

# Hito Steyerl: esto no es un diario

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO



## Diarios del arte en el S. XXI

Leyendo cuidadosamente la (lamentablemente escasa) bibliografía sobre la obra de Hito Steyerl, caigo en la cuenta de que prácticamente ninguno de los teóricos a mi alcance ha vinculado sus imágenes con la forma del film-diario. Comprensible, pero matizable. En primer lugar, porque parece obvio que la inmensa mayoría de los trabajos de la alemana están más cerca del videoarte o del videoensayo. En segundo lugar, porque son piezas a las que no resulta fácil presuponer un cierto valor de *verdad* en su tratamiento de la experiencia. Y no, ciertamente, porque no estén en contacto con episodios históricos de inmensa relevancia –la caída del Muro de Berlín y la xenofobia en *Empty Center* (1998), la guerra de los Balcanes en *Journal No. 1* (2007)–, sino porque la *forma* de la mismas suele escapar del aparente rigor “documental” y explora otros territorios a medio camino entre la ironía, el *gag* visual y el *Spoken Word*.

Para entender las próximas páginas me gustaría proponer que hay una suerte de “Texto Único Hito Steyerl”, es decir, una única e indivisible propuesta intelectual que atraviesa dos décadas y que incluye al mismo tiempo sus piezas audiovisuales, sus instalaciones, sus conferencias y sus textos teóricos. Así, al tomar cierta distancia y escrutar los nudos y las conexiones subterráneas que hilvanan las distintas piezas y los múltiples tra-

bajos de la artista, de pronto vemos cómo afloran con claridad un tapiz de temas, personajes, lugares y técnicas bien delimitados que atravesarían, por ejemplo, la pregunta sangrante por la alteridad, el ejercicio de eso que se ha venido llamando con desigual fortuna la *postmemoria*, la defensa de una imagen militante casi *amateur*, las técnicas de montaje voluntariamente *kitsch*... y, sobre todo, una penetrante e inteligente subjetividad que conecta cada una de las piezas del puzzle. Lo importante –lo que podría hermanar a Steyerl con una escritura diarística clásica– es que únicamente a partir de la autoconciencia de su escritura se puede mostrar un *mundo*. Por extravagante que suene, la obra de Hito Steyerl no es tanto la de una convencida militante que dinamita los formatos y los lugares comunes sobre la cultura visual del S. XX –que también–, sino en esencia, algo así como la de una inteligente y terrorista *youtuber* que hubiera decidido cambiar el formato del *vlog* por las galerías de arte.

Por un lado, el diario femenino tradicional como celoso guardián de los deseos, las confesiones, las opresiones cotidianas, los fantasmas y la reclusión de los cuerpos. Diarios no demasiado lejanos, en cierto sentido, a los estudiados por el último Foucault (1991) en su particular topografía de los sudores, las represiones, las políticas del yo y las técnicas de autocontrol corporal. Y, por otro lado, hoy, el *Vlog*: exhibición abierta de lo cotidiano –de los miedos, los amores, las perversiones, las provisiones y las visiones– ante la galería mundial mediante plataformas de video en *streaming*. El régimen de las imágenes se modifica pero Hito Steyerl es capaz de trabajar en todas las direcciones, artista rizomática e implacable francotiradora audiovisual. Su trabajo atraviesa todas las variantes del “diario contemporáneo” o del *Vlog*: el *egotrip* sobre *gifs*, imágenes pobres y pixeladas –*Liquidicity* (2014)–, el diario de viajes rodado con un teléfono móvil –*Abstract* (2012)–, e incluso, en su trabajo más reciente, el *gameplay* que muestra la partida de una suerte de videojuego de acción en primera persona comentado –*The Tower* (2015). Todos los usos y costumbres de los nuevos escritores de diarios *online* están de alguna manera sintetizados y explorados en la obra de Steyerl. Parodiadas o “sampleadas”, las escrituras del yo cambian el cuaderno por una inmensa ventana de internet que a veces funciona como espejo y otras veces como la mirilla de un arma de precisión. Volveremos a esta idea.

Las visiones más puristas del “objeto diario” podrían objetar, por supuesto, que lo que tenemos entre manos no es tanto una escritura íntima encabezada por una fecha que da cuenta de un cierto temblor vital, sino más bien una pura continuidad de la figura del *auteur* sazónada con imágenes en 3D de bajo presupuesto. Sin embargo, hay dos datos capitales que defienden nuestra propuesta. El primero, como ya hemos visto, nos obliga a repensar el funcionamiento, el uso y el significado del “objeto diario” en el momento de la gran exhibición *millennial* en redes sociales –y, por qué no decirlo, la capacidad capitalista de “monetizarla” si uno resulta ser lo suficientemente guapo, irónico, novedoso e ingenuo como para triunfar en las mercaderías postadolescentes. El segundo dato, a su vez, nos acerca a los intereses del monográfico propuesto: Hito Steyerl *no trabaja desde la autenticidad*. Antes bien, sus piezas se manifiestan como evidentes simulaciones, astracanadas, farsas tras las que emergen las cicatrices y que prescinden de cualquier movimiento cerrado de significación.

La paradoja, pues, está servida: Steyerl ha construido un extraordinario diario *falso* pieza tras pieza, generándose una suerte de máscara textual –esa mujer sonriente, expresiva, tan deudora de la tradición del *clown* como de Laurie Anderson– a la que pasea por los escenarios y a la que introduce en la gran mayoría de sus piezas visuales. En el fondo, no importa la *intimidad* de una mujer llamada Hito Steyerl: importa la escritura de una artista llamada Hito Steyerl.

Nos gustaría apuntar al menos dos datos en esta dirección. El primero es el inmenso sentido del humor con el que utiliza su nombre para “firmar” algunas piezas. En *In Free Fall* (2011) se presenta a sí misma como “recicladora”. En *Adorno’s Grey* (2012) será el “color” y, acto seguido, en *Guards* (2012) se convertirá en la “seguridad”. En 2013, ni siquiera firmará *How not to be seen* o su conferencia editada *Is the museum a battlefield?*

El segundo dato, mucho más hermoso, es ese frontispicio en mayúscula que incorpora en el capítulo 5 de su instalación/conferencia *Duty-Free Art* (2016): “WARNING: THIS IS THE ONLY FICTIONAL CHAPTER IN THIS TALK” (*CUIDADO: ESTE ES EL ÚNICO CAPÍTULO FICCIONALIZADO DE ESTA CHARLA*).<sup>1</sup> Semejante afirmación no nos hace dudar únicamente sobre la relación del resto de la pieza con la verdad sino, en el fondo, de todo lo que ha ido configurando su trayectoria. Y sin embargo,

esto no quiere decir que la potencia política y poética de su acción quede en entredicho. Hito Steyerl no es hija de la modernidad sino de nuestro tiempo, y por tanto, su diario puede ser una desarmante reformulación de la realidad.

### **La celebración del simulacro**

Ciertamente, para que las piezas de la Steyerl funcionen les tenemos que otorgar un estatuto que *contradice* el género tradicional del diario filmado. Allí donde Jonas Mekas se emocionaba ante la posibilidad de captar los colores del otoño en Central Park aferrado a su cámara de bajo formato o donde Chris Marker parecía descubrir al mismo tiempo un oriente enamorado o un amor oriental, la Steyerl abraza explícitamente la simulación como arma política. Hay algo que parece haberse atorado en las buenas y viejas ideas del realismo cinematográfico en su camino hacia la emancipación que nos lleva a buscar con urgencia otras soluciones por otros caminos. El problema *hoy* quizá no se encuentra tanto en construir “imágenes justas” sino antes bien, en girar la mirada hacia el territorio hiperpoblado de imágenes y preguntarnos qué hacemos con esa montaña inmisericorde de información audiovisual que amenaza con aplastarnos. De ahí la importancia fundamental de ese estilema en el *vlog* que Steyerl teoriza como “la imagen pobre”:

Pero existe también la circulación y producción de imágenes pobres basadas en el uso de las cámaras de teléfonos móviles, computadoras personales y formas no convencionales de distribución. Sus conexiones ópticas –edición colectiva, archivos compartidos o circuitos de distribución activista– revelan enlaces erráticos y fortuitos entre productores y productoras en todas partes, que simultáneamente constituyen un público dis-

1. El texto completo puede leerse en <http://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/> . Puede encontrarse una versión extendida en Steyerl, 2017.

perso. La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto (Steyerl, 2014: 46).

De un lado está el capitalismo que necesita las “imágenes pobres”. Generalmente se vale de ellas para ilustrar un acontecimiento en el que no había a mano una buena cámara de alta definición –pongamos, por caso, un atentado terrorista o una foto de *Instagram* hurtada de la cuenta del famoso de turno para fantasear con su última relación lúbrica o para dar cuenta de su solidaria visita a la planta de niños enfermos de un hospital por Navidad. Pero, por otro lado, está la “imagen pobre” que surge en los márgenes de esas grandes e irreprochables “huellas de verdad de los *mass media*”. Emerge ahí la nueva imagen militante, el montaje doméstico que pone en duda la versión oficial, pero sobre todo –esto es lo que aquí y ahora nos interesa– la creación de nuevas subjetividades e identidades que ponen en jaque las posiciones ideológicas dominantes del sistema. Si el lector nos permite una referencia a nuestro propio trabajo, pocos ejemplos tan exquisitos de la “imagen pobre” podemos encontrar en el terruño ibérico como la película *País de todo a cien* (2014), en la que Pablo Llorca guarda no pocas similitudes con la técnica y los objetivos de la Steyerl.

La “imagen pobre” es una constante en la obra de la artista que aquí nos ocupa. En algunas piezas como *Lovely Andrea* (2007) llega incluso al extremo de hacer colisionar dos equipos de grabación: un set “profesional” operado por expertos del medio televisivo y su propia cámara digital de guerrilla. En *In Free Fall*, llevará esta idea todavía más allá: la protagonista hará girar toda su narración en torno a los restos destrozados del avión que se utilizó para rodar la escena final de *Speed* (Jan de Bont, 1994). El funcionamiento del dispositivo es extraordinariamente sencillo: al situar un lector portátil de DVD junto a las ruinas (figs.1-2), se produce un extraño cortocircuito entre la dimensión, el alcance y el significado de las imágenes.



Figuras 1-2

La enunciación queda poderosamente dividida en dos campos. De un lado, está la pantalla, en la que se inscribe la *escritura* —el *reciclaje*— que realiza Steyerl sobre una decena de materiales que no podemos conectar en el primer visionado con facilidad: tramas que combinan ese avión con la aviación israelí, referencias a películas sobre secuestros aéreos protagonizadas por Charles Bronson y Klaus Kinski, la crisis del formato DVD y los materiales que se utilizan para su fabricación, textos del teórico comunista

Serej Tretiakov... Del otro lado, la propia evidencia de la ruina, el avión descuartizado y el movimiento salvaje de una grúa oxidada que remueve en su interior dominando las líneas compositivas del plano.

Sin embargo, a medida que avanza la pieza, esta hipotética dialéctica entre imágenes *simuladas* –las animaciones en 3D, las citas a las películas de los grandes estudios– y las imágenes *verdaderas* –la imagen documental, la que se rueda en el cementerio de aviones junto a la chatarra– acaba deviniendo falsa. La Steyerl se introduce a sí misma en el discurso locutando una voz en *off* trufada de errores y repitiendo en montaje sus gestos de desconfianza hacia su propio texto. Incorpora metraje de las imágenes documentales en las que vemos a sus operadores de cámara haciendo el payaso, tropezándose y quitándole hierro al asunto. En un genial movimiento final, se introduce a sí misma disfrazada de azafata junto a su “piloto israelí”, fingiendo pertenecer a una compañía aérea que ofrece un DVD virgen a su audiencia (fig.3).



Figura 3

Resulta descacharrante, en pocas palabras, comprobar que en la particular batidora/recicladora de la Steyerl *todas las imágenes son simuladas*. No hay garantía alguna de verdad y se le retira –*Deo gratias*– la carta blanca a la manoseadísima y algo aburrida “imagen justa” de Godard de la que ha-

blábamos antes. No hay “imágenes justas” ni a ninguna se le puede otorgar ese tranquilizador calificativo –“justo una imagen”. Muy al contrario, lo que hay son imágenes pobres, empobrecidas y portadoras de pobreza, y lo que cuenta es el ejercicio de montaje que se aplica sobre ellas. No hay una solemnidad impostada, sino la voluntad desveladora de invertir nuestra concepción sobre el capitalismo: no hay nada que monetizar, esas imágenes no tienen dueño ni pertenecen a nadie. Flotan, se vuelven a pensar, se desactivan, se paladean. Al final, probablemente, simplemente se arrojan contra el vacío, tal y como reza el título de la pieza, *en caída libre*. Porque la libertad, después de todo, algo tiene de desplome.

### **El tríptico de Andrea**

En uno de los textos fundacionales en castellano sobre el cine-ensayo, Antonio Weinrichter afirmaba al hilo de la obra de Steyerl: “Lo cierto es que, en muchos casos, cuando un artista hace un documental, lo que le sale es un ensayo” (2007: 45). Quizá al hilo de lo expuesto se podría afirmar, a su vez, que cuando un artista hace un documental, lo que le sale es un *diario*.

En la obra de la Steyerl hay un fantasma fundamental que atraviesa sus mejores momentos y que será conjurado, año tras año, en sus piezas más manifiestamente personales. Sintetizando mucho, podríamos afirmar que hay una primera Steyerl que se esfuerza por distanciarse –mediante la ironía salvaje, o bien intentando borrar incluso su presencia *física* dentro de la enunciación–, como la de *Journal No. 1*, la de *Adorno’s Grey*, la de *The Tower* o la de *Empty Center*. En una segunda categoría, estaría la Steyerl que se *encarna* directamente dentro de la pantalla y que realiza una sutil pero precisa conexión entre los elementos personales, políticos y poéticos. Esta segunda Steyerl, la más radicalmente “diarística”, orbita en torno al fantasma de Andrea Wolf.

Wolf, amiga personal de Hito Steyerl, fue una activista alemana que combatía en las filas del ejército del PPK tras haber pasado por la RAF y que, a finales de la década de los noventa, fue salvajemente asesinada y mutilada por militares turcos. El estatuto histórico de Wolf, como era de es-



perar, ha ido fluctuando en los últimos años en el imaginario global, desde una condena sin precedentes en el momento de su muerte –*El País* tituló “Militares turcos ejecutan a la *terrorista* alemana Andrea Wolf”<sup>2</sup>– hasta una cierta simpatía moderada ahora que empezamos a intuir la deuda que tenemos con las milicias kurdas en la guerra contra el Estado Islámico.

La muerte y la tortura de Wolf sirvió como acicate para que Steyerl pusiera en crisis toda su relación con las imágenes, su posición como creadora y su relación, ante todo, con la subjetividad de su propia escritura. *November*, la primera pieza dedicada a la memoria de su amiga, comienza con dos imágenes que se contraponen (dos rostros de Andrea: su última foto, arrugada y marcada por el tiempo [fig.4] y su aparición en una película feminista *amateur* dirigida por la Steyerl en los años ochenta [fig.5]). *La voz en off* señala: “Mi mejor amiga, cuando tenía 17 años, era una chica llamada Andrea Wolf. En 1998, fue disparada, acusada de ser una terrorista kurda”.



Figura 4

2. 8 de Noviembre de 1998. Noticia sin firmar. La cursiva, por supuesto, es nuestra.



Figura 5

Lo interesante de este comienzo es la asunción total de esa primera persona que *recuerda* y que crea un flujo de emoción tan poderoso con esas dos imágenes. El rostro de Andrea retornará una y otra vez, pero atravesado siempre por una naturaleza militante: icono de posters en las manifestaciones –o en un cine porno, junto a las *pin ups* alemanas del momento–, icono de las grabaciones propagandísticas que dan cuenta de la vida cotidiana en los campamentos del Kurdistán. Sin embargo, la búsqueda de la Steyerl *compagina* esas imágenes (de lucha, de revolución), con sus propias imágenes de la compañera perdida, de la adolescencia perdida y del tiempo agotado.

Lo interesante de *November* –además de incorporar alguna de las reflexiones autocríticas más extraordinarias e inmisericordes del cine político contemporáneo– es que no solo el pasado se convierte en un simple mecanismo nostálgico –otro rasgo compartido con nuestro Pablo Llorca–, sino que nunca sabremos exactamente qué parte del proceso es una invención/reconstrucción de Steyerl y qué parte corresponde a esa experiencia *real* que intenta recuperar a toda costa. Las imágenes anteriores, simple y llanamente, no sirven para encarar el presente que intenta analizar en su ejercicio diarístico. Sobre fragmentos de *La chinoise* (Jean Luc Godard, 1967) y de *Octubre* (*Oktyabr*, 1928), Steyerl afirma:

Ya no estamos en el momento de “Octubre” descrito por Einsestein, cuando los cosacos decidieron unirse a los proletarios en una hermandad internacional durante la revolución bolchevique. Ahora estamos en “Noviembre”. En “Noviembre”, los antiguos héroes han devenido hombres locos que mueren en ejecuciones no legales en la cuneta de cualquier camino abandonado, y a nadie le interesa gran cosa (*and hardly anyone takes a closer look*).

El cadáver, la fuerza significativa de su muerte, destruye por completo la certeza en la verdad de las imágenes. En *Lovely Andrea*, tres años después, la Steyerl propone una suerte de diario filmado en Japón, en el que narra la búsqueda de una foto de una sesión de *bondage* a la que se sometió. La peripecia no pone de manifiesto únicamente las prácticas mafiosas de la pornografía *underground* asiática sino que sirve para conectar de una manera escalofriante en el tramo final su propio cuerpo desnudo, atado y expuesto a la cámara, con el cuerpo (invisible y desaparecido) de Wolf tras su ejecución. Lo que había sido ensayado en *November* (la reflexión sobre el fingimiento de los actores ante la cámara, la posibilidad de subvertir iconos de la cultura popular), aquí llega a su paroxismo, colisionando canciones de Michael Jackson, pornografía *soft*, videoclips y fragmentos de la serie de televisión para niños *Spiderman* de los años ‘60.

Por último, cuando la artista propone *Abstract*, todo el trabajo queda depurado en un simple ejercicio demoledor de reflexión sobre el más básico de los elementos de montaje cinematográfico: el plano/contraplano. Rodado precariamente y con un dispositivo de doble pantalla, *Abstract* simplemente pone de manifiesto la *mentira misma de la continuidad cinematográfica*. El cadáver de Andrea es un plano sin contraplano. La Steyerl puede visitar el territorio en el que murió, puede entrevistar a los testigos, pero resulta imposible captar de alguna manera el peso personal, el peso político, el peso simbólico de esa ausencia. Con cada cambio de orientación de la cámara, un texto escrito junto a la imagen informa lo que *no* estamos viendo: los mecanismos económicos de la venta de armas en Alemania, el tipo de munición utilizada para bombardear un territorio... La fuerza expresiva se vale tanto de la ruptura consciente del *raccord* como de la sugerencia que emerge del fuera de campo cinematográfico.

La trilogía de Andrea nos permite comprobar cómo, en cierto sentido, el punto de llegada de la Steyerl es casi una *inversión* de la fórmula diarística: comenzar por erosionar la escritura para acabar destruyéndola por completo en lo que parece, irónicamente, una lección inicial de gramática audiovisual (*Esto es un plano/Esto es un contraplano* –fig.6). Concluye –por el momento– su memorial sobre Andrea Wolf enunciando una incómoda sugerencia: para escribir un diario en el S. XXI, quizá es necesario prender fuego a los cuadernillos de ortografía con los que nos torturaron en la infancia.

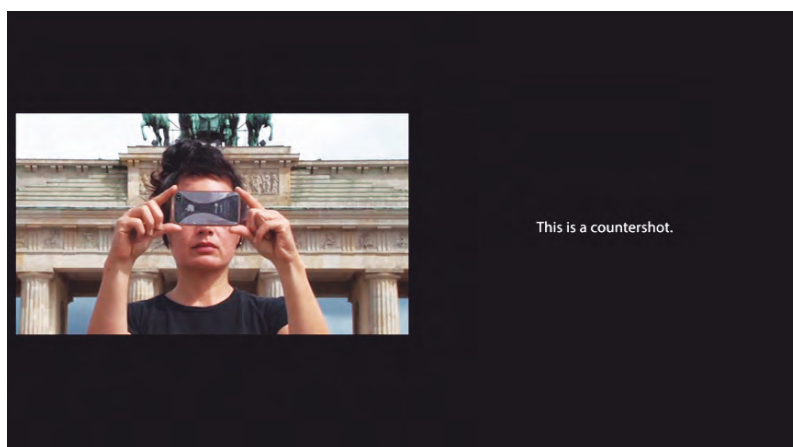


Figura 6

## Bibliografía

- FOUCAULT, M. (1991), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona: ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- STEYERL, H. (2014), *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- STEYERL, H. (2017), *Duty Free Art: Art in the age of Planetary Civil War*, Nueva York: Verso.
- WEINRICHTER, A. (2007) “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, en AAVV. (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Festival Punto de Vista.