibió en Londres en 2002 como parte de la exposición *The Desert Is Not Silent* [El desierto no es silencioso]. *War* retrata el bombardeo de Yugoslavia por la OTAN en 1999. El artista escribe: “Una guerra civil en Kosovo destruyó la pintura y su tema. El mar se encrespa y la furia desciende del cielo para cruzarse con un río de sangre”³⁵.

En unas declaraciones de ese mismo momento, Saif al-Islam decía: “Nosotros no solo compramos armas y vendemos gas y petróleo, también tenemos cultura, arte e historia”³⁶.

En septiembre del 2010 OMA expresaba su deseo de trabajar en Siria³⁷. Sinan Ali Hassan, un arquitecto local que actuó de intermediario, alardeaba de las ventajas de tal colaboración en un correo posterior a Mansour Azzam: “Rem ha sido supervisor y jefe de Zaha Hadid, y además se le considera más importante (incluso mucho más importante) que Lord Richard Rogers en cuanto a reputación y estatus profesional”³⁸.

De la conversación entre OMA y Sinan Ali Hassan se desprende claramente que la propuesta de OMA pudiera basarse en un proyecto previo realizado en Libia: “Tendría un alcance parecido a la idea para el Sáhara libio que ya le mostramos y que Rem discutió con el presidente”³⁹.

En una entrevista de junio de 2012 Kooolhaas afirmaba que gente del círculo de Saif al-Islam Gadafi se había puesto en contacto con él⁴⁰. En aquel momento, se le veía como un reformador. El proyecto de OMA en Libia giraba en torno a la preservación y se expuso en la Bienal de Venecia⁴¹. Más tarde, se mencionó el proyecto como precedente de una propuesta para la región del desierto sirio en los alrededores de Palmira. Desde el levantamiento a principios de 2011, esta zona se ha visto profundamente afectada por la consiguiente guerra civil.

En la actualidad la Corte Penal Internacional ha solicitado a Libia la extradición de Saif Gadafi, donde permanece encarcelado⁴².

Capítulo 5: Un sueño

—ATENCIÓN: ESTE ES EL ÚNICO CAPÍTULO FICTICIO DE ESTA CONFERENCIA.

Volviendo a la cuestión de partida: ¿qué le ha pasado al espacio y al tiempo? ¿Por qué se han roto y desarticulado?, ¿por qué el espacio está segmentado en contenedores y naves a modo de franquicia, en webs profundas, guerras civiles y paraísos fiscales replicados por todo el mundo?

Con tales pensamientos en mente, me quedé dormida y empecé a soñar..., y tuve un sueño muy extraño. Soñé con el diagrama de uno de los últimos textos de Peter Osborne. Estos diagramas describen una genealogía del arte contemporáneo, pero en el sueño yo no me fijaba en el contenido sino en la forma. Lo primero que notaba es que la sucesión de círculos concéntricos parecía tener una muesca, una especie de pequeña depresión, en cualquier caso una concavidad tridimensional. Pero, ¿por qué se hundirían el tiempo y

espacio, por así decirlo? ¿Y si fuera cosa de gravedad? ¿Podía ser un minúsculo agujero negro la causa de que esos círculos se curvaran? Pero en realidad, era mucho más probable que el motivo fuera otro.

De repente, encontré la respuesta a mi pregunta. La gravedad empezó a no tener efecto sobre mí y comencé a flotar hacia el espacio exterior. Peter Osborne también estaba flotando por ahí, y con un inverosímil acento tejano señaló una cosa para que yo me fijara en ella:

Visto desde arriba, el diagrama de Peter se transformaba en mirilla.

Si se observaba desde arriba, esa leve oquedad desaparecía. Se convertía en una pantalla plana. Desde ese punto de vista, todo el mundo vería los diagramas de Peter de la genealogía del arte contemporáneo, pero no la muesca que indicaba que ya se había hecho diana y que en el punto de impacto había un cráter.

Vista desde arriba la genealogía del arte contemporáneo actuaba como un sustituto o como una pantalla: una mirilla para cubrir el lugar del impacto. Tras su visor de astronauta Peter graznaba:

Ese es el papel del arte contemporáneo en esta película. Es un sustituto, un doble. Se proyecta sobre el lugar de impacto después de que el tiempo y el espacio hayan estallado en unidades disyuntivas y procedan a colapsar en *Stacks* de todos los colores del arco iris diseñados por arquitectos estrella.

El arte contemporáneo es una especie de capa o sustituto que actúa como si no hubiera pasado nada, mientras la gente se tambalea ante los efectos de políticas de choque, campañas de “dominio rápido”⁴³, *realities* en la televisión, cortes de energía (o recortes de cualquier tipo), GIFs de gatos, gases lacrimógenos..., los cuales están desmantelando y recableando el aparato sensorial por completo y también, potencialmente, las facultades humanas de razonamiento y entendimiento por medio de un estado de shock y confusión, de depresión hiperactiva.

No sabes lo que ocurre tras las puertas de las salas de almacenamiento de las zonas francas, ¿no? Te voy a decir lo que pasa: el tiempo y el espacio se han hecho añicos y sus pedazos se han reorganizado en pequeñas piezas, como en un acelerador de partículas grotesco, y el resultado es la jaula sin fronteras que hoy llamamos arte contemporáneo

—Y AQUÍ ES DONDE ACABA ABRUPTAMENTE LA PARTE DE FICCIÓN

Me desperté sobresaltada y me encontré leyendo en voz alta este documento en .pdf:

Dr. Bashar al Assad
Presidente de la República Siria

Rotterdam, 15 de noviembre de 2010

Estimado Sr. Presidente:

Conforme a nuestro encuentro de julio y posterior solicitud de un boceto de OMA/AMO para el desarrollo estratégico de Al Badia, me es grato presentar a su consideración nuestra propuesta.

Nuestra manera de entender este estudio parte del concepto de Al Badia como entidad unitaria dentro de Siria. Pensamos que la región puede actuar como un poderoso recurso del que se puede beneficiar toda la nación mientras se preserva un patrimonio único. Nuestra visión de Al Badia contempla un plan de actuación y conservación de un conjunto de aspectos cruciales para la región.

Sería un placer reunirme con usted de nuevo para discutir el boceto que se describe en la propuesta adjunta, que confiamos demuestre nuestro sincero interés en Siria y nuestra capacidad para asumir el desafío que implica el desarrollo de la región.

Viajaré a Siria la última semana de noviembre con el fin de dar una conferencia en Damasco y ampliar mi conocimiento y experiencia de su país. Durante mi estancia, me sería muy grato concretar con usted nuestro futuro compromiso con el proyecto de Al Badia y de otros como el del Parlamento Nacional, además de otros de ámbito cultural y nacional.

Atentamente suyo,

Rem Koolhaas

Capítulo 6: Y ahora Justin Bieber

En 2013, la SEA (Syrian Electronic Army) pirateó la cuenta de Twitter de *E! Online*.

¿Quién es SEA? El Ejército Electrónico de Siria es un grupo de *hackers* partidarios del régimen de Assad. Hace unas semanas también piratearon *Le Monde*, en Francia. Anteriormente se habían incautado de los sitios web del *New York Times*, el *Washington Post* y de la división de reclutamiento de los Marines de los Estados Unidos. El grupo también *hackeó* la cuenta de Twitter de Associated Press y envió un falso informe sobre el bombardeo de la Casa Blanca⁴⁴.

Las consecuencias de este tweet se sintieron en Wall Street.

En tres minutos “el falso tweet hizo que desaparecieran del mercado bursátil 136.000 millones”⁴⁵.

Anonymous Syria y sus múltiples aliados habían pirateado, a su vez, al Ejército Electrónico Sirio, colgando en la red oculta las coordenadas de varios de sus presuntos miembros⁴⁶.

El *data-space* de Siria está asediado, *hackeado*, fragmentado. Es más, se extiende desde AP a Wall Street a servidores rusos y australianos, además de la cuenta de Twitter de una revista de cotilleo.

Se extiende a los servidores de WikiLeaks, que albergan los archivos de Siria y que también tuvieron que trasladarse, tras ser desalojados de Amazon en 2010, de un sitio a otro una y otra vez.

En cierta ocasión se rumoreó que WikiLeaks estaba intentando trasladar sus servidores a un lugar deslocalizado, una antigua plataforma petrolífera extraterritorial llamada Sealand⁴⁷. Esto habría replicado la situación de las zonas francas desde una perspectiva completamente distinta.

Pero para plantear una cuestión más general: ¿cómo afecta Internet, o para ser mas exactos, las operaciones en red entre diferentes bases de datos, a la construcción física de museos o a su imposibilidad?

Capítulo 7: Un correo de Suiza y su respuesta

De: Hito Steyerl mailto: xy@protonmail.ch
Enviado: Martes, 17 de febrero del 2015, 20:05
Para: Recepción de la oficina
Asunto: Solicitud de confirmación de autenticidad.

Estimados Sres.:

Quisiera solicitar la confirmación de autenticidad de varios correos electrónicos entre OMA/AMO y funcionarios del gobierno sirio e intermediarios, publicados por WikiLeaks en 2012 como parte de sus “archivos de Siria”.

Soy una cineasta y escritora residente en Berlín y estoy preparando una conferencia sobre la transformación de los museos nacionales bajo condiciones de guerra civil, tanto en el espacio físico tridimensional como en el virtual de datos.

La intención no es convertir en escándalo la correspondencia entre OMA y el ministro sirio de la Presidencia, sino más bien reflexionar sobre cómo influyen tanto la comunicación por Internet como el (casi) colapso de algunos Estados nacionales en el planteamiento de espacios museísticos contemporáneos.

Dentro de este contexto, sería interesante saber algo más de las circunstancias que condujeron al fin de las conversaciones sobre el proyecto en Siria. Estoy segura de que su estudio habrá tenido sus razones, y sería estupendo estar en disposición de incorporarlas a la discusión.

Abajo incluyo la relación de vínculos que me propongo citar.

Con mis mejores deseos,
Hito Steyerl

wikileaks.org/syria-files/docs/2089311_urgent.html
wikileaks.org/syria-files/docs/2092135_very-important.html
wikileaks.org/syria-files/docs/2091860_fwd-.html
bit.ly/18jZeWr

Enviado desde ProtonMail, mensajería electrónica encriptada con sede en Suiza.

La respuesta es la siguiente:

RE: Solicitud de confirmación de autenticidad

De: Jeremy Higginbotham

A: Hito Steyerl <xy@protonmail.ch>

CC: Legal <xy@oma.com>

A 26 -II- 2015 //26/02/2015, 7:13

Estimada Sra. Hito Steyerl:

Le agradecemos su mensaje. No estamos en disposición de confirmar la autenticidad de los documentos cuyos vínculos se reseñan al pie. No obstante le deseamos buena suerte con su trabajo.

Con nuestros mejores deseos,

Jeremy Higginbotham,
Jefe de Relaciones Públicas
OMA

Tras las filtraciones de Edward Snowden empecé a usar ProtonMail, una iniciativa de investigadores del CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire, Ginebra), que amablemente ofrecen una plataforma gratuita de correo electrónico encriptado. Así describen su proyecto utilizando el mapa de Suiza:

Toda la información almacenada en los servidores de ProtonMail se somete a la jurisdicción del Tribunal Cantonal de Ginebra, aprovechando las leyes sobre privacidad de Suiza y el cantón.

Sin embargo la amistosa respuesta de OMA/AMO no está alojada en ninguna zona franca sino simplemente bajo la jurisdicción suiza “ordinaria”, en un antiguo centro de mando militar en medio de los Alpes suizos⁴⁸. Es la jurisdicción y encriptación que uso para que cualquier potencial intromisión del gobierno suizo en mis datos sea aún más difícil. De hecho, me estoy aprovechando de las mismas medidas legales de protección que han posibilitado que se evadan impuestos y blanqueen capitales en proporciones increíbles a través de bancos u otras entidades suizas⁴⁹. Por otra parte, el mero uso de herramientas relacionadas con la privacidad en la red provoca que la Agencia Nacional de Seguridad de Estados Unidos marque e investigue al usuario, con lo que se invierte el efecto deseado⁵⁰. La pantalla del anonimato resulta ser un dispositivo paradójico.

El ambiguo efecto de políticas destinadas a incrementar el anonimato también figura entre los niveles de actividad de los puertos francos. El 25 de febrero del 2015 la fiscalía de Mónaco detenía a Yves Bouvier –propietario de Natural Le Coultre, la compañía involucrada en las zonas francas de Ginebra, Luxemburgo y Singapur– como sospechoso de fraude en el comercio de obras de arte. “La investigación se centra en transacciones de obras de arte a gran escala donde se inflaron los precios y en las que Jacques Bouvier ofició de intermediario”⁵¹. Presuntamente, Bouvier sacaba provecho de que la mayoría de obras de arte de las zonas francas pertenecieran a *sociétés écran* (literalmente, sociedades pantalla). Como las transacciones se llevaban a cabo a través de estos representantes anónimos, el comprador y el vendedor no podían comunicarse entre sí y controlar, por tanto, las comisiones que se les cobraban. La pantalla que supuestamente protegía su anonimato podría haber obrado en su contra. La invisibilidad es una pantalla que a veces funciona en ambas direcciones, aunque no siempre. Funciona a favor de quien controla la pantalla.

Capítulo 8: Disparando a los relojes. El museo público

Planteaba Benedict Anderson que para construir una nación hacen falta el capitalismo de imprenta y el museo. Hoy en día no es imposible construir un museo sin nación. Podemos contemplar la cuestión de una manera más general y considerar ambos, naciones y museos, como otra forma de organizar el tiempo y el espacio, en este caso haciéndolos añicos.

Pero, ¿no se destruyen el tiempo y el espacio cada vez que se crea un nuevo paradigma del museo? Esto, de hecho, ocurrió en Francia durante la Revolución de Julio de 1830. Walter Benjamin cuenta la historia⁵² de que los revolucionarios se dedicaban a disparar a los relojes. Previamente habían abolido el calendario y rebautizado los meses, cambiando también su duración.

Este es el periodo en el que se asaltó de nuevo el Louvre (como en cada sublevación importante en París a lo largo del siglo XIX). El prototipo de museo público se constituyó cuando tiempo y espacio se trituraron para fundirse de nuevo. El Louvre se creó a través de sus asaltos: tras el de 1792, durante la Revolución francesa, pasó de colección de expolios medieval (una versión de época del almacenaje en zonas francas) a museo de arte público, presumiblemente el primero del mundo, introduciendo un modelo de cultura nacional. Luego se convirtió en la bandera cultural de un imperio colonial que trataba de sembrar autoritariamente su cultura en otros lugares, antes de reconvertirse, más recientemente, en negocio a través de franquicias en Estados feudales, dictaduras o combinaciones de ambos.

Pero el actual Museo Nacional de Siria es de una naturaleza diferente. Contrario a los planes inspirados por el “efecto Bilbao”, este museo solo está en Internet, alojado en incontables servidores y múltiples ubicaciones.

Como han señalado John Rich y Ali Shamseddine, es una colección de videos en línea, de documentos y registros de innumerables asesinatos, atrocidades y ataques que permanecen ocultos⁵³. Ese es de facto el museo nacional de Siria y no la franquicia del Louvre adquirida por una fundación de Assad. Este archivo accidental de videos y otros documentos se compone de diferentes géneros y estilos, y en él se incluyen desde gente buscando entre los escombros a rápidas decapitaciones en alta definición hechas para Twitter. Las imágenes de los ataques aéreos están filmados desde abajo, no desde arriba. Los documentos y registros realizados sobre el terreno se suben a servidores de todo el mundo y están disponibles (en teoría) en cualquier pantalla excepto las de allá donde se produjeron, donde el acto de subir algo a YouTube puede costar la vida. Tal inversión espaciotemporal es casi el reverso de la colección de agregados del puerto franco.

Pero todo este archivo no está adaptado a la percepción humana, por lo menos no a la percepción individual. Como todo banco de datos a gran escala (incluidos los archivos sirios de WikiLeaks) adopta la forma de una colección de datos con poca o ninguna verificación, interpretación o narración. Puede ser parcialmente visible al público pero no necesariamente completamente inteligible. Permanece en parte inaccesible pero no por exclusión sino porque desborda la capacidad de percepción y de atención de una sola persona⁵⁴.

Capítulo 9: Autonomía

Volvamos a los ejemplos del comienzo, el almacenamiento en zonas francas y el Centro de Arte de Diyarbakir, convertido en campo de refugiados. Un espacio retira obras de arte para atesorarlas y el otro acoge a los huidos de naciones en descomposición. ¿Cómo y dónde podría mostrarse arte públicamente en un espacio físico (sin poner en peligro a sus autores), y al mismo tiempo tener en cuenta los asombrosos cambios temporales y espaciales que muestran estos dos ejemplos? ¿Qué forma podría adoptar un nuevo modelo de museo público? ¿De qué modo radical podría el mismo proceso de pensarlo cambiar la noción de lo público?

Volvamos a pensar en los almacenes de obras de arte en zonas francas y en sus existencias de arte libre de impuestos. Lo que sugiero no es eludir o subestimar esta proposición sino llevarla aun más lejos.

La idea de un arte libre de impuestos (o *duty-free*) tiene una gran ventaja con respecto al modelo cultural del Estado-nación: un arte *duty-free*, en su traducción literal del inglés, debería estar libre de toda obligación, de todo deber (*duty*): la obligación de responder, representar, instruir o tener algún valor. No tendría que deberse a nadie ni servir a amo o causa alguna ni ser el medio para conseguir nada. El arte *duty-free* no debería ser el medio que representara una cultura, el dinero o cualquier otra cosa. Incluso el arte. El arte *duty-free* de las zonas francas no está libre de obligaciones. Solo está libre de impuestos. Tiene la obligación de ser un activo.

Visto así, el arte *duty-free* es esencialmente lo que pudiera haber sido el arte autónomo tradicional de no ser tan elitista e inconsciente de sus propias condiciones de producción⁵⁵. Pero el arte *duty-free* es algo más que una nueva reedición de la antigua autonomía del arte. También transforma el significado de la trillada “autonomía artística”. Un arte autónomo dentro de las actuales condiciones espaciotemporales necesita tomar en consideración esas mismas condiciones espaciotemporales. Las condiciones de posibilidad del arte ya no son únicamente las de la “torre de marfil elitista”, sino también las de la fundación de arte contemporáneo del dictador, el plan de evasión fiscal del oligarca o del fabricante de armas, el trofeo de un fondo de alto riesgo⁵⁶, las deudas que contraen los estudiantes de arte para pagarse la carrera, las filtraciones de datos, miles de *spam* y una cantidad ingente de trabajo “voluntario” gratis, todo lo cual resulta en la acumulación de obras de arte en los almacenes de las zonas francas y en su destrucción física en las zonas de guerra o en áreas de acelerada privatización.

Dentro de este contexto, el arte autónomo podría intentar comprender la autonomía política como un experimento en la construcción de alternativas a un modelo de Estado-nación; un modelo que continúa proclamando una cultura nacional mientras practica la “inestabilidad constructiva”, albergando comunidades valladas para particulares con un alto poder de inversión, como microversiones de Estados fallidos. Para volver al ejemplo de Suiza: es un país tan lleno de enclaves extraterritoriales donde se han recortado las leyes que lo más exacto sería definirlo como una entidad corrupta dentro de una sólida industria relojera. Pero la extraestatalidad también puede definirse como autonomía política bajo circunstancias completamente diferentes y con resultados muy distintos, como han demostrado recientes experimentos de autonomía desde Hong Kong a Rojava.

El arte autónomo podría ser incluso un arte que ha sido liberado de sus autores y sus propietarios. ¿Os acordáis de la respuesta de OMA? Ahora imaginaos que cada obra almacenada en las zonas francas estuviera certificada con este texto: “No puedo confirmar la autenticidad de esta obra de arte”.

El Centro Cultural de Suruç está al otro lado de la frontera de la ciudad de Kobanê, centro administrativo del cantón autónomo del mismo nombre, que pertenece a la región de Rojava, en el norte de Siria. No es casual

que a las entidades autónomas de Rojava se les de el nombre de cantones, ya que fueron modeladas conforme a los cantones suizos para enfatizar el papel de la democracia en su nacimiento⁵⁷.

Tras el ataque al cantón de Kobanê por combatientes del llamado EI en septiembre de 2014, el centro cultural se convirtió temporalmente en otro campo de refugiados, albergando a varios centenares de fugitivos que huían del sitio de la región en torno a Kobanê. Uno de los refugiados observaba con sus prismáticos cómo los bombarderos volaban en círculo, mientras los trabajadores culturales y yo hablábamos sobre el papel de la cultura y el arte.

Pero ¿porqué os cuento esto?

¿Os acordáis de la vista cenital del arte contemporáneo?

En mi sueño (y quizás también en la realidad), el arte contemporáneo era una capa que servía para ocultar la destrucción de espacio y tiempo sobre el terreno. Servía para proyectar una unidad disyuntiva dentro una geografía marcada por sistemas que fallaban constructivamente para incrementar la rentabilidad, Estados-nación devorados por guerras civiles, un tiempo fragmentado y una vasta y grave desigualdad. Pero una pantalla tiene dos caras y funciones potencialmente muy diferentes. Puede menguar pero también realzar la visibilidad, proteger y revelar, proyectar y registrar, exponer y ocultar.

Y ahora, por favor, editad esta imagen: muestra la misma situación desde abajo, desde debajo de la pantalla.

Apunta, y muy literalmente por cierto, a un modelo de abajo-arriba desde un grado cero donde espacio y tiempo, y en ciertos casos fronteras y naciones-Estados, estallan en pedazos, y al igual que cuando se fundó el primer museo público, generan no solo espacio basura (un término acuñado por Rem Koolhaas que ha influido profundamente mi trabajo) sino también tiempo basura⁵⁸.

Cuando observamos esa pantalla desde arriba, vemos un modelo de arte contemporáneo que ha creado el museo secreto como uno de sus espacios más importantes, un modelo de impermanencia terminal, de privacidad y ocultación, de inestabilidad constructiva.

Si supiéramos lo que el chico de los prismáticos ve desde abajo, quizás podríamos ver su homólogo público futuro.

Duty-Free Art fue encargado como conferencia por Artists Space, Nueva York. Las versiones anteriores fueron financiadas por Lo Schermo dell'Arte de Florencia y el programa público del Stedelijk Museum, Ámsterdam. Además, diversos fragmentos preliminares se presentaron en la conferencia CIMAM 2014 de Doha y en una conferencia organizada por V-A-C, Moscú. Se han realizado trabajos de investigación cruciales gracias a The Moving Museum, Estambul y una invitación de HEAD, Ginebra. El texto mejoró enormemente gracias a las revisiones de Adam Kleinman y Richard Birkett. Vaya aquí mi agradecimiento a Adam Kleinman, Anton Vidokle, Sener Özmen, Fulya Erdemci, Övül Durmosoglu, Aya Moussawi, Simon Sakhai, Savas Boyraz, Salih Salim, Leyla Toprak, Frank Westermeyer, Jenny Gil, Bartomeu Marí, Rivers Plasketes, Richard Birkett, Leonardo Bigazzi y Hendrik Folkerts.

1. <https://wikileaks.org/syria-files/>
2. El archivo Power Point se adjuntó a un correo electrónico enviado al ministro de la Presidencia con el asunto "Sobre la presentación de un nuevo concepto para los museos y enclaves históricos sirios", 30 de octubre de 2010, Email-ID 2089122.
3. En palabras de la propia fundación, "Bajo el madrinazgo de la Primera Dama, Asma al-Assad, el gobierno sirio lanza una iniciativa cultural particularmente ambiciosa: la transformación de sus museos y la conservación de sus enclaves históricos. Para celebrar y dar forma a esta iniciativa se ha creado un nuevo foro anual con el nombre de Cultural Landscapes 2011 [Paisajes culturales 2011], que reunirá una asamblea internacional de líderes de opinión y expertos en los ámbitos del patrimonio, la cultura contemporánea, la empresa y la universidad. Esta primera edición tomará la experiencia siria como punto de partida para iniciar un debate de carácter global tanto por su alcance como por sus conclusiones", 7 de febrero de 2011, Email-ID 765252 (véase el adjunto "About Cultural Landscapes").
4. Sin embargo, el 26 de junio de 2011 los museos socios solicitan la disolución del marco institucional de la iniciativa, la Syria Heritage Foundation. Previamente, ese mismo mes, el *Financial Times* había informado de que la organización había suspendido sus actividades. Véase Lina Saigol, "First Lady Struggles to Live Up to Promises", *Financial Times*, 9 de junio de 2011.
5. Peter Aspden, "The Walls of Ignorance", *Financial Times*, 9 de junio de 2012.
6. Anna Somers Cocks, "Syria Turmoil Kills Mrs. Al-Assad's Forum", *The Art Newspaper*, 28 de abril de 2011.
7. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (ed. corr. y aum.), Londres, Verso, 1991, p. 224 [ed. cast.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006].

8. “Census, Map, Museum”, en *ibíd.*, disponible en inglés en http://www.hausSITE.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/a_censu.html (último acceso: julio de 2015)
9. El éxodo de los yazidíes desde Shengal se describe en Liz Sly “Exodus from the Mountain: Yazidis Flood into Iraq Following U.S. Airstrikes”, *Washington Post*, 10 de agosto de 2014.
10. Su nombre es Baris Seyitvan.
11. Wikipedia: “Google N-Gram Viewer es un visor en línea, inicialmente basado en Google Books, capaz de generar gráficos sobre la frecuencia de uso de cualquier palabra o expresión breve mediante el recuento anual de n-gramas encontrados en fuentes impresas desde 1800 a 2012, en cualquiera de los siguientes idiomas: inglés norteamericano, inglés británico, francés, alemán, español, ruso, hebreo y chino”.
12. Osborne sostiene que el arte contemporáneo expresa la “unidad disyuntiva del presente [...] Como concepto histórico, lo contemporáneo implica la proyección de una unidad sobre la totalidad diferencial de los tiempos de las vidas humanas [...]” Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 22.
13. Como es el caso de la relación entre Alemania (o los contribuyentes de la UE) y Grecia. El 89 por ciento de los llamados fondos de rescate han ido a parar a bancos internacionales. Solo el 11 por ciento restante ha llegado al presupuesto nacional griego. Aunque solo una fracción de ese dinero terminara subastado, ¿cómo podrían pagarse hoy en día las subastas si no fuera por la constante ayuda de fondos públicos, que acaban misteriosamente convirtiéndose en patrimonio privado?
14. “Baste decir que es una creencia extendida entre marchantes, asesores y aseguradores, que el arte aquí almacenado podría crear uno de los mejores museos del mundo”. David Segal, “Swiss Freeports Are Home for a Growing Treasury of Art”, *New York Times*, 21 de julio de 2012.
15. Keller Easterling, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, Londres, Verso, 2014.
16. “Freeports: Über-warehouses für the ultra-rich”, *The Economist*, 23 de noviembre de 2013.
17. Marie Maurisse, “La ‘caverne d’Alí Baba’ de Genève, plus grand port franc du monde, ignore la crise”, *Le Figaro*, 20 de septiembre de 2014: “Según un documento confidencial, el puerto franco de Ginebra en su conjunto genera como poco 300 millones de francos anuales, que revierten en la economía cantonal”.
18. Thomas Elsaesser, “‘Constructive Instability’, or: The Life of Things as the Cinema’s Afterlife?”, 2008, p. 19 y ss. Las múltiples implicaciones de este texto para el pensamiento político contemporáneo y su relación con el “colapso controlado” no pueden subestimarse debido al análisis de su aplicación tanto al ámbito tecnológico como al político: “A su ámbito de procedencia, la ingeniería, se ha superpuesto una utilización política neo-con. Por ejemplo, cuando, durante la guerra entre Líbano e Israel en 2006, Condoleezza Rice se refirió a las bajas civiles y al caos resultante como la consecuencia de la ‘inestabilidad constructiva’”.

19. Cynthia O'Murchu, "Swiss Businessman Arrested in Art Market Probe", *Financial Times*, 26 de febrero de 2015.
20. "Freeports: Über-warehouses für the ultra-rich", *The Economist*, op. cit.
21. Cris Prystay, "Singapore Bling", *Wall Street Journal*, 21 de mayo de 2010.
22. Benjamin Bratton, "On the Nomos of the Cloud: The Stack, Deep Address, Integral Geography", noviembre de 2011: "El *Stack*, la megaestructura, podría entenderse como la confluencia de un complejo sistema de sistemas de información-materia, interoperable y basado en normas, organizado según una sección vertical, un modelo topográfico de capas y protocolos. El *Stack* es una sección universal estandarizada. El *Stack*, tal y como lo encontramos y como yo lo prototipo, está compuesto a partes iguales de capas sociales, humanas y analógicas (fuentes de energía ctónicas, gestos, afectos, usuarios-actantes, interfaces, ciudades y calles, habitaciones y edificios, sobres orgánicos e inorgánicos) y de capas informacionales, no-humanas, computacionales y 'digitales' (cables de fibra óptica multiplexora, centros de datos y bases de datos, normas y protocolos de datos, redes de escala urbana, sistemas integrados y tablas de direccionamiento universales). Son sistemas blandos y duros que se entremezclan e intercambian estados y fases, de manera que algunos se vuelven más duros y otros más blandos de acuerdo a condiciones que no son aparentes ([según Michel] Serres, duro/blando). En tanto que cibernética social, el *Stack* que conocemos y diseñamos concierne tanto equilibrio como accidente, oscilando uno hacia el otro siguiendo un ritmo indiscifrable e indescriptible, territorializando y desterritorializando el mismo componente con propósitos no muy claros.
23. Una persona que asistió a una conferencia en Moscú apuntó, muy inteligentemente, que esto podía considerarse muy beneficioso, ya que ponía en cuarentena mucho del arte comercial malo y que así nos ahorrábamos tener que verlo. Debo decir que simpatizo mucho con su parecer.
24. https://wikileaks.org/syria-files/docs/2089311_urgent.html
25. Bill Carter y Amy Chozick, "Syria's Assads Turned to West for Glossy P.R.", *New York Times*, 10 de junio de 2012.
26. Desde entonces se ha retirado el reportaje. Puede encontrarse más información en Max Fisher, "The Only Remaining Online Copy of *Vogue's* Asma Al-Assad Profile", *The Atlantic*, 3 de enero de 2012.
27. Michael Stone, "Anonymous supplies WikiLeaks with 'Syria files'", *The Examiner*, 9 de julio de 2012. El artículo cita la declaración inicial de Anonymous: "Mientras las Naciones Unidas se acomodaban en sus asientos y teorizaban sobre la situación en Siria, Anonymous pasó a la acción ayudando a blogueros, manifestantes y activistas a eludir la vigilancia; propagando noticias; interfiriendo las transmisiones y redes del régimen; controlando las intrusiones o intentos de vigilancia dentro de la Internet siria; y emprendiendo una campaña sin cuartel, informativa y psicológica, contra Assad y su gobierno asesino y genocida".
28. Barak Ravid, "Bashar Assad Emails Leaked, Tips for ABC Interview Revealed", *Haaretz*, 7 de febrero de 2012.
29. <https://wikileaks.org/syria-files/docs/>
30. https://wikileaks.org/syria-files/docs//2104601_important-follow-up.html

31. https://wikileaks.org/syria-files/docs/2094815_fwd-alasad-house-for-culture-in-aleppo.html
32. <https://wikileaks.org/syria-files/>
33. Nos pusimos en contacto con el estudio Herzog & De Meuron por si deseaban hacer algún comentario, pero a fecha de la publicación del artículo no se habíamos recibido respuesta. Respecto a la de OMA, el estudio de Rem Koolhaas, *vid. infra*.
34. https://wikileaks.org/syria-files/docs/2104601_important-follow-up.html
35. Martin Bailey, "Gaddafi's Son Reveals True Colours", *The Art Newspaper*, 2 de marzo de 2011.
36. Stephanie Nebahay y Vincent Fribault, "Gaddafi Son Used His Paintings to Promote Libyan Culture", *Reuters*, 28 de octubre de 2011.
37. "Rem Koolhaas tiene muchas ganas de visitar Damasco; mucho interés en participar en el sector público, en la rehabilitación de la ciudad; no desea involucrarse en el desarrollo de complejos comerciales y planes maestros de barrios residenciales fuera de la ciudad. Sin embargo, antes de comprometernos quisiéramos experimentar y sentir cuáles son las condiciones actuales de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad. También me gustaría que Rem se involucrara con la Escuela de Arquitectura de Damasco y se estableciera un programa de prácticas entre OMA y la universidad".
38. *Ibíd.*
39. El presidente sirio Bashar al-Assad. El correo electrónico completo en https://wikileaks.org/syria-files/docs/2091860_fwd.html
40. Suzie Rushton, "The Shape of Things to Come: Rem Koolhaas's Striking Designs", *The Independent*, 21 de junio del 2010. "Un improbable nuevo cliente es Libia, en especial 'un selecto grupo de allegados al hijo [de Gadafi] que desea acercar el país a Europa'".
41. Titulada *Cronocaos*, la muestra de OMA en la Bienal de Venecia del 2010 incluía una sección sobre el desierto libio que giraba en torno a "casos críticos de preservación".
42. El Tribunal Penal Internacional dictó una orden de arresto el 27 de junio de 2011.
43. En el original "shock and awe". Wikipedia: *Shock and Awe* (técnicamente conocida como táctica de dominación rápida) es una doctrina militar basada en el uso de un poder abrumador y una espectacular demostración de fuerza para paralizar la percepción del campo de batalla del enemigo y destruir su deseo de luchar (N. de la T.).
44. Shane Harris, "How Did Syria's Hacker Army Suddenly Get So Good?", *Foreign Policy*, 4 de septiembre de 2013. Más detalles en el interesante informe de John Scott-Railton y Morgan Marquis-Boire, "A Call to Harm: New Malware Attacks Target the Syrian Opposition", en CitizenLab.org, 21 de junio de 2013.
45. Max Fisher, "Syrian Hackers Claim AP Hack that Tipped Stock Market by \$136 Billion. Is It Terrorism?", *Washington Post*, 23 de abril de 2013.
46. Hunter Stuart, "Syrian Electronic Army Denies Being Attacked by Anonymous", *Huffington Post*, 4 de septiembre de 2013.

47. Joshua Keating, “WikiLeaks to Move to Sealand?”, *Foreign Policy*, 1 de febrero de 2012.
48. La información se encuentra bajo la entrada “Swiss Security” en la página de ProtonMail: <https://protonmail.ch/pages/why-protonmail>
49. <http://www.theguardian.com/news/2015/feb/18/hsbcswiss-bank-searched-as-officials-launch-money-laundering-inquiry>
50. Esta ambivalencia caracteriza herramientas bastante populares en la red que supuestamente salvaguardan el anonimato, como Tor. Las filtraciones de Edward Snowden revelan que el simple uso de Tor e incluso buscar en la red herramientas que protejan la privacidad, hace que la Agencia Nacional de Seguridad de Estados Unidos marque e investigue a esa persona. Programas para bloquear la vigilancia acaban, de hecho, por atraerla.
51. Angelique Chrisafis, “Leading Swiss Art Broker Arrested over Alleged Price-Fixing Scam”, *The Guardian*, 26 de febrero de 2015. Bouvier ha rechazado las acusaciones, culpando al presuntamente estafado oligarca ruso Dmitry Rybolovlev.
52. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of the History”, tesis XV, en *Illuminations* (Hannah Arendt, ed.), Nueva York, Schocken Books, 1988, pp. 261-262 [ed. cast., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Itaca, 2008].
53. Ali Shamseddine y John Rich, “An Introduction to the New Syrian National Archive”, *e-flux journal*, núm. 60 (diciembre 2014). Disponible en www.e-flux.com/journal/an-introduction-to-the-new-syrian-national-archive-2/ (último acceso: julio de 2015).
54. Nótese las diferentes estrategias para publicitar filtraciones masivas utilizadas, de una parte, por WikiLeaks y, de otra, por Edward Snowden, Laura Poitras, Glen Greenwald y sus numerosos colaboradores.
55. Algo expresado rotundamente por Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974 [ed. cast. *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010].
56. Que podría cumplir el papel de la tradicional “lápidas financiera”, artefactos que conmemoran el cierre de operaciones bursátiles.
57. Por muy limitada que haya sido la democracia elemental en Suiza, ya que el sufragio universal no se extendió a las mujeres hasta 1971 y en el cantón de Appenzell Innerrhoden hasta 1990.
58. Término inventado por Sven Lütticken.

November / Noviembre

2004. Vídeo digital monocal, sonido. 25'19"

Dirección: Hito Steyerl. Montaje: Stefan Landorf. Asistente: Yasmina Dekkar. Reparto: Uli Maichle (protagonista).

Encargado por: Marta Kuzma para manifiesta5. Con el apoyo de: Klaus, Mehmet Aktas, Peter Grabher, Lisa Rosenblatt.

Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.

(p. 12 y pp. 42-47)

Lovely Andrea / Encantadora Andrea

2007. Vídeo digital monocal, sonido. 29'43"

Dirección: Hito Steyerl. Ayudante de dirección: Asagi Ageha. Producción: Osada Steve.

Montaje: Stefan Landorf. Reparto: Asagi Ageha (intérprete).

Encargado por: documenta 12.

Con el apoyo de: Matthias J. Grimme, Sylvia Schedelbauer y otros muchos.

Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.

(pp. 48-53)

Red Alert / Alerta roja

2007. Tríptico, tres Apple HD Cinema Displays de 30 pulgadas, tres Mac minis, sistema de montaje, conector. Tres vídeos, 30" cada uno.

Cortesía de la artista.

(p. 31)

Strike / Golpe

2010. Vídeo digital monocal de alta definición, sonido, pantalla plana montada sobre dos barras verticales exentas. 28"

Equipo: Christoph Manz.

Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.

(pp. 54-57)

In Free Fall / En caída libre

2010. Vídeo digital monocal de alta definición, sonido. 33'43"

Dirección: Hito Steyerl. Dirección técnica: Cristóvão A. dos Reis, Christoph Manz.

Dirección de fotografía: Kevan Jenson.

Reparto: Imri Kahn (historiador del arte / experto).

Encargado por: VisualiseThis, Inc.; Marius Babias, n.b.k.; PictureThis, Bristol; Collective, Edinburgo; Chisenhale Gallery, Londres; Henie Onstad Museum, Oslo.

Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.

(pp. 58-63)

Guards / Guardias

2012. Vídeo digital monocal de alta definición, sonido, pantalla exenta. 20'

Dirección: Hito Steyerl. Ayudantes de dirección: Ben Thorp Brown, Alwin Franke (Berlín). Dirección de fotografía: Kevan Jenson. Producción: Ben Thorp Brown, Lisa Dorin, Tracy Parker. Dirección de producción:

Tracy Parker. Montaje: Cristóvão A. dos Reis (con la asistencia de Maria Frycz).

Posproducción: Christoph Manz. Dolly:

Jordan Campagna. Reparto: Corey Borage (protagonista), Modesto Correa (protagonista), Darrell Evans (protagonista), Ron Hicks (protagonista), Hito Steyerl (seguridad), Martin Whitfield (protagonista).

Encargado por: The Art Institute of Chicago.

Cortesía de la artista, Andrew Kreps Gallery, Nueva York, y KOW, Berlín.

(pp. 64-67)

Adorno's Grey / El gris de Adorno

2012. Vídeo monocal de alta definición, sonido, cuatro pantallas inclinadas, texto en vinilo de corte sobre pared, fotografías. 14'20"

Protagonistas: Gerd Roscher, Nina Power, Peter Osborne, manifestante anónimo.
Cámara, sonido, montaje, color: Hito Steyerl.
Fotografía de gran formato: Leon Kahane.
Investigación para el texto en vinilo y diseño de la instalación: Alwin Franke. Conservación: Benjamin Rudolph, Sina Klausnitz. Dirección de producción: Maïke Banaski, Anna-Victoria Eschbach. Posproducción: Christoph Manz, Maria Frycz. Diseño de la pantalla: Studio Miessen, Diogo Passarinho, Yulia Startsev. Producción: Wilfried Lentz, Róterdam.
Con el apoyo de: Nikolaus Hirsch, Sophie von Olfers, Claudia Stockhausen.
Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.
(pp. 68-73)



I Dreamed A Dream: Politics in the Age of Mass Art Production / Soñé un sueño: la política en la era de la producción de arte de masas

2013. Documentación de una conferencia impartida para Former West, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, marzo de 2013. Vídeo digital monocal de alta definición, sonido. 29'28"

Grabación: Former West project, Berlín; Haus der Kulturen der Welt, Berlín. Reparto: Apo, Neman Kara, Tina Leisch, Sahin Okay, Siyar, Selim Yildiz.

Encargado por: Anton Vidokle para Agency of Unrealised Projects.
Cortesía de la artista.
(pp. 74-77)

Is the Museum a Battlefield? / ¿Es el museo un campo de batalla?

2013. Documentación de una conferencia para la decimotercera edición de la Bienal de Estambul. Vídeo digital monocal, sonido. 39'53"

Investigación: Necat Sunar. Traducción: Kawa Nemir, Erkal Ünal. Equipo: Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane. Música: Brian Kuan Wood.
Agradecimientos: Bilgin Ayata, Esme Buden, Lisa Dorin, Övül Durmosoglu, Fulya Erdemci, Hendrik Folkerts, Kevser Güler, Human Rights Film Festival Istanbul, Diana McCarty, Rabih Mroué, Andrea Phillips, Oliver Rein, Necati Sönmez, Anton Vidokle, Bienal de Estambul, decimotercera edición.
Cortesía de la artista
(pp. 78-85)

How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File / Cómo no ser visto: un puto archivo .MOV didáctico y educativo

2013. Vídeo y sonido digital monocal de alta definición proyectado en entorno arquitectónico. 15'52"

Dirección de fotografía, Berlín: Christoph Manz; Los Ángeles: Kevan Jenson. Segunda unidad: Leon Kahane. Diseño de instalación: Esme Buden, Alwin Franke. Posproducción: Christoph Manz, Alwin Franke. Maquillaje y vestuario: Lea Søvsø. Coreografía e interpretación: Arthur Ståldi. Producción: Kevan Jenson. Dolly, Los Angeles: Tony Rudenko. Presentación: Hito Steyerl.

Encargado por: Massimiliano Gioni, Bienal de Venecia. Con el apoyo de: International Production Fund (IPF)-socios, 2013: Outset England, Demergon Daskalopoulos Foundation for Culture and Development; Outset USA, Outset Netherlands en colaboración con patrocinadores del Van Abbemuseum, Maurice Marciano Family Foundation.
Agradecimientos: Brian Kuan Wood, Meggie Schneider, Laura Poitras, Diana McCarty, Christopher Kulendran Thomas, Anton Vidokle.
Cortesía de la artista y Andrew Kreps Gallery, Nueva York.
(pp. 86-93)

Liquidity Inc. / Liquidez Inc.

2014. Vídeo digital monocal de alta resolución y estructura arquitectónica. 30'15"

Dirección: Hito Steyerl. Dirección técnica: Kevan Jenson. Dirección de fotografía: Kevan Jenson. Dirección de iluminación: Tony Rudenko. Reparto: Maximilian Brauer (Weather Underground), Esme Buden (Weather Underground), Maverick "The Soulcollector" Harvey (experto en artes marciales mixtas), Rage Ng (experto en artes marciales mixtas), Brian Kuan Wood (Weather Underground), Jacob Wood. Diseño inicial de la rampa: Studio Miessen, Berlín. Cortesía de la artista, Andrew Kreps Gallery, Nueva York, y KOW, Berlín. (pp. 94-99 y pp. 137-138)

Duty-Free Art

2015. Documentación de una conferencia (pregrabada) impartida en Artists Space, Nueva York, marzo de 2015.

Vídeo de tres canales en alta definición, sonido, caja de arena. 38'21"

Cámara: Christoph Manz. Ayudantes: Micha Amstad, Savas Boyraz, Salih Selim, Leyla Topraz.

Con el apoyo de: HEAD, Ginebra; Hendrik Folkerts, Lo schemo del Arte, Florencia; Stedelijk Museum, Ámsterdam; Frank Westermeier.

Agradecimientos: Richard Birkett, Ovul Durmosoglu, Fulya Erdemci, Adam Kleinman, Aya Moussawi, The Moving Museum Istanbul, Sener Özmen, Simon Sakhai y Anton Vidokle. Cortesía de la artista. (pp. 100-103)

The Tower / La torre

2015. Videoinstalación de tres canales de alta definición, estructura, sonido. 8'

Producción: Oleksiy Radynski, Kovan Korki. Cámara: Savas Boyraz. Vuelo de los drones: Hiwa Şew. Diseño 3D, posproducción: Maximilian Schmoetzer. Posproducción, diseño gráfico: Harry Sanderson. Voz en off: Vova Pakholiuk. Dirección técnica: Christoph Manz. Música: Kassem Mosse, Lit Internet. Supervisión: Hito Steyerl.

Producido por: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Agradecimientos: João Fernandes, Oleksiy Radynski, CEO 3D company Kharkiv, Mehmet Aktas, Joshua Crowle.

Cortesía de la artista, Andrew Kreps Gallery, Nueva York, y KOW, Berlín. (pp. 104-109)

blood

stream

capital
capital

torrent

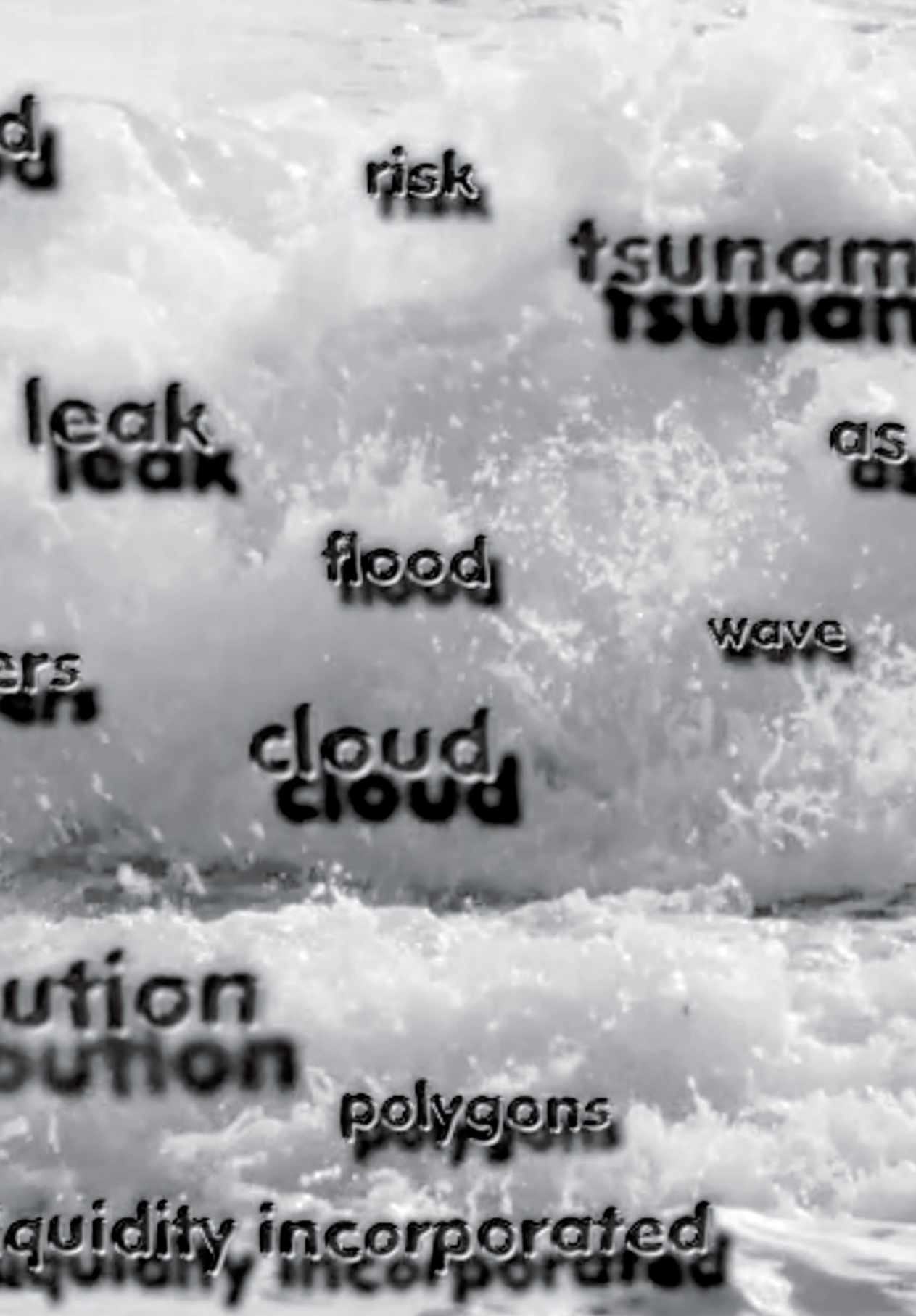
numbers

twister

sweat

statistic distribut
statistic distribut

I am liqu



risk

tsunami
tsunami

leak
leak

as

flood

wave

cloud
cloud

ution
ution

polygons

quidity incorporated
quidity incorporated

English texts

Foreword (141)

Presentation (143)

The Possible Worlds of Hito Steyerl

Carles Guerra (147)

Art, a Test Site

Hito Steyerl in conversation with João Fernandes (157)

Worklist (171)

Hito Steyerl's participation in the German Pavilion at the 2015 Venice Biennale confirms the international status of an artist whose work over the past ten years has placed before our eyes the reality of a world overloaded with images, of an overrepresented environment. Her capacity to constantly transcend and challenge the limits of the medium has led Steyerl to be justly regarded as one of the most important video artists working today. Indeed, her work is a hybrid of several working media: essay, documentary, lectures, and thought.

The proliferation of images and the use of the internet and digital technologies have forever changed our everyday life. Nonetheless, this paradigm shift in our experience and perception of the world has not always gone hand in hand with timely reflection. The pace of our times seems to be too fast for individuals to handle: Steyerl's work clearly reflects this day-to-day reality, where screens fill with conflicting messages, images overlap, visual and verbal discourses saturate our eyes, and information overload sometimes becomes confusion and bewilderment. Steyerl's critical work is groundbreaking when it comes to highlighting this contradiction in the contemporary world, and offers an opportunity to stop and look, and at the same time, to think. Steyerl's belief that images are capable of creating alternative realities makes us aware of the way we use and consume them, and of their countless potentialities.

Highly topical issues such as control, surveillance, militarisation, migration, cultural globalisation and feminism are at the heart of her discourse. With her intense, deliberately impure work that hovers between documentary and fiction, between parody, humour and academic seriousness, between the essay form and a certain poetic spirit, Steyerl now arrives at the Museo Reina Sofia with her first major exhibition in Spain. The show is an opportunity for her audiences to confront their own worldview, and to question the manner in which they, as subjects, share and participate in a world increasingly marked by the democratisation of the image.

Ministry of Education, Culture and Sport

How much reality remains present in present-day visual culture, marked as it is by the constructions of reality offered by the digital image? Is it still possible to distinguish between one and the other? Hito Steyerl has succeeded in posing this question through the creation of a narrative (initiated with the foundational *November*) that is like Ariadne's thread, which with each new work acts as a narrative hook that she no longer needs to present *ab ovo*. On the contrary, each new production, although it ties in with its predecessor as in one of the great classic cycles, operates as an autonomous entity and poses new questions, in which the Ur-narrative (the mysterious disappearance of a person in an area of armed conflict) can be seen as merely the most blurred layer of a complex palimpsest.

It is precisely to this idea of reality and its representations as a palimpsest of texts with counterposed content that the inquiry into and response to the genre of documentary that Steyerl has been engaged in throughout her career seems to refer. The documentary, contrary to the claims of its origins, has proved more capable of creating reality than documenting it. This being so, its extraordinary development, be it from the television report to investigative journalism or the metamorphoses of the genre in the medium of film, can only complicate a panorama that makes it hard to decode the world: no apparently confessional element or veneer of objectivity seems to be convincing any longer. In this regard, Hito Steyerl likes to cite the so-called "Rashomon effect", a reference to the film by Akira Kurosawa: the paradox that two witnesses to the same event can completely contradict each other and yet have an equidistant relationship with the truth.

This condition of palimpsest is reflected more directly in her combined use of image and text: underlying the image is the text, under the text the image, under the story a previous story and, in front of a screen, a second one that negates, stresses or nuances the first. Steyerl's work thus reveals the neurotic agitation of a world that is increasingly documented, commented on and shared, whose inhabitants paradoxically demonstrate increasing difficulty in elucidating it: its compression in the form of digital image and its possession in commonly used devices is a simulacrum both of the possible readings of the world and of the forms of illusory ownership exercised on it. In this way her work recalls the danger of

unconsciousness: in putting images in circulation we are generating realities. Her work reminds us that the image has consequences—in unusual ways and with effects as yet unknown—in real life (in this case not virtual). At the same time it reactivates the idea of a “new Middle Ages”, in which images and their univocal interpretation outweigh the discourse associated with them. The difference, however, with regard to the historical Middle Ages, is that the consumer of that image is now at the same time its producer, without this weakening the traditional hierarchical relationship between emitter and receiver. The profusion of images means that in the digital age the subject lives constantly in front of a new iconostasis: the screen that separated the congregation from the inaccessible space of divinity has returned, and behind it power insistently conceals itself and is exchanged for myriad slight iconic approximations to an intentionally hidden truth. At the same time atavistic fears appear, also characteristic of a pre-Enlightenment past, and endow the image with a malignant quality capable of appropriating an essential part of the subject; in the words of the artist: “People use images, yes. But nowadays images use people for data mining, for extracting information, extracting energy, extracting affect.” As a result, images are no longer a way of intervening in reality; they are reality itself and the negation of experience, arising from the desire to turn it into a fetish, to give it a use value.

For all of these reasons we cannot talk about Steyerl as a lecturer, as a video artist or as a thinker. At least, not exclusively. To think of her as a pioneer of the video-essay would perhaps be more appropriate if we bear in mind the qualities that Theodor Adorno ascribed to the essay: its apparent lack of definition and its open, incomplete and temporary nature, with the emitter an agent not confined to a single discipline. Organizing a Hito Steyerl exhibition at the Reina Sofia Museum also entails confronting the institutional nature of the institution itself and submitting to the judgement of her proposals in this regard. She has put on the table the idea of the museum as battlefield, as a factory and as a space of surveillance. Beyond investigating the obscure interests or the origins of the wealth that funds most museums (in line with the most classic critique of the institution, such as Hans Haacke’s), Steyerl posits it as a place of industrial production capable of generating profits, but also as a potential site of conflict, of the seed of social and political struggle.

This thought-provoking image of a militarized, armoured and overprotected museum presents its negative in Steyerl: it is there precisely to neutralize the potential “militancy” that can be generated in it as a space of civil emancipation. The public is posited not only, as in her piece *Guards*, as a danger to property or to the shared heritage but also as the potentially insubordinate body that could, in the first instance, take the place that contains the images of the past; that could, in short, pierce the new iconostasis. The subject, in making her own the representations of the world of earlier periods, as she does with everything around her through the camera of her mobile device, thus exercises a right of profanation, in the sense that Giorgio Agamben gives to this term: she neutralizes its content and restores the use value to what was formerly considered sacred. Perhaps it is a way of returning them to a reality that seems all the more evanescent the more it is represented.

Manuel Borja-Villel

Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

The Possible Worlds of Hito Steyerl

Hito Steyerl's work is closely associated with the tradition of documentary filmmaking that she radically dismantles. Her particular idea of the documentary has relaxed the boundaries of the genre to an unusual degree. Since she first gained universal acclaim with *November* (2004), a short video that recounts the disappearance of a friend from her teenage years who subsequently joined the Kurdish resistance, her version of what the documentary is has evolved significantly. She has moved from an aesthetic of empirical contact with reality, which is in crisis when it hits swarms of metadata, to a virtuous structure in which the artist is the center of all speculation. If in the works that followed *November* the absence of Andrea Wolf became an inescapable condition that gave the narrative its essential tension, in her recent output she deploys complex explorations that reveal to us a world mediated by images, pixels, and protons of an elusive nature. All life forms flow through optical fiber, to the extent that the reality presented to us by her most recent pieces, such as *How Not to Be Seen* (2014), *Liquidity Inc.* (2014), or *Factory of the Sun* (2015), is intangible. The themes associated with these titles call into question the transparency and objectivity promised by documentary aesthetics. In contrast to what is usually the case with documentaries of a classic cast, with her most recent videos even the articulation of a synopsis that summarizes what is happening proves impossible.

Without the artist herself realizing it at the time, *November* launched a saga that was to continue with *Lovely Andrea* (2007) and *Abstract* (2012). The void created by the death of Andrea Wolf in circumstances that have never been made clear triggered a sequence of attempts that, far from pursuing the truth of the case, illuminated what Hito Steyerl calls "documentary uncertainty."¹ In light of the obvious fact that the conditions for arriving at the truth are made more suspect by being the products of a technological and political apparatus that not only appropriates the event but monitors our feelings about it, the critical response consists in not waiting for things to happen. The new documentary practices with which Hito Steyerl has aligned herself since the late 1990s assume that the facts are likely to be made up.

The documentary is the place where truth is produced, a claim that is underpinned by a renewed interest in theories of productivism² and that derives both from a critique of the media that had its peak during the Gulf War and from the new strategies deployed by activism that emerged around the protests against the WTO (World Trade Organization) summit in Seattle. The Italian philosopher Maurizio Lazzarato glosses this reappropriation of the event by the social movements, observing that “Before Seattle, a different world was merely virtual.” That other world “is now actual”; it is “something possible that has to be realized.”³

In this way Hito Steyerl has distanced herself from the circuit of work, project, or results and positioned herself in the course of an event that prevents her from regarding her research as concluded. The difficulty of gaining access to the place where Andrea Wolf was killed, somewhere on the borders of Turkey and Iraq, and the absence of a body to prove her death were merely the catalysts of a narrative order that placed the center of operations within the limited possibilities available to the artist. The precarious conditions of production, emblematic features of the economy and the lifestyle associated with contemporary art, determine what a documentary of this kind is able to see and know. Given that the body of Andrea Wolf does not appear, its absence becomes a malleable sign that revels in a radical arbitrariness. The first news of Andrea comes in the form of a poster paying tribute to her as a martyr of the Kurdish cause. Her name on the poster is changed to Sehit Ronahi. Before this we have seen her acting in an amateur film with Hito Steyerl, clad in the role of righteous avenger, kung fu fighter, and merciless feminist. But from this point on, Andrea Wolf is an empty signifier. “Images, signs and statements do not represent something,” Lazzarato declares, “but rather create possible worlds.”⁴

In *Lovely Andrea*, a video made three years after *November*, “Andrea” is the alias that Hito Steyerl assumes when she allows herself to be photographed in a bondage session. After a long period of time, the search for the published images from that session serves as a metonym for a different search. An investigation as extravagant as the one undertaken by the author of this video stands in for the difficulties and the risks involved in getting to where her friend’s remains were supposedly to be found, an area in the grip of a long-running bloody conflict between militants of the PKK (Kurdistan Workers’ Party) and the Turkish military. Instead of traveling to the mountains where Andrea died, Hito Steyerl set herself an extreme quantitative challenge: that of finding the shots of herself in one of the many publications devoted to the bondage subgenre of erotica. The artist may not have been risking her life, but she was exposing herself to a clamorous failure. Japan is a country whose bondage magazines spew out millions of images every year. Viewers of *Lovely Andrea* cannot help but feel incredulous. The chances of the artist ever finding those images of her past in such a deluge were always remote.⁵

Abstract closes the trilogy begun in 2004 but does so only provisionally; it shows that the event persists, that it continues to operate and produce effects. The climax comes with Hito Steyerl standing on the very spot that eyewitnesses have identified as the place where Andrea was shot. The proof of her death remains shaky. The body, that ultimate piece of evidence, has never come to light. But at this point, by any estimation frustrating from a forensic perspective, the artist's line of reasoning does not stop. Instead, it receives a new impulse, one that takes her back to Berlin, the city in which she lives and the headquarters of Lockheed Martin, the manufacturer of the armaments whose debris still lies scattered over the hillside where the attack took place. The firm's offices are not far from the Brandenburg Gate, in front of which the artist poses with a mobile phone in her hands. By means of a montage of shot and reverse shot, Hito Steyerl moves between the center of Berlin and the mountains of Turkish Kurdistan. The economy of access to the site of the event is resolved through the performative power of cinematic language. Switching from the tourist site to the field of operations, the sequence also ties together the arms industry and some of contemporary architecture's biggest names. All of these locations are connected by one of cinema's classic rhetorical devices. A simple cut takes us to the site of Andrea's death, extrajudicially murdered along with other militants. However, this illusion that seeks to place us on the exact spot where she lost her life needs to be relativized. Harun Farocki, a pioneer of the new documentary practices, established an absolute limit with *Inextinguishable Fire* in 1969, when he stood in front of the camera to suggest that the sight of images of burns produced by napalm cannot make us feel the real pain produced by this type of chemical weapon, used extensively in the Vietnam War. Not even the sensation of a cigarette being stubbed out on the back of the wrist can come close to the real agony. The victim of this line of thought is the direct experience of reality, which had formerly been vaunted by the documentary aesthetic and is now to be regarded as no more than a myth.

To complicate things a little more, Hito Steyerl included excerpts from *Abstract* in a talk she gave at the Istanbul Biennial in 2013. Thus, what was supposed to be a historical sequence takes on a hysterical cadence. The order of events no longer corresponds to what actually took place, and all material evidence vanishes. Hito Steyerl offers us the living image of this new condition of the documentary at the moment when, standing in front of a real audience, she pretends to hold up a bullet case between her thumb and forefinger. With absolute conviction, the artist describes the behavior of a projectile that travels back, in space and time, along its original trajectory. From Kurdish territory the bullet takes us back to the Berlin headquarters of the company that manufactured it, a complex designed by American architect Frank Gehry. The perfect homology between the ammunition and the architectural design of the Lockheed Martin headquarters gives the artist the

link with which to connect the arms industry and the new museums. Another cartridge case found in Van, in southeast Turkey, takes us on a virtual trajectory to General Dynamics, some of whose board members are also benefactors of the Art Institute of Chicago. And so it is with other munitions of different calibers. Unlike the old institutional critique, the connections that Hito Steyerl traces with this unusual research avoid leveling accusations in just one direction. The trajectory of the shot that killed Andrea draws a circle that passes through the most diverse materials, from the museum to the battlefield and vice versa. The artist herself admits to being an accomplice, a part of this swarm in which architecture studios, governments, museums, biennials, audiences, and sponsors share responsibility for massacres, artworks, and acts of repression.

The question asked by the title of this talk, “Is the Museum a Battlefield?” leaves no room for doubt. For Hito Steyerl, the museum that analysts such as Tony Bennett regard as a civic laboratory is closer to being a war scenario.⁶ Her atypical documentaries and lectures parody the air of freedom that such places lavished on themselves—the sign, in the last analysis, of social productivity. This immaterial production demands more and more fluidity in the circulation of information and communication as a guarantee of increased productivity, acceleration, and growth. The artist’s extensive output as an essayist seems to show that contemporary capitalism makes its appearance first with museums, which in due course become factories where words, signs, images, and gestures are technologies that precede the war machine. The gallery attendants of the Art Institute of Chicago, the protagonists of *Guards* (2012), seem trained to take part in an armed conflict, with the difference that their skirmishes take place in a setting formed by a collection of masterpieces of modern art. The use of the term *engagement* to describe the maneuvers with which suspects are to be neutralized suggests a perverse identification between the actions of the security force and the technologies with which the institution seeks to mobilize the participation of public and sponsors. These agents responsible for keeping order have no qualms about referring to the visitor as a “threat,” given that, as one of them says, museums have to be classed as “soft targets,” and the guards’ role is to protect them from “a potential riot that can spill on property,” from what in more neoliberal language would be called “forms of unpredictable agency.”⁷ Hence, according to Hito Steyerl, attacks on and occupations of museums constitute the true act of their foundation as public institutions.

If the classical revolutions saw repeated stormings of the Louvre and the Hermitage, in recent years the occupations of art centers on either side of the borders of Iraq have converted these places into refugee camps. Many hundreds of Syrians have received humanitarian aid in these spaces dedicated to the art of speculating with culture. As Hito Steyerl said in a talk she first

gave at the annual meeting of the International Committee for Museums and Collections of Modern Art (CIMAM) in Doha in 2014, the museum now “does not represent a nation but it shelters people fleeing its disintegration.” The new facilities for the storage of art in the free zones of cities such as Geneva, Singapore, Hamburg, Monaco, and Beijing mirror an art world in which objects are subject to permanent transit. “Duty-Free Art,” as the artist calls this phenomenon in her talk, which was filmed and uploaded to the Internet, is hidden in secret museums whose opacity defies the accessibility and transparency of public museums. The logic of globalization, she is saying, produces black holes. This world made up of opaque databases and movements that are hard to keep track of inaugurates the new reality with which the documentary will have to engage. The nature of this reality is none other than that of contemporary art, a system the artist does not hesitate to define in terms of the highly questionable conditions of possibility afforded by capital, the real estate linked to the construction of major cultural facilities, and art fairs and biennials, all resting in turn on wealth inequality and asymmetric warfare.

The impossibility of engaging an “information without narratives” that “goes beyond human perception” impels us, as Hito Steyerl has recently suggested, to replicate the violence that in the past was used against museums—but this time against the screen. In a video that is barely thirty-five seconds long, the artist consummates this singular assault on the technological ineffable. *Strike* (2014) shows us Hito Steyerl armed with a hammer and chisel. She unfalteringly walks up to a domestic TV screen and deals it a blow. The result produces an abstraction worthy of being assimilated into the history of modern painting. Something of the same kind happens in *Red Alert* (2007). There, a row of three vertically positioned computer screens evokes the monochrome compositions of Alexander Rodchenko, an outstanding figure in Russian avant-garde art. But at the time they were presented, at the height of the war against terror, their unrelenting intense red-orange conveyed a state of emergency like the one introduced after the attacks of September 11, 2001. The extremely abstract aspect of the two works places them outside any narrative intention. No one could have guessed that monochrome, the reductionist icon of modernity, would end up becoming the latest form adopted by the documentary genre. In these cases Hito Steyerl practices a materialist attitude, an approach that is not alien to the tradition inaugurated by the documentary photographer Walker Evans and the writer and journalist James Agee in the mid 1930s.⁸ In his text accompanying *Let Us Now Praise Famous Men*, one of the essential contributions to the evolution of the documentary style, Agee asked whether to include in the list of things seen a piece of wood or a spoon found on the ground, as physical objects.⁹ In so doing he unintentionally drew the boundaries of the documentary genre, and thus, paradoxically and through

an exclusion of material reality, the documentary style was instituted. Almost a century later, transcending this dialectic involves reestablishing empirical contact with the abstractions that derive from financial capitalism and information technology, a mission that obliges the artist to discard what little is left of that documentary aesthetic based on direct contact with reality.

The three most recent videos produced by Hito Steyerl insist on the mutant character of a world subject to the fluctuations of the economy and the mass surveillance of data, a line of work ushered in by such pieces as *After the Crash* (2009) and *Free Fall* (2010), titles that deliberately play with the ambiguity of the language associated with the financial crisis. *Liquidity Inc.* explores the vagaries of climate, weather, and finance in a sort of 3D digital opera. The numerous animations in this piece simulate seas, oceans, and currents. Even Andrea Wolf—whose presence seemed to have been exhausted after *Abstract*—returns to life in a fleeting appearance, now transformed into a “low pressure current.” *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.Mov File* devotes fifteen minutes to advising us how to make ourselves invisible. And *Factory of the Sun*, if it can be summarized in some way, is concerned with forms of capturing and controlling collective creativity in the Internet age. Its use of sampling techniques and ubiquitous 3D animations leads us to think that this new trilogy retains scarcely any traces of the documentary style as it developed over the course of the twentieth century. “My conviction,” Hito Steyerl says, “is that, now more than ever, real life is much stranger than any fiction one could imagine. So somehow the forms of reporting have to become crazier and stranger, too.”¹⁰ This impression is reinforced by the postproduction that characterizes these works, the content not being re-created but taking shape during the editing process. In addition, the similarity between these videos and the artist’s talks raises the question of which medium they should be assigned to. The strong suspicion is that theory and the documentary are both suffering from an identity problem. Their functions are mutating, and they are colonizing each other. What is most likely, then, is that if something looks like theory or a lecture, it is a work of art; but if it looks like a work of art, it is theory. In this way Hito Steyerl induces a confusion that disrupts the division of labor deriving from documentary practices. Her intense dedication to teaching and her role as a producer of numerous video essays frequently switch expectations as to what function, objective, and place should be assigned to each practice.¹¹

Steyerl’s most recent collection of essays gives a good account of this erosion of the boundaries between genres and media that formerly had separate identities. *The Wretched of the Screen*, a title that evidently alludes to the most famous of the books published by the psychiatrist Frantz Fanon, theorist and critic of colonialism, addresses a reader who has moved beyond the opposition between producers and consumers.¹² The profile of the reader

of Hito Steyerl is that of a subject aspiring to liberation in the digital world, a worn-out, exhausted individual, enslaved under a regime of permanent connectivity and tied to electronic devices. Subjects who are offered nothing more than the promise of consuming themselves. As Steyerl points out, these subjects are satisfied with low-resolution images and regard themselves as the “refuse of all classes.”¹³ Achille Mbembe, in his updating of Fanon’s legacy, calls this “the Black.” The object of extractionist policies, “the ‘Black’ is, from this point of view, an energy source” liable to be exploited as a natural resource while being denied recognition or any share of the profits.¹⁴ Not even the modern documentary, which had the power to transform viewers into citizens, can prevent them from feeling themselves to be subjugated subjects for whom “the framework of domination is completely hidden.”¹⁵ In this sense, the tradition to which Hito Steyerl responds is that of the postmodern documentary. The subjects of this other genealogy no longer think of themselves as free. On the contrary, they see themselves as possessed, like the protagonists of *Les maîtres fous* (The mad masters, 1955), whom Jean Rouch filmed in the throes of spasms and convulsions. If those violent crises were merely a trance-like ritual through which to adjust more easily to a system of psychopolitical colonization, Hito Steyerl’s videos help us to adapt to today’s world, marked as it is by digital totalitarianism. As a voiceover in the first minutes of *Factory of the Sun* warns, “You will not be able to play this game. It will play you.” In this vein the work of Hito Steyerl represents a crisis of the documentary form coincident with a period in which the moralization of financial capitalism has done everything possible to cancel out any attempt at critique, as it is epitomised by the voiceover warning in *Factory of the Sun*.

However, in this context the documentary *dispositif* has become especially relevant as a hub connecting various forms of knowledge, languages, and institutions. The documentary has become a common refuge for art practices, research, and activism, to the extent that it operates as a mechanism that is no longer limited to the production of images or the presentation of information in the most realistic way. Its objective has shifted to the production of a common space, making possible an historic collaboration between distant times and places and between agents who do not know one another and may never have exchanged a word. The artists associated with this form of organization of cultural work—and this is Hito Steyerl’s case—aim at nothing less than breaking the extractionist circle for which contemporary art offers itself as an alibi. Such practices linked to the documentary aspire not only to produce new associations between languages, institutions, and forms of knowledge but to interrupt these when necessary. Hito Steyerl’s documentaries are, among other things, acute critiques of the cultural policies dominating in an art world increasingly manipulated by a finance capitalism that, in view of the art world’s versatility, conceives of it as a laboratory in which to test new forms of life and control.

1. Hito Steyerl, "Documentary Uncertainty," *Re-visiones*, no. 1 (2011), <http://re-visiones.net/spip.php?article37> (accessed October 8, 2015).
2. Hito Steyerl, "Truth Unmade: Productivism and Factography," European Institute for Progressive Cultural Policies, March 2009, <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/en> (accessed October 8, 2015).
3. Maurizio Lazzarato, "Struggle, Event, Media," *republicart*, May 2003, http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_en.htm.
4. Ibid.
5. In *Journal No. 1—An Artist's Impression* (2007) Hito Steyerl focuses on the search for and reconstruction of lost images. *Film Journal No. 1* was the title of the first Bosnian-language newsreel, begun in 1947, whose archives were destroyed during the war in Bosnia in 1993. The newsreel showed, among other items, young Muslims learning to read and write as part of a comprehensive literacy campaign launched by Josip Broz Tito's government in post-World War II Yugoslavia. In this film Hito Steyerl sets out to recreate a scene from the newsreel. She asks two people from the Film Museum in Sarajevo who had seen the original newsreel to recall the scene in order for it to be reproduced in the form of a drawing. The hand of the artist Arman Kulašić reveals the differences between the memories of the two eyewitnesses, a memory that contrasts with the personal story of the Croatian artist, who adds his own voice in giving a firsthand account of the ethnic cleansing carried out during the conflict in the Balkans.
6. Tony Bennett, "Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social," in *Making Culture, Changing Society* (London: Routledge, 2013), pp. 49–70.
7. Ibid.
8. The possibility of going beyond the tautology that monochrome embodies resurfaces in one of Hito Steyerl's first installations, *Adorno's Grey* (2012). The research behind this work revolves around an incident in 1969 when the philosopher Theodor W. Adorno abruptly ran out of a classroom at the Goethe-Universität in Frankfurt, cutting short the lecture he was giving, after a group of young female students approached the lectern, bared their breasts, and showered him with flower petals. The author of *Negative Dialectics* (1966) never again appeared in public. Legend has it that the classroom had been painted gray at Adorno's request on the grounds that this would favor concentration. Many years later, Hito Steyerl attempted to retrieve the original coat of paint using forensic methods, but all she succeeded in uncovering was a layer of white paint on top of another of the same color.
9. James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1941).
10. "Techniques of the Observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in Conversation," *Artforum*, May 2015, p. 314.
11. From 2008 to 2009 Hito Steyerl took charge of the Workers Punk Art School, a temporary project that took its name from the Workers Punk

University in Ljubljana. The initiative arose out of the protest movements at the Berlin University of the Arts. These activities commenced in November 2009 with a seminar that took its title from Peter Weiss's novel *The Aesthetics of Resistance* (1981). The issues raised addressed the cultural policies of the twentieth century and art education in the light of the collective pedagogies advocated by Weiss.

12. Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012).

13. Ibid., p. 100.

14. Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre* (Paris: La Découverte, 2013), p. 121.

15. Byung-Chul Han, *Psicopolítica* (Barcelona: Herder, 2014), p. 28.

Hito Steyerl in conversation with João Fernandes

Art, a Test Site

Venice, May 2015. Hito Steyerl has just premiered her latest piece, *Factory of the Sun*, in the German pavilion at the Biennale. We meet at the San Basilio vaporetto stop, opposite the Molino Stucky on the Giudecca. Many times between two places, between the working Venice of the nineteenth century and the channel providing passage to the cruise ships that threaten the history and memory of the ancient city, its *campi* and narrow winding streets. It's the perfect condensation of the conflict between the current economy of value accumulation and the value accumulated by a whole memory; the history of the struggles for identity and the dignity of the human condition were also the subject of representation in the past, as the Venetian painters show us.

From there we go to the house where Hito and her team have been living while they installed the new piece. We start a conversation to contextualize the presentation of her work in the exhibition we are preparing at the Reina Sofia Museum. It's a brief and incisive exchange, like her texts and images, which engage with rare critical lucidity images of our time, responding to their rapidity by stopping them, making a brief pause to think in the flow of the film, aware that "light travels so fast that the image is produced before the event".

In the work of Hito Steyerl (Munich, 1966), the construction of the text and the editing of the image expand the condition of the film essay, reflecting on and intervening in the systems of circulation of information and of the presentation and representation of the work of art. Her writings, lectures, films and audio-visual installations associate philosophical and political reflection with a critical activism inserted in the sphere of the production and circulation of the image and the word. Steyerl's work responds to what Noam Chomsky has called "Orwell's problem": the paradox that even though we have so much evidence and data at our disposal, our knowledge of the rules and conventions that govern reality is so limited.¹ The artist reveals the dialectic of the visible and the invisible that politically structures the proliferation of images in the cultural industries. In her work she uses references to popular culture (such as action movies, music, song videos or computer games) to give us back, in the form of a reflection, a critical comment on migration, feminism, multiculturalism and globalization. The strategies of value accumulation

are investigated and denounced within the realities of war and financial speculation that mark the present. Contemporary art and the transition to post-democracy, the occupation of time by the technologies and industries of culture (art among them), precarious work, control, surveillance and militarization are among the other issues we encounter in Hito Steyerl's works, many of them currently on show in numerous museums, art centres and galleries. But she knows that the places of art are also "a battlefield".

João Fernandes— Hito, your works are not just videos. Many of them are videos that present us with topics and reflections, using the montage as a way of thinking. Your film work is also accompanied by a set of texts and performative readings that redefine and update the ways in which the documentary can be conceived in the era of the digital image.

Robert Smithson might have been the first to present lecture as artwork—for example, in *Hotel Palenque*—but you have further developed the visual essay as both an autonomous art form and an autonomous approach.

Hito Steyerl— As an art form, it's been around since at least the 1930s. Dziga Vertov's work can be described as film essay. And yes, I was very much trained in this kind of film history. The only problem was that, when I started my professional life, the production context for this kind of work had begun to move into other channels, changing not just its form but its medium. Video, digital media, and so on.

JF— You started to develop your work during a moment when cinema was not the only reference. Many new systems of production, new ways of working the moving image, had emerged (e.g., TV, video games) that you could use. Your work connects with popular culture, whether gangster movies or the video games. You've used the visual pretext of the image inside the image, something we have today in video games, video clips, et cetera. Were you always interested in connecting this heavy touch from constructivist cinema with what's happening in popular culture today?

HS— Yes, because popular culture is the culture of the people. Images from popular culture are being used and processed every day. But, in turn, they also use people every day. People use images, yes. But nowadays images use people for data mining, for extracting information, extracting energy, extracting affect. Rather than proposing some form of classical, elite culture, working with this kind of material is important. This is the material the everyday is made of; it's a part of reality. Not a representation of reality; it really is a material part of reality. In the avant-gardes, people talked about intervening in reality. Intervening in the popular culture image sphere is intervening in reality today.

JF— Popular culture is both a system of production in an economy and a commodity of the economy.

HS— Absolutely. Popular culture has always been a commodity. The commodity has historically been a contraction of energy, time, labor—and now desire. I try to engage with the desires that are condensed in commodity form and to use them differently. This energy if released can be very strong. The affect and the seduction of this type of culture can be used for ends other than those that commodity culture usually pursues.

JF— You’ve developed an interesting presentation of what you consider to be the “poor image.” The image business took the poor image and has used it in very rich (and self-enriching) ways. Quentin Tarantino, for example, fetishizes the poor image. How do you see the fetishization of the poor image in the dominant culture today? Artists continue to practice the poor image, but, thanks to all the video devices in our lives, we’re now all producers of poor images.

HS— First, the poor image as I described it many years ago hardly exists anymore because even your cell phone is now capable of making a 4K image. Resolution has risen a lot. Second, the poor image has become a trope of authenticity: it’s the equivalent of the shaky camera that used to point to a documentary mode even in Hollywood films. Flash the poor image in order to say, “This is real.” But that has been going on forever. Slightly glitchy forms of communication have forever been appropriated by the dominant consumer culture. That’s inevitable and it’s not about identifying with one medium or one genre or one form or image. Rather, it’s about trying to identify the circuits of distribution, the ways of usage, the forms of production associated with it. The point is certainly not to say, “This is how an image should look.” That changes every six months.

JF— What is the relationship between your writing and your videos? Some of your videos connect with texts, whether the texts of others or your own lectures, and the lectures themselves reflect some of the videos of work-involved fields. They intersect. And because you work on your videos and your writing simultaneously, you develop ideas from text to video and from video to text.

HS— Yes, somehow I do. The answer I give to this question has changed a lot over the past years, however. If you had asked me three, four years ago, I would have told you they’re completely separate. The writing is here, and the video is there, and they have nothing to do with each other, as if some sort of modernist rupture had separated both forms. Now I realize that’s an unsustainable position, because the material base of both is the same. The base

is bits, it's digital. You have an image: ones and zeroes. You have a text: ones and zeroes. So why bother separating them? They're both basically the same kind of matter.

On the other hand, I also realized something. In cinema you find little writing in the image. Maybe you see a street sign or a shop sign or a title, but writing is not usually part of the image. But in digital culture every image is framed by writing—by advertising, by information about upcoming feeds, and so on. Image and text are much more mixed. You see this in some of my newer works. I start writing on the screen. I use it almost as a computer screen. So even inside the video, writing increases a lot.

JF— The Internet had something to do with that.

HS— Absolutely. Of course, on a computer screen you always have several screens open at the same time, so even when you watch video on a computer, to see only the video is rare. You always have a video plus something else. In that sense, writing and visual production tend to collapse into one another.

JF— That suggests a coming change in the condition of writing.

HS— In filmmaking also.

JF— Just as behind each text you always find more text, behind each window you always find another window.

HS— Exactly. In my work I don't control these things. I don't make a plan. I never planned to start giving lectures or writing lectures. That just happened somehow. I don't actually consider these to be artworks but rather a space of experimentation, a space to develop or test ideas. A test site.

JF— The paradigm of modernity championed the separation of art and life in response to the contamination of the latter, while other currents within modernity advocated rapprochement between the two areas. You seem to be denouncing a new situation. It is no longer a question of life invading art but of studying and denouncing the aestheticization and occupation of life by art. Nowadays there are occasions when art dominates life, alters the forms of life of the world and obliges them to mimic the behaviour of images. In your texts you speak of the theorization not only of politics but also of everyday life. The art world is becoming...

HS— Colonialist.

JF— Yes, art is colonizing the world. This reversal—art contaminating life—is dangerous.

HS— Let's say the art system is a small model, a test case. Other industries are of course much more important, but in this small test case you see how the art system colonizes spaces, occupies spaces, gentrifies spaces; transforms cities, minds, resources; creates global systems for extracting talent, new ideas, exotic pictures. Or conversely, art is used to decorate dictatorships, oligarchies, and so on. This system of colonization is not of the everyday, but it is creating a newly integrated form of global capitalism.

JF— Art was always more critical of power than architecture, because architecture was always a consequence of the exercise of power, but today art and architecture seem to have converged.

HS— Art is certainly catching up. Architecture is still running in front, but art is hot on its heels. The situation of structural corruption can create really interesting contradictions too; it's not always linear or simple. An anecdote that illustrates this involves the Qatar Museums Authority in Doha, which recently spent \$20 million on a huge public commission—more than a dozen bronze sculptures of fetuses—by Damien Hirst. The fetuses look awful, like aliens, but they *are* fetuses, and fetuses *do* look like aliens, plus they are located in front of a hospital which makes it kind of obvious to think about the human body. So, when the artwork was unveiled, a conservative backlash emerged, because a number of locals think you cannot show a naked body for religious reasons, even the body of a fetus. So the sculptures have been covered with cloth. That is how I saw them. Whenever I drove past them, I would say, "What are these great sculptures? I have to make note of this. Just cover up whatever it is with cloth; it looks wonderful!"

Now one hears talk of just melting them down because they're not socially acceptable. They've become this strange symbol of Enlightenment values, of being able to show a body, talk about women's reproduction, about health issues. Damien Hirst has become a symbol of enlightenment! That's why I say it's not straightforward. But these are systems of colonization, friction, investment. When the main goal is to develop the city as a tourist attraction, you can in the process create some strange twists. My friends and I joked that the fetus sculptures could be melted down and turned into Richard Serra sculptures, because there is no friction between his high modernist abstract monumental gestures and an authoritarian monarchic government.

JF— Curious that we're taught that the goal of the Left is to destroy the idea of the state, yet what has actually succeeded in destroying the state, the idea of the state, is capitalism. Capitalism uses the contamination between art and life

to originate new products, new economies. And art today has become capitalist-backed, infected by the idea of ever-growing accumulation that is the capitalist system. You argue that even conceptual art—the one moment where art fought against object-hood, against the idea of joining objects and developing systems of value from them—became a model for the neoliberal information economy.

HS— Conceptual art was literally easy to handle: it required no shipping costs; and it was very close to advertising. Alex Alberro writes about how public-relations strategies informed conceptual art (and vice-versa) in the 1960s.² The so-called immaterial artwork became a sort of paradigm or template for the dissemination of information.

One response to the destruction of the state by capitalism has been a return to the nation-state. People want to reclaim it, in part, to protect themselves from the destructive forces of capital. The idea of the nation-state goes back to the nineteenth century, but I'm not sure whether it's a viable model for a future in which people from all kinds of regions and backgrounds will have to live together more and more. More precisely, I absolutely do not think so, having been born and raised in a postgenocidal and hardly postfascist nation state. But if we don't return to the nation-state, what is the alternative if we refuse to align ourselves with the destructive forces of capital? That's a really important question, which needs to be solved without recourse to the 19th-century state form and its inherent tendencies. There are important experiments going on in this respect.

JF— Another important political issue today is time. The use of time has become an engine for speeding up the production of value, whether economic value or political value. Today many people who have jobs don't have a regular timetable. At first sight, their lifestyles might seem bohemian, but in fact work is always present in their lives; they work more because they feel freer.

HS— You work more but you earn less, right?

JF— Exactly. Unemployment becomes a sort of new condition. For the idea of cooperation, the idea of accumulation of time, people are being robbed of their time while supposedly being given more time. Similarly, the video industry and the film industry, with all of their output of historical movies, for example, transmit an abstract idea of time. Centuries can be represented and synthesized in two hours of a movie. What is your relationship with time in your work? How do you see time and the uses of time in the society outside your work?

HS— I think this question needs to be connected to the previous one. What is the nation of time? Is there any political body of time? Is this possible?

In my work for Venice—which is a fictional video—Deutsche Bank tries to accelerate the speed of light in order to squeeze another picosecond out of productivity. Time today is a resource that is mined to the millionth of a microsecond. My idea is that the speed of light has probably been accelerated by someone somewhere already. We just didn't notice. Why do I say this? The relation of representation to reality has turned around, as Harun Farocki talks about a lot.

The order is no longer: something happens and then we have an image. Instead, we have an image, and then something happens. In a way, the chain of causality has reversed. The effect precedes the cause, which means that the speed of light has probably been accelerated so much that time has reversed. Light travels so quickly that the image is produced before the thing happens.

JF— You talk about “the wretched” in your recent work. The miserable, the wretched were once everywhere and highly visible. Today they are invisible. That is, they're far away, seen in the Western world only when they die while approaching our coasts. Even then they're still far away, because that's how everything looks on the TV news.

The image creates the distance from reality. The image creates distance to reality. People don't usually talk about the kind of information they receive, but a lot of that information corresponds to a very limited experience of today's world and its diversity. The world is reduced to a video game. We no longer identify with the horrors of war. We are a long way from the first photographs of the American Civil War—by Mathew B. Brady, to take one case—because war today is presented to us as a “clean” war against the barbarians, the uncivilized, those who have failed to assimilate our culture. This is also a metaphor for what happens with Western culture and its relationship to the rest of the world's cultures.

Your work seeks to reveal these other sides of the world and begins from a personal story. You had a friend who was killed in one of the far-off, invisible places, and because of your personal relationship you were able to discover connections between this distant place and the daily life of the Western cities you know. What is the relationship between the visible and invisible in our daily politics, the images we daily consume, and thinking politically about the world?

HS— The wretched *are* everywhere. But we're taught not to see them in our daily lives. We have to actively unlearn how not to see them. But the miserables are everywhere. We are just led to believe that they are always outside and always absent. So how do we learn to see them, or maybe rather sense them? Sometimes you have to use proxies, like translation devices, stand-ins or avatars. I might use a mental image from a TV show, for example.

JF— Is that related to your idea that documentary language is not determined by content but by form, in the sense that you have to have these positives to translate the reality? When you talk about forming that documentary language, are you talking about these positives? Because, for me, documentary is very much related to content.

HS— I've always had difficulty taking an image from somewhere, placing it somewhere else where it's decontextualized, and then saying, "This is reality." I think the documentary image is the image of the relation, of the misunderstanding, of the way of communication between A and B. How is the image related? (By which I also mean, how is it relayed, passed on?)

I mean *form* in the sense of social form, social relation, which is mostly technologically mediated. This was the topic of my early film *November*. How does an image travel from A to B, how does it change on the way, how does it change its meaning? If I take a poster of a so-called martyr in a heroic pose, a poster created by the Kurdish PKK movement, what does it mean in a different place? I don't think I am able to understand it without translation and mediation. Otherwise it just remains exotic, something I can fetishize or not.

JF— Documentary and fiction have been intersecting since the beginning, but today fiction is sort of like a hidden fiction, too, because the documentaries are used as documents and are revealed in a particular system that allows some images to be revealed and others not. How do you see, in this profusion of images, the more hidden and secret images? Or do you see a relationship between the visible and the invisible in images today?

HS— I was talking to Laura Poitras about this recently. Her work and its revelations open onto a completely different angle. I used to think that vast parts of knowledge relating to power would always be secret, that we'd never have any way of knowing them. Suddenly it's not only possible; it's possible also to know what the other side does.

Organisations like the NSA map. They create a complete map of activities, information, in real time. I used to think you could never have a complete map of everything. A hole would always remain, something would always be missing. (That's how paranoia is created.) But what happens if you suddenly have a complete map of everything, where everything is visible? It's terrifying. It's really, really terrifying. Much more than worrying about missing pieces of information.

JF— Making it visible is the perfect foil.

HS— Exactly. There's this dialectical relationship, when everything's visible, nothing is visible.

JF— In *Duty-Free* you talk about the “withdrawal” of artworks to freeport art storage spaces. These are works we’ll probably never see. They exist, they’re somewhere, they’re very valuable, but they’re hidden.

HS— The best reaction I’ve heard about this was from an audience member in Moscow who said, “This is great! We don’t have to see all this art. This is hideous auction art. We don’t want to burn it, we don’t want to destroy it, so let’s just hide it.”

JF— In the nineteenth century the artist proclaimed himself the enemy of bourgeois life because he was excluded from that life. At that time the bourgeoisie created the museums, and the artists were on the outside. Over time, the artists transformed the museums, turning them into institutions that not only showed and collected works of art, but also produced artwork. It was essential that the museums should open up to the artists. Today a new way of thinking dominates, in which the museums have become a system of conventions for everything, both for destruction and construction. For you, what is the museum as a place of conventions and contradictions?

HS— I come at this question from a very different angle, because the museum did not emerge for me as any sort of site until the cinema stopped working as a viable realm of production. At that point it was a refuge, almost an asylum. During the period of early 90s institutional critique, I kept saying to myself, “What are they talking about? It’s great. You can shut off the lights. There’s a projector. What are they complaining about?” That was my first entry into the museum world.

Later I started asking why people are always trying to dissociate themselves from the museum system when it is now a prime site of class struggle. This is one of the trenches, the front lines of the thing formerly called struggle. This is where things happen, so we’ve got to try to own it instead of refusing it. Instead of allowing the museum to remain in a position of false innocence and trying to dissociate ourselves from it, we should struggle to make it the space we want it to be.

JF— Some of your works point out to us how the economy of the museums intersects with other aspects of the economy, including those of war. In *Guards* you show how the museums’ security staff are recruited from other external security systems, such as the police or the military. The recent film by Frederick Wiseman, *National Gallery*, also sets out to expose the reality of the museum, but it steers clear of its hidden systems, of note among these being the economy of the museum, which is increasingly dependent on the complex relationships of the patrons that fund it. The economy of the museum is often

a private economy, independent of the public interest; that private economy today affects the system of collecting and of the presentation and representation of art in museums.

HS— Museums now seem to inhabit two distinct zones: their traditional one and a second in which they function as a form of art storage for collectors. Art freeports now bleed into museums as more and more public museums, lacking funding to put on shows, ask collectors if they can supply not just the money but their own collections for shows.

JF— Tony Bennett’s essay “The Exhibitionary Complex”³ addresses the current trends in British museums, describing The Science Museum in London, for example, as essentially a monument to a new kind of communicational capitalism. The museum has an extraordinary sculpture called *Listening Post* that displays snippets of text taken from comments posted by people to online forums and public chat rooms. The idea is that the public is contributing. But really the museum is extracting all of this text—from people—displaying these “overheard” conversations on a huge bank of electronic displays in the museum; it reminds me of *The Matrix*.

HS— But they think they’re giving something to the people. It’s extraordinary; it reflects the precarious times we live in. The system of work inside the museum is also increasingly based on precarity. Before, the artist’s presence in the museum was precarious. Today, the jobs of everybody working in the museum are precarious, from the directors to the guards.

JF— Does the world of cinema express any curiosity about your artwork?

HS— Yes, but it’s mediated. They think, “What are the art people talking about? Are you sure we need to look at this?” The film world is fragmented, though. The movie industry couldn’t care less, but some of the festivals—the Rotterdam Film Festival, for example—have a curious and very knowledgeable feel. There you can encounter people who are interested, and you’ll see many artists showing their works. But even when the work isn’t just black and white, the film and television industry couldn’t care less. That’s fine. I don’t care about them either.

JF— In your installations you try to address an intelligent spectator. Someone inside one of your installations is in the classical position of someone in a cinema theater. This “cine-spectator” sits alone in a more-or-less darkened room that is also a space for reflection. You are trying to get people to think about something. At the same time, the system of images you use sometimes

doesn't leave much time to think about things. That's perhaps a reflection of popular culture today where everything is so speedy. You don't think about it; you just watch it. How do you feel about these contradictions between seeing and thinking?

HS— This relates to what we were discussing earlier about time, about how it's an extremely scarce commodity or resource. Well that's true for spectators too. I don't want to extract too much time from them, because they don't have that much time. To insist otherwise is to take a violent position. Forcing someone to sacrifice six hours to endure some sort of slomo pontification when he or she could be cooking or playing with children or doing just about anything else, is quite a modernist, arrogant, privileged gesture. So I try to be gentle with peoples' time.

In the installation here in Venice many people were just sitting on beach chairs, reading their emails, which I find really nice. They take their time and use the space for their needs.

JF— People were also having drinks and food while they were watching, and they'd come and go from the installation space. I got the sense that real-world time was seeping into the installation space.

HS— This is a way of organizing time. And of giving freedom to people. You have to give people space and time to do whatever they want and whatever they need to do, which means acknowledging that they don't necessarily have to watch or think about your installation. Too often the etiquette of film museum culture dictates you have to sit straight for twelve hours, looking but not moving, not going to the bathroom. Like in *A Clockwork Orange*.

JF— Well, the films that want to impose that sort of etiquette are interested in bringing real time into cinema, into this compressed system of presenting images. In one sense, a seven-hour film is a seven-hour intermission in your life. But it's also a representation of time. Time is real because you are there for seven hours, but at the same time you're seeing an intersection between your personal time and the time of the image, which might be representing someone sleeping or the construction of a building, for example. Is real time a problem for you?

HS— No, it's not a problem: but real time today is fragmented and plural. Real time as a monolith block happens only in detention, in a prison, some kinds of monastery or watching soccer. Surveillance is also very much about real time. You cannot connect things in real time easily unless you have multiple channels, multiple screens, and at that point you're already moving toward montage.

The challenge is to bring together times and spaces that do not necessarily seem to belong to one another. This is why I was never that much attracted to real time. Farocki points out that real time is basically television time. Real time is always already captured by advertising.

JF— Editing also can be connected in real time. Didn't Godard, for example, connect the cut with the guillotine? Editing, for you, is to connect, to isolate, to build in a way that produces ideas?

HS— Yes, absolutely. The cut is about decapitation, but it's also about creating new bodies in space or time or in the imagination—a new body politic, if you like. You cannot do that without montage. Yes, splicing is violent—it begins with a cut—but it ends with joining.

JF— Producing an exhibition is very different from producing a single work. How do you deal with the idea of the exhibition when your works are presented together in an exhibition space?

HS— I still have to figure that out! I've been trying, but I don't have the answer yet.

JF— I often see a contradiction when I work with artists. When they produce a work not for an exhibition but for its own sake and that work is later used in an exhibition, the exhibition creates new problems.

HS— Major exhibitions are particularly liable to give rise to questions of montage, of editing. You try to create a certain dynamic, like in a film, but I don't have enough experience to know what will work well. I'm still figuring out how this works. Please just tell me!

JF— We'll find out together...

HS— Exactly. We'll know after the fact.

JF— I suspect the type of exhibition makes a difference. Creating a dynamic is easier when viewers are just strolling from one painting to another painting, one sculpture to another sculpture. But when they're going from one dark room to another dark room, the situation is totally different. Often when I see your works in an exhibition, I get frustrated because I can't take all the time I need.

HS— I realize that. Most of my work is time-based, so what can you do?

JF— When Henri Langlois created the first cinematheque, it was a cinema room, and the museum activity was focused on preserving, collecting, and showing films inside the cinema room. Today we have museums of the moving image, museums of cinema, and they are totally different from Langlois's first cinematheque. Exhibiting film changed everything. Today even the cinematheques produce exhibitions. And exhibitions with moving images create new problems. I suppose we are facing the birth of a new equation.

HS— Yes, it's all about orchestrating time, again.

JF— I find that the most difficult thing about art exhibitions with moving images is entering into the room at a random point, trying to remembering the first frame you see, and then waiting until you see that frame again. I recall one film I saw recently that I thought was amazing, really beautiful, but so many of its images repeated that I found myself constantly just focusing on trying to recognize the exact point at which I started watching. I find this frustrating.

HS— I try to factor this into my work. I try to structure things so they have small chapters—three, four minutes and then a new substory starts. With each new chapter you can try to follow from the beginning. Then you repeat at a certain point, start from the beginning but in a condensed form.

It's the same with this conversation. We have to bring it to a close: Hito is leaving Venice and we don't have much time. Our conversation is interrupted just when she was speaking of the loop as a strategy for orchestrating time and a way of condensing the viewer's experience. The loop is always another way of restarting time, of reliving and reinterpreting what we have seen or experienced before, of being aware that no one steps into the same river twice. To watch a film over again is also to reedit it, adding in the invisible work of the viewer; it always involves a reinterpretation, the association and reorganization of the images to new concepts. Between production and reproduction, between interpretation and ongoing reinterpretation, Hito Steyerl's work leads her to discover the differences between a model of productivity and a critical model of post-productivity that she calls circulationism. In the words of the artist:

“Circulationism is not about the art of making an image, but of post-producing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible. [...]. Crucially, circulationism, if reinvented, could also be about short-circuiting existing networks, circumventing and bypassing corporate friendship and hardware monopolies.

It could become the art of recoding or rewiring the system by exposing state scopophilia, capital compliance, and wholesale surveillance.”⁴

Embracing the notion that art is a test site, Hito Steyerl critically reinvents the place of art. She reminds us that, just as there is no *topos* without utopia, occupying the place of art can be a way of reinventing that place. By intervening in reality, her works are an example of the fact that they cannot be made other than politically. As Godard said: it’s not a matter of making political films, but rather of making films politically ... Or as Hito Steyerl proposes, in thinking about the possibilities of applying free internet access beyond the internet: “If images can be shared and circulated, why can’t everything else be too?”⁵

1. “[The] ability of totalitarian systems to instill beliefs that are firmly held and widely accepted although they are completely without foundation and often plainly at variance with obvious facts about the world around us.” Noam Chomsky, *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*, New York, Praeger, 1986.

2. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003.

3. http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf (accessed October 2015).

4. Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?”, *e-flux* journal No. 49. Disponible online en <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>

5. Ibid.

November

2004. Single channel digital video, sound. 25'19"

Director: Hito Steyerl. Editor: Stefan Landorf.
Assistant: Yasmina Dekkar. Cast: Uli Maichle
(Protagonist).

Commissioned by: Marta Kuzma for
manifesta5.

Supported by: Klaus, Mehmet Aktas, Peter
Grabher, Lisa Rosenblatt.

Courtesy of the Artist and Andrew Kreps
Gallery, New York.

(p. 12 & pp. 42-47)

Lovely Andrea

2007. Single channel digital video, sound. 29'43"

Director: Hito Steyerl. Assistant Director:
Asagi Ageha. Producer: Osada Steve. Editor:
Stefan Landorf. Cast: Asagi Ageha (Performer).
Commissioned by: documenta 12.

Supported by: Matthias J. Grimme, Sylvia
Schedelbauer, and many others.

Courtesy of the Artist and Andrew Kreps
Gallery, New York.

(pp. 48-53)

Red Alert

2007. Triptych, three 30-inch Apple HD Cinema
Displays, three Mac Minis, mounting system,
connecting hardware. Three videos, 30" each
Courtesy of the Artist.

(p. 31)

Strike

2010. Single channel high-definition digital
video, sound, flat screen mounted on two free
standing poles. 28"

Staff: Christoph Manz.

Courtesy of the Artist and Andrew Kreps
Gallery, New York.

(pp. 54-57)

In Free Fall

2010. Single channel high-definition digital
video, sound. 33'43"

Director: Hito Steyerl. Technical Directors:
Cristóvão A. dos Reis, Christoph Manz.

Director of Photography: Kevan Jenson.

Cast: Imri Kahn (Art Historian/Expert).

Commissioned by: Visualise This, Inc.;

Marius Babias, nbk; Picture This, Bristol;

Collective, Edinburgh; Chisenhale Gallery,

London; Henie Onstad Museum, Oslo.

Courtesy of the Artist and Andrew Kreps
Gallery, New York.

(pp. 58-63)

Guards

2012. Single channel high-definition digital
video, sound, freestanding screen. 20'

Director: Hito Steyerl. Assistant Director:
Ben Thorp Brown, Alwin Franke (Berlin).

Director of Photography: Kevan Jenson.

Producers: Ben Thorp Brown, Lisa Dorin,
Tracy Parker. Production Manager: Tracy

Parker. Editor: Cristóvão A. dos Reis (assisted
by Maria Frycz). Postproduction: Christoph

Manz. Dolly Grip: Jordan Campagna. Cast:

Corey Bura (Protagonist), Modesto Correa

(Protagonist), Darrell Evans. (Protagonist),

Ron Hicks (Protagonist), Hito Steyerl (Security),

Martin Whitfield (Protagonist).

Commissioned by: Art Institute of Chicago.

Courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery,
New York and KOW, Berlin.

(pp. 64-67)

Adorno's Grey

2012. Single channel high definition video, sound, four angled screens, wall plot, photographs. 14'20"

Protagonists: Gerd Roscher, Nina Power, Peter Osborne, anonymous protester. Camera, sound, edit, color: Hito Steyerl. Large format photography: Leon Kahane. Wall plot research and AD: Alwin Franke. Conservators: Benjamin Rudolph, Sina Klausnitz. Production managers: Maike Banaski, Anna-Victoria Eschbach. Postproduction: Christoph Manz, Maria Frycz. Screen design: Studio Miessen, Diogo Passarinho, Yulia Startsev. Produced by Wilfried Lentz, Rotterdam. Supported by Nikolaus Hirsch, Sophie von Olfers, Claudia Stockhausen. Courtesy of the Artist and Andrew Kreps Gallery, New York. (pp. 68-73)

I Dreamed A Dream: Politics in the Age of Mass Art Production

2013. Documentation of a lecture given at Former West, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, March 2013. Single channel high definition digital video, sound. 29'28"

Recording: Former West project, Berlin; Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Cast: Apo, Neman Kara, Tina Leisch, Sahin Okay, Siyar, Selim Yildiz. Commissioned by: Anton Vidokle for Agency of Unrealised Projects. Courtesy of the Artist. (pp. 74-77)

Is the Museum a Battlefield?

2013. Documentation of a lecture given at the 13th Istanbul Biennial. Single channel digital video, sound. 39'53"

Research: Necat Sunar. Translation: Kawa Nemir, Erkal Ünal. Crew: Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane. Music: Brian Kuan Wood. With thanks to Bilgin Ayata, Esme Buden, Lisa Dorin, Övül Durmosoglu, Fulya Erdemci, Hendrik Folkerts, Kevser Güler, Human Rights Film Festival Istanbul, Diana McCarty, Rabih Mroué, Andrea Phillips, Oliver Rein, Necati Sönmez, Anton Vidokle, 13th Istanbul Biennial. Courtesy of the Artist. (pp. 78-85)

How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File

2013. Single channel high definition digital video and sound in architectural environment. 15'52"

Director of Photography Berlin: Christoph Manz. Director of Photography Los Angeles: Kevan Jenson. 2nd unit: Leon Kahane. AD: Esme Buden, Alwin Franke. Postproduction: Christoph Manz, Alwin Franke. Make-Up and Costume Design: Lea Søvsvø. Choreography and Performance: Arthur Stäldi. Producer: Kevan Jenson. Dolly Grip Los Angeles: Tony Rudenko. Educational Dummy: Hito Steyerl. Thank you to: Brian Kuan Wood, Meggie Schneider, Laura Poitras, Diana McCarty, Christopher Kulendran Thomas, Anton Vidokle. Commissioned by Massimiliano Gioni, Venice Biennale. Supported by the International Production Fund (IPF) - 2013 partners: Outset England, Dermegon Daskalopoulos Foundation for Culture and Development, Outset USA, Outset Netherlands with Promoters Van Abbemuseum, Maurice Marciano Family Foundation. Courtesy of the Artist and Andrew Kreps Gallery, New York. (pp. 86-93)

Liquidity Inc.

2014. Single channel high definition digital video and sound in architectural environment. 30'15"

Director: Hito Steyerl. Technical Director: Kevan Jenson. Director of Photography: Kevan Jenson. Lighting Director: Tony Rudenko. Cast: Maximilian Brauer (Weather Underground), Esme Buden (Weather Underground), Maverick "The Soulcollector" Harvey (MMA Expert), Rage Ng (MMA Expert), Brian Kuan Wood (Weather Underground), Jacob Wood. Initial ramp design: Studio Miessen, Berlin.
Courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery, New York and KOW, Berlin.
(pp. 94-99 & pp. 137-138)

Duty-Free Art

2015. Documentation of a lecture (prerecording) given at Artists Space, New York, March 2015. Three channel high definition digital video, sound, sandbox. 38'21"

Camera: Christoph Manz. Assistants: Micha Amstad, Savas Boyraz, Salih Selim, Leyla Topraz. Supported by: HEAD, Geneva; Hendrik Folkerts, Lo schemo del Arte Florence; Stedelijk Museum Amsterdam; Frank Westermeier.
With thanks to Richard Birkett, Ovul Durmosoglu, Fulya Erdemci, Adam Kleinman, Aya Moussawi, The Moving Museum Istanbul, Sener Özmen, Simon Sakhal, and Anton Vidokle.
Courtesy of the Artist.
(pp. 100-103)

The Tower

2015. Three channel high-definition video installation, environment, sound. 8'

Producers: Oleksiy Radynski, Kovan Korki. Camera: Savas Boyraz. Drone flights: Hiwa Şew. 3D design, postproduction: Maximilian Schmoetzer. Postproduction, graphic design: Harry Sanderson. Voice over: Vova Pakholiuk. Technical director: Christoph Manz. Music: Kassem Mosse, Lit Internet. Observation: Hito Steyerl.
Produced by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
Thank you João Fernandes, Oleksiy Radynski, CEO 3D company Kharkiv, Mehmet Aktas, Joshua Crowle.
Courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery, New York and KOW, Berlin.
(pp. 104-109)

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE /
MINISTRY OF EDUCATION, CULTURE
AND SPORTS**

Ministro / Minister
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

**REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA / ROYAL
BOARD OF TRUSTEES OF THE MUSEO
NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor / Honorary Presidency
SS.MM. los Reyes de España
**Their Majesties the King and Queen of
Spain**

Presidente / President
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente / Vice President
Carlos Solchaga Catalán

Vocales / Members
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Cítoles Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato / Secretary
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR / ADVISORY COMMITTEE
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico /
Deputy Director and Chief Curator
João Fernandes

Subdirector Gerente /
Deputy Director of Management
Michaux Miranda

**GABINETE DIRECCIÓN /
DIRECTOR'S OFFICE**

Jefa de Gabinete / Head of Office
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa / Head of Press
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo / Head of Protocol
Carmen Alarcón

EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

Jefa del Área de Exposiciones /
Head of Exhibitions
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
General Coordinator of Exhibitions
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES / COLLECTIONS

Jefa del Área de Colecciones /
Head of Collections
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones /
General Coordinator of Collections
Paula Ramírez

Jefe de Restauración / Head of
Restoration
Jorge García

Jefa de Registro de Obras /
Head of the Office of the Registrar
Carmen Cabrera

**ACTIVIDADES EDITORIALES /
EDITORIAL ACTIVITIES**

Jefa de Actividades Editoriales /
Head of Editorial Activities
Alicia Pinteño

**ACTIVIDADES PÚBLICAS /
PUBLIC ACTIVITIES**

Jefe de Actividades Culturales y
Audiovisuales / Head of Cultural Activities
and Audiovisual Program
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de
Documentación / Head of the Library and
Documentation Centre
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación / Head of Education
Olga Ovejero

**SUBDIRECCIÓN GENERAL
GERENCIA / GENERAL DEPUTY
DIRECTORATE MANAGEMENT**

Subdirectora Adjunta a Gerencia /
Deputy Managing Director
Fátima Morales

Consejera Técnica / Technical Advisor
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia /
Head of Assistance Management
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica / Head of the
Economic Department
Adolfo Bañegil

Jefe del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio / Head of
Strategic Development and Business
Rosa Rodrigo Sanz

Jefe del Área de Recursos Humanos /
Head of the Human Resources
Department
Carmen González Través

Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales /
Head of the Department of Architecture,
Facilities and General Services
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura / Head of
Architecture
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad / Head of the
Security Department
Luis Barrios

Jefe de Informática / Head of IT
Óscar Cedenilla

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisariado / Curator

João Fernandes

Responsable del Departamento
de Exposiciones /

Head of Exhibition Department
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición /
Coordination

Rafael García

Gestión / Management

Natalia Guaza

David Ruiz

Registro / Registrars

Clara Berástegui

Ilíana Naranjo

Rocío Robles

Diseño de montaje / Design

Oiko Arquitectos

Montaje / Installation

Montajes Horche

Audiovisuales / Audiovisuals

Zenit Audio S.L.U.

CATÁLOGO / CATALOGUE

Este libro se publica con motivo de la exposición *Duty-Free Art*, organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 10 de noviembre de 2015 al 21 de marzo de 2016. /

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Duty-Free Art* organised and produced by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía from November 10, 2015 to March 21, 2016.

Coordinación editorial / Editorial Publication

Almudena Cruz Yábar

Mafalda Rodríguez

Diseño Gráfico y maquetación /

Graphic Design

Florencia Grassi. El vivero

Producción editorial / Editorial Production

Julio López

Traducción / Translations

(al español / to Spanish)

Emilia García-Romeu

(al inglés / to English)

Graham Thomson

Corrección de textos / Copyediting

Mercedes Pineda

Chris Davey

Fotomecánica e impresión /

Plates and Printing

TF Artes Gráficas

Encuadernación

Ramos

Impreso en

Interiores: Igloo Offset, 120 gr.

Cubierta: Dark, 350 gr.

167x240 mm.

176 páginas, color

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores. / We are committed to respecting the intellectual property rights of others.

While all reasonable efforts have been made to state copyright holders of material used in this work, any oversight will be corrected in future editions, provided the Publishers have been duly informed.

AGRADECIMIENTO / ACKNOWLEDGMENT

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones / The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía wish to acknowledge gratitude for their close collaboration and support to:

Hito Steyerl

Andrew Kreps Gallery: Hannah Mandel,

Alice Conconi, Lawren Joyce;

Kow Gallery, Berlín.

ISBN: 978-84-8026-530-0

NIPO: 036-15-033-0

Depósito legal / L.D.: M-33571-2015

© de esta edición / of this edition, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015

© de los textos, sus autores / all essays, their authors

© de las imágenes / all images, Hito Steyerl, 2015. VEGAP, Madrid, 2015

Catálogo de publicaciones oficiales / General Catalogue of Official Publications <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta / Distribution and Retail <http://www.mcu.es/publicaciones>

HITO STEYERL DUTY-FREE ART

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE