









INTRODUZIONE

Da oltre dieci anni con il progetto ArteVisione sosteniamo nuove produzioni artistiche legate all'immagine in movimento. Diffuso attraverso una call nazionale, ArteVisione offre ai finalisti e alle finaliste selezionate/i un workshop con professionisti/i del settore audiovisivo, coordinato da un *visiting professor* di fama internazionale. Quest'anno il ruolo è stato affidato a Hito Steyerl.

Date la capacità dell'artista di accompagnare la propria pratica a una solida struttura teorica, e la concomitanza con la celebrazione dei 35 anni di Careof, ci è sembrato doveroso favorire una diffusione e un allargamento della discussione, oltre il workshop.

Le traduzioni in italiano di "In Defence of The Poor Image", 2009 e "A Thing Like you and me", 2010 di Hito Steyerl sono parte dell'attività di supporto alle giovani generazioni di artisti e artiste italiane: la divulgazione di testi così importanti favorisce la comprensione della complessità e della frammentarietà del presente e la nostra percezione della realtà.

Careof, grazie al testo scritto e tradotto, oltre all'appuntamento di ArteVisione Focus, intraprende quindi una riflessione corale sullo stato e sul futuro dell'immagine in movimento.

La condivisione di pratiche e di metodi è fondamentale inoltre per l'evoluzione delle attività della nostra associazione, che intende ribadire e rinnovare il proprio ruolo di centro di ricerca, produzione, esposizione, distribuzione e archiviazione di opere video.

Marta Bianchi Presidente di Careof

Careof è un'organizzazione non profit per l'arte contemporanea, fondata nel 1987 con sede a Milano. È un centro di ricerca e produzione sull'immagine in movimento, uno spazio espositivo e un Archivio Video, riconosciuto di interesse storico dal Ministero della Cultura. L'archivio in continua espansione raccoglie oltre 9000 titoli e restituisce una visione privilegiata sull'evoluzione artistica dagli anni '70 a oggi.

Hito Steyerl (Monaco, 1966) è una regista tedesca, artista nell'ambito delle immagini in movimento, al confine tra cinema e arti visive, scrittrice. I suoi principali temi di interesse sono i media, la tecnologia e la circolazione delle immagini nell'era della globalizzazione. Steyerl ha conseguito un dottorato di ricerca in Filosofia presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Attualmente è professoressa di Cinema Sperimentale e Arte presso l'Università delle Arti di Berlino, dove ha co-fondato il Research Center for Proxy Politics, insieme a Vera Tollmann e Boaz Levin. Ha rappresentato la Germania alla 56. Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia nel 2015.



INTRODUCTION

For over ten years, we have been supporting new artistic productions related to the moving image with the ArteVisione project. Distributed through a national call, ArteVisione offers selected finalists a workshop with professionals from the audiovisual sector, coordinated by an internationally renowned visiting professor. This year, the role was entrusted to Hito Steyerl.

Given the artist's ability to accompany his practice with a solid theoretical structure, and the concomitance with the celebration of Careof's 35th anniversary, we felt it was our duty to encourage a diffusion and broadening of the discussion, beyond the workshop.

The translations into Italian of "In Defence of The Poor Image", 2009 and "A Thing Like you and me", 2010 by Hito Steyerl are part of the activity of supporting the young generations of Italian artists: the dissemination of such important texts favours the understanding of the complexity and fragmentary nature of the present and our perception of reality.

Careof, thanks to the written and translated text, as well as the ArteVisione Focus event, thus undertakes a choral reflection on the state and future of the moving image.

The sharing of practices and research is also fundamental for the evolution of the activities of our association, which intends to reaffirm and renew its role as a centre for research, production, exhibition, distribution and archiving of video works.

Marta Bianchi Chairperson of Careof

Careof is a nonprofit organization for contemporary art, founded in 1987 and based in Milan. It is a centre for research and production of the moving image, an exhibition space and a Video Archive, recognized as historical interest by the Ministry of Culture. The ever-expanding archive collects more than 9,000 titles and returns a privileged view of artistic evolution from the 1970s to the present.

Hito Steyerl (born 1966 in Munich, Germany) is a filmmaker, visual artist, writer, and innovator of the essay documentary.

Her prolific filmmaking and writing occupies a highly discursive position between the fields of art, philosophy and politics, constituting a deep exploration of late capitalism's social, cultural and financial imaginaries. Her films and lectures have increasingly addressed the presentational context of art, while her writing has circulated widely through publication in both academic and art journals, often online.

She studied Documentary Film Directing at the Japan Institute of the Moving Image and at the HFF - University of Television and Film in Munich. She subsequently studied Philosophy at the Academy of the Arts in Vienna, where she received her doctorate.

She is Professor for Experimental Film and Video at the UDK - University of the Arts, Berlin, where she founded the Research Center for Proxy Politics together with Vera Tollmann and Boaz Levin.



UNA COSA COME TE E ME

Hito Steyerl

e-flux journal, 15 aprile 2010

Traduzione di Mattia Cavani¹

Whatever happened to Leon Trotsky?
He got an ice pick, that made his ears burn.

Whatever happened to dear old Lenny?
The great Elmyr-a, and Sancho Panza?
Whatever happened to the heroes?

Whatever happened to all the heroes?
All the Shakespeares?
They watched their Rome burn.

Whatever happened to the heroes?
No more heroes any more.²
- The Stranglers, 1977

Nel 1977 il gruppo punk The Stranglers fornisce un'analisi cristallina della situazione affermando l'ovvio: l'eroismo è finito. Trotsky, Lenin e Shakespeare sono morti. In quell'anno, mentre la sinistra si accalca ai funerali dei membri della RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan Carl Raspe, la copertina dell'album dei The Stranglers offre la sua enorme corona di garofani rossi e dichiara: NIENTE PIÙ EROI. Non ce ne sono più.

2.

Ma, sempre nel 1977, David Bowie pubblica il suo singolo "Heroes", in cui canta un nuovo tipo di eroe, giusto in tempo per la rivoluzione neolibérale. L'eroe è morto, viva l'eroe! Eppure l'eroe di Bowie non è più un soggetto, ma un oggetto: una cosa, un'immagine, uno splendido feticcio - una merce intrisa di desiderio, risorta dallo squallore della sua stessa fine.

Basta guardare la versione del 1977 del video della canzone per capire perché: il clip mostra il solo Bowie che canta, ripre-

so da tre angolazioni simultanee, con sovrapposizioni che ne triplicano l'immagine; non solo l'eroe di Bowie è stato clonato, ma è soprattutto diventato un'immagine che può essere riprodotta, moltiplicata e copiata, un riff che viaggia leggiadro attraverso le pubblicità di qualsiasi cosa, un feticcio che confeziona come prodotto il look glamour, algido e postgender di Bowie.³ L'eroe di Bowie non è più un essere umano straordinario che compie imprese esemplari e sensazionali, e non è nemmeno un'icona, ma un prodotto lucicante dotato di una bellezza postumana: un'immagine, nient'altro che un'immagine.⁴

L'immortalità di questo eroe non deriva più dalla forza grazie a cui riesce a sopravvivere a ogni traversia, ma dalla sua capacità di essere fotocopiato, riciclato e di reincarnarsi. La sua distruzione ne altererà la forma e l'aspetto, ma la sua essenza rimarrà intatta. L'immortalità della cosa è la sua finitudine, non la sua eternità.

3.

Cosa succede a questo punto all'identificazione? Con chi possiamo identificarci? Naturalmente ci si identifica sempre con un'immagine. Ma chiedete a chiunque se vorrebbe davvero essere un file JPEG. Ed è proprio questo ciò che intendo: se l'identificazione deve finire da qualche parte, deve essere verso questo aspetto materiale dell'immagine, l'immagine in quanto cosa, non in quanto rappresentazione. E allora forse cessa di essere identificazione e diventa partecipazione.⁵ Di conseguenza, partecipare a un'immagine non significa esserne rappresentati. L'immagine è la cosa in cui i sensi si fondono con la materia. Le cose non sono rappresentate da

essa, ma vi partecipano. Torneremo su questo più avanti.

Ma prima di tutto: perché mai qualcuno dovrebbe voler diventare questa cosa, dunque un oggetto? Elisabeth Lebovici una volta mi ha chiarito questo punto con un'osservazione brillante.⁶ Tradizionalmente, la pratica emancipatoria è stata legata al desiderio di diventare un soggetto. L'emancipazione è stata concepita come un movimento per diventare un soggetto della storia, della rappresentazione o della politica. Diventare un soggetto portava con sé promesse di autonomia, sovranità, agency. Essere un soggetto era un bene, essere un oggetto era un male. Ma, come tutti sappiamo, essere un soggetto può essere complicato. Il soggetto è sempre già assoggettato. Sebbene la posizione di soggetto suggerisca un certo grado di controllo, la sua realtà è piuttosto quella di essere assoggettato a relazioni di potere. Ciononostante, generazioni di femministe - me compresa - hanno cercato di liberarsi dell'oggettivazione patriarcale per diventare soggetti. Il movimento femminista, fino a poco tempo fa (e per una serie di buone ragioni), rivendicava autonomia e piena soggettività.

Ma quando la lotta per diventare un soggetto si è impantanata nelle sue stesse contraddizioni è emersa una possibilità differente. E se per una volta ci schierassimo con l'oggetto? Perché non rivendicarlo? Perché non essere una cosa? Un oggetto senza soggetto? Una cosa tra le altre cose? "Una cosa che sente", nella seducente formulazione di Mario Perniola:

Darsi come una cosa che sente e prendere una cosa che sente, questa è la nuova esperienza che si impone al sentire contemporaneo, esperienza radicale ed estre-

ma che ha il proprio fulcro nell'incontro tra filosofia e sessualità [...]. Sembra che le cose e i sensi non si combattano più tra loro, ma abbiano stretto un'alleanza grazie alla quale l'attrazione più distaccata e l'eccitazione più sfrenata sono quasi inseparabili e spesso indistinguibili.⁷

Il desiderio di diventare questa cosa - in questo caso un'immagine - è il risultato dei conflitti che si sono scatenati intorno all'idea di rappresentazione. Sensi e cose, astrazione ed eccitazione, speculazione e potere, desiderio e materia convergono all'interno delle immagini.

I conflitti intorno all'idea di rappresentazione, tuttavia, si basavano su una netta divisione tra questi livelli: qui cosa - là immagine. Qui io - là essa. Qui soggetto - là oggetto. Qui i sensi - là la materia inerte. Nell'equazione entravano anche ipotesi un po' paranoiche sull'autenticità. L'immagine pubblica delle donne o di altri gruppi, per esempio, corrispondeva effettivamente alla realtà? O era forse stereotipata? Travisata? In questo modo ci si impigliava in una fitta rete di concetti e premesse, la più problematica delle quali era, ovviamente, presupporre che esistesse davvero un'immagine autentica. Così ci si è concentrati sul trovare una forma di rappresentazione più accurata, senza però mettere in discussione il paradigma di partenza, piuttosto realista.

E se la verità non stesse né nel rappresentato né nella rappresentazione? Se la verità stesse nella sua configurazione materiale? Se il mezzo fosse davvero un messaggio? O meglio - nella sua versione mediatica *corporate* - una raffica di intensità mercificate?

Partecipare a un'immagine - piuttosto che identificarsi con essa - potrebbe forse far cadere questa relazione. Ciò significherebbe partecipare alla dimensione materiale dell'immagine, oltre che ai desideri e alle forze che essa catalizza. Proviamo a smetterla di considerare l'immagine come un'astrazione ideologica fuorviante, riconoscendola invece come cosa simultaneamente intessuta di affetti e concretezza, un feticcio fatto di cristalli ed elettricità, animato dai nostri desideri e dalle nostre paure, una perfetta incarnazione delle sue stesse condizioni di esistenza? In quanto tale, l'immagine è - ricorrendo di nuovo a Walter Benjamin - priva di espressione. Non rappresenta la realtà. È un frammento del mondo reale. È una cosa come tutte le altre, una cosa come te e me.⁸

Questo cambiamento di prospettiva ha conseguenze piuttosto ampie. Forse la soggettività è ancora costruita a partire da un trauma profondo e inaccessibile. Ma il trauma è anche l'odierno l'oppio dei popoli, una proprietà apparentemente privata che, al contempo, sollecita il proprio pignoramento e gli oppone resistenza. E l'economia di questo trauma costituisce ciò che rimane del soggetto indipendente. Ma se siamo arrivati a riconoscere che la soggettività non è più un luogo privilegiato per l'emancipazione, tanto vale accettarlo e andare avanti.

D'altra parte, il fatto che divenire una cosa stia acquistando un'attrattiva sempre maggiore non implica necessariamente che abbiamo raggiunto l'era della positività assoluta, i cui profeti - se vogliamo prenderli sul serio - annunciano un'epoca in cui il desiderio scorre senza vincoli, in cui la negatività e la storia appartengono al passato e le pulsioni vitali sguazzano allegramente dappertutto.

No, la negatività dell'oggetto si riconosce dai suoi lividi, che segnano il luogo dell'impatto con la storia. Come osservano Eyal Weizman e Tom Keenan in un'affascinante conversazione sulla medicina legale e il feticismo, gli oggetti stanno assumendo sempre più spesso il ruolo di testimoni nei casi di violazione dei diritti umani.' I lividi delle cose vengono decifrati e poi interpretati. Le cose vengono fatte parlare, un risultato che spesso si ottiene sottoponendole a ulteriori violenze. Il campo della medicina legale può essere inteso come una tortura per gli oggetti, dai quali ci si aspetta che dicano tutto, proprio come quando si interrogano gli esseri umani. Spesso gli oggetti devono essere distrutti, sciolti nell'acido, fatti a pezzi o smontati per poter raccontare tutta la loro storia. Rivendicare la cosa significa anche partecipare alla sua collisione con la storia.

Questo perché una cosa di solito non è un Boeing nuovo di zecca che decolla per la prima volta. È più probabile che sia il suo relitto, faticosamente ricomposto un rottame dopo l'altro in un hangar dopo un'inaspettata picchiata verso la catastrofe. Una cosa è ciò che resta di una casa a Gaza; una bobina di pellicola andata perduta o distrutta durante una guerra civile; un corpo femminile legato con delle corde e bloccato in una posa oscena. Le cose condensano potere e violenza, accumulano forze produttive e desideri, ma anche distruzione e decadenza.

Che dire allora di una cosa specifica chiamata "immagine"? Pensare all'immagine digitale come a un clone immortale e scintillante di se stessa è una totale mistificazione. Al contrario: nemmeno l'immagine digitale è fuori dalla storia, anche lei mostra i lividi degli scontri con la politica e la vio-

Ienza. Non assomiglia per niente a, per fare un esempio, una copia carbone di Leon Trotsky riportata in vita grazie a un software (anche se ovviamente potrebbe *mostrare* Trotsky); piuttosto, l'articolazione materiale dell'immagine è come un clone di Trotsky che se ne va in giro con un punteruolo da ghiaccio ficcato in testa. I lividi delle immagini sono i suoi difetti e le sue alterazioni, le tracce dei suoi strappi e delle sue dislocazioni. Le immagini vengono violate, fatte a pezzi e sottoposte a interrogatori. Vengono rubate, ritagliate, modificate e riappropriate. Vengono comprate, vendute, affittate. Manipolate e adulate. Vilipesi e venerate. Partecipare all'immagine significa prendere parte a tutto questo.

4.

Le cose nelle nostre mani devono essere uguali e compagne.

— Aleksandr Rodchenko¹⁰

Ma allora che senso ha diventare una cosa o un'immagine? Perché accettare l'alienazione, i lividi e l'oggettivazione?

Scrivendo dei surrealisti, Walter Benjamin ha sottolineato la forza liberatoria delle cose.¹¹ Nella merce feticizzata, le pulsioni materiali si intrecciano con gli affetti e il desiderio, e Benjamin vagheggia di scatenare queste forze compresse risvegliando "il collettivo dall'onirico sonno della produzione capitalistica", per poi attingere a tali forze;¹² ritiene anche che sia attraverso di esse che le cose possono parlare tra loro.¹³ Con la sua idea di partecipazione - una versione in parte sovversiva di quella primitivista degli inizi del Novecen-

to - Benjamin sostiene che è possibile prendere parte a questa sinfonia della materia, che gli oggetti modesti e persino abietti sono geroglifici nel cui oscuro prisma sono cristallizzate le relazioni sociali in frammenti. Gli oggetti sono concepiti come nodi in cui le tensioni di un determinato momento storico si possono materializzare in un lampo di consapevolezza, oppure risultare un groviglio grottesco, nient'altro che merce feticizzata. In questa prospettiva, una cosa non è mai solo un oggetto, ma un fossile in cui si è sedimentata una costellazione di forze. Le cose non sono mai solo oggetti inerti o passivi né cartocci senza vita, ma sono fatte di scambi continui di tensioni, forze e poteri nascosti. Se da un lato questa idea sconfinava nel pensiero magico, secondo il quale le cose sono investite di poteri soprannaturali, dall'altro può essere ricondotta anche al materialismo classico. Perché la merce non è intesa come un semplice oggetto, ma come un condensato di forze sociali.¹⁴

Con una prospettiva leggermente diversa, anche i membri dell'avanguardia sovietica hanno cercato di sviluppare relazioni alternative con le cose. Nel suo testo "La vita quotidiana e la cultura della cosa", Boris Arvatov sostiene che l'oggetto dovrebbe essere liberato dalla schiavitù determinata dal suo status di merce capitalista.¹⁵ Le cose non dovrebbero più rimanere passive, sterili e morte, ma essere libere di partecipare attivamente alla trasformazione della realtà quotidiana.¹⁶

"Immaginando un oggetto animato in modo diverso rispetto alla merce feticizzata [...] Arvatov tenta di restituire una sorta di agency al feticcio."¹⁷ Similmente, Aleksandr Rodchenko invita le cose a diventare compagne e uguali. Liberando l'energia immagazzinata

al loro interno, si può lavorare insieme alle cose, farne delle amiche, persino delle amanti.¹⁸

Per quanto riguarda le immagini, questa potenziale agency è già stata in parte esplorata.¹⁹ Partecipare all'immagine in quanto cosa significa partecipare alla sua potenziale agency, che non ha necessariamente dei risvolti positivi, poiché può essere usata per qualsiasi scopo. È vitale e talvolta persino virale. E non sarà mai piena e gloriosa, perché le immagini sono livide e danneggiate, proprio come ogni altra cosa nella storia. La storia, come ha detto Benjamin, è un cumulo di macerie. Solo che noi non la guardiamo più dal punto di vista dello sconvolto angelo benjaminiano. Noi non siamo l'angelo. Noi siamo le macerie. Noi siamo questo mucchio di rottami.

5.

La rivoluzione è il mio ragazzo!

– Bruce LaBruce, *Raspberry Reich*

Inaspettatamente, siamo arrivati a un'idea piuttosto interessante di oggetto e oggettività. Attivare la cosa significa forse creare un obiettivo,²⁰ ma non si tratta di un fatto, quanto più di un compito, quello di sciogliere le forze cristallizzate nella spazzatura della storia. L'oggettività diventa così una lente che ci fa diventare cose che agiscono le une sulle altre. Da questa prospettiva "oggettiva", l'idea di emancipazione si dispiega in un modo un po' diverso. Il film porno queer *Raspberry Reich* di Bruce LaBruce ce lo dimostra presentando un 1977 completamente diverso: gli eroi della Rote Armee Fraktion si sono reincarnati in attori porno

gay che si divertono a essere i giocattoli sessuali gli uni degli altri; si masturbano su immagini fotocopiate di Baader e del Che, ingrandite fino a occupare tutto il muro e pixelate. Il punto tuttavia non sta nell'omosessualità o nella pornografia, né tantomeno nella "trasgressività" del film. Il punto è che gli attori non si identificano con gli eroi, ma ne sciupano le immagini. Diventano immagini livide: copie di sesta generazione di equivoche pinup di sinistra. Questa combriccola è molto più torbida di David Bowie, ma proprio per questo è molto più intrigante. Perché loro amano il pixel, non l'eroe. L'eroe è morto. Lunga vita alla cosa.

1 Grazie a Giulia Bilan-
cetti per la revisione
della traduzione. [N.d.T.]

2 Cosa è successo a Leon
Trotsky? / Si è beccato
un punteruolo da ghiaccio
che gli ha fatto bruciare
le orecchie. / Che fine ha
fatto il caro vecchio Len-
ny? / E il grande Elmyra
e Sancho Panza? / Che fine
hanno fatto gli eroi? /
Che fine hanno fatto tutti
gli eroi? Tutti gli Sha-
kesperoi? / Hanno visto la
Ioro Roma bruciare. / Che
fine hanno fatto gli eroi?
/ Non ci sono più eroi.

3 Ho cercato di trovare
maggiori dettagli sul-
la produzione di questo
videoclip di "Heroes", ma
senza successo.

4 David Riff mi ha fatto
notare quanto questo sia
legato all'opera di Andy
Warhol. Un collegamento
evidente soprattutto in
un'altra canzone di Bowie,
"Andy Warhol" (Andy Warhol
looks a scream / Hang him
on my wall / Andy Warhol,
Silver Screen / Can't tell
them apart at all // Andy
Warhol sembra uno spasso /
Appendilo alla mia parete
/ Andy Warhol, Grande
Schermo / Non riesco pro-
prio a distinguerli). Da-
vid mi ha riportato anche
questa straordinaria cita-
zione: "Desiderare la fama
- non la gloria dell'eroe,
ma il glamour della star
- con l'intensità e la
consapevolezza di Warhol
significa desiderare di
non essere nulla, nulla di
umano, di interiore, di
profondo. È voler essere
solo immagine, superficie,
un bagliore di luce su uno
schermo, uno specchio per
le fantasie e una calamita
per i desideri altrui,

una questione di assoluto
narcisismo. E desiderare
di sopravvivere a questi
desideri come una cosa che
non ne viene consumata".
Thierry de Duve e Rosalind
Krauss, "Andy Warhol, or
The Machine Perfected",
October, 48, primavera
1989.

5 Il concetto di parte-
cipazione è spiegato in
dettaglio in Christopher
Bracken, "The Language
of Things: Walter Benja-
min's Primitive Thought",
Semiotica, 138, febbraio
2002. "La partecipazione,
che è 'assenza di rela-
zione', fonde il soggetto
della conoscenza, che non
è necessariamente un es-
sere umano, con l'oggetto
conosciuto". Bracken pro-
segue citando direttamente
Benjamin: "Nel medium del-
la riflessione la cosa e
l'essenza cosciente tra-
passano l'una nell'altra.
Ambedue sono soltanto
unità di riflessione correla-
tive. Non c'è, dunque, di
fatto, alcuna conoscenza
di un oggetto per mezzo di
un soggetto. Ogni cono-
scenza è una connessione
immanente all'assoluto o,
se si vuole, al sogget-
to. Il termine 'oggetto'
non designa una relazione
nella conoscenza, ma piut-
tosto una mancanza di re-
lazione" (Walter Benjamin,
"Il concetto di critica
nel romanticismo tedesco",
*Opere Complete 1. Scritti
(1906-1922)*, a cura di
Rolf Tiedemann e Hermann
Schweppenhäuser, ed. it.
a cura di Enrico Ganni,
Einaudi, Torino 2008).

6 Questo commento si basa
sulla sua interpretazione
di *Forms of Being: Cinema,
Aesthetics, Subjectivity*
(British Film Institute,

London 2004) di Leo Bersani e Ulysse Dutoit, in cui gli autori indagano il ruolo dell'inanimato nel cinema. Un altro importante spunto di riflessione su questo tema mi è arrivato da Carsten Juhl, che mi ha consigliato *Il sex appeal dell'inorganico* (Einaudi, Torino 2004) di Mario Pernioia.

7 Mario Pernioia, *op. cit.*

8 Secondo Benjamin, il "privo di espressione" è una violenza critica che "compie l'opera riducendola a un 'pezzo', a un frammento del vero mondo". Walter Benjamin, *op. cit.*

9 Secondo Weizman, questa intuizione è scaturita dal riportare la medicina legale nell'ambito della retorica (dove ha avuto origine, in epoca romana). Quando alle prove viene data la capacità di parlare di fronte alla corte di un tribunale, gli oggetti vengono trattati come "testimoni materiali"; quindi hanno anche la capacità di mentire.

10 Citato da Christina Kiaer in "Rodchenko in Paris", *October*, 75, inverno 1996.

11 *Si veda* Bracken, "The Language of Things, Walter Benjamins Primitive Thought", *Semiotica*, 28 febbraio 2002.

12 *Ibid.*

13 Walter Benjamin, "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", *op. cit.*

14 L'ultimo paragrafo è tratto da Hito Steyerl,

"The Language of Things", *transLate*, giugno 2006.

15 Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)", *October*, 81, estate 1997.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Una solida e convincente dimostrazione di come sia possibile amare gli oggetti la troviamo nel toccante e sorprendente video di Lars Laumann *Berlin Muren*, in cui una signora svedese si sposa con il Muro di Berlino. Lei non ama il Muro di Berlino solo quando svolge una funzione, ma continua ad amarlo anche dopo il suo crollo, dopo che la storia ha colpito violentemente l'oggetto del suo desiderio. Lo ama mentre viene distrutto e mentre è in agonia. La donna sostiene inoltre che il suo amore non è rivolto alle cose che il Muro rappresenta, ma alla sua forma materiale e alla sua concretezza.

19 *Si veda* per esempio Maurizio Lazzarato, "Struggie, Event, Media", *republicart*, maggio 2003. *Si veda anche* Hito Steyerl, "The Language of Things": "Affrontare il linguaggio delle cose nell'ambito della forma documentaria non equivale a usare forme realiste per rappresentarle. Non si tratta affatto di rappresentare, ma di concretizzare ciò che le cose hanno da dire nel presente. Non si tratta di realismo ma di relazionalismo, di esprimere la presenza

(*presencing*) e quindi di trasformare le relazioni sociali, storiche e anche materiali che determinano le cose”.

20 Gioco di parole non restituibile in italiano tra *object* (oggetto), *objectivity* (oggettività) e *objective* (obiettivo).
[N.d.T.]





A THING LIKE YOU AND ME

Hito Steyerl

e-flux journal, 15 April 2010

Whatever happened to Leon Trotsky?
He got an ice pick, that made his ears burn.

Whatever happened to dear old Lenny?
The great Elmyra, and Sancho Panza?
Whatever happened to the heroes?

Whatever happened to all the heroes?
All the Shakespeares?
They watched their Rome burn.

Whatever happened to the heroes?
No more heroes any more.
-The Stranglers, 1977

In 1977, the punk band The Stranglers delivers a crystal clear analysis of the situation by stating the obvious: heroism is over. Trotsky, Lenin, and Shakespeare are dead. In 1977, as leftists flock to the funerals of RAF members Andreas Baader, Gudrun Ensslin, and Jan Carl Raspe, The Stranglers' album cover delivers its own giant wreath of red carnations and declares: NO MORE HEROES. Any more.

2.

But, also in 1977, David Bowie releases his single "Heroes." He sings about a new brand of hero, just in time for the neoliberal revolution. The hero is dead—long live the hero! Yet Bowie's hero is no longer a subject, but an object: a thing, an image, a splendid fetish—a commodity soaked with desire, resurrected from beyond the squalor of its own demise.

Just look at a 1977 video of the song to see why: the clip shows Bowie singing to himself from three simultaneous angles, with

layering techniques tripling his image; not only has Bowie's hero been cloned, he has above all become an image that can be reproduced, multiplied, and copied, a riff that travels effortlessly through commercials for almost anything, a fetish that packages Bowie's glamorous and unfazed postgender look as product.¹ Bowie's hero is no longer a larger-than-life human being carrying out exemplary and sensational exploits, and he is not even an icon, but a shiny product endowed with posthuman beauty: an image and nothing but an image.²

This hero's immortality no longer originates in the strength to survive all possible ordeals, but from its ability to be xeroxed, recycled, and reincarnated. Destruction will alter its form and appearance, yet its substance will be untouched. The immortality of the thing is its finitude, not its eternity.

3.

What happens to identification at this point? Who can we identify with? Of course, identification is always with an image. But ask anybody whether they'd actually like to be a JPEG file. And this is precisely my point: if identification is to go anywhere, it has to be with this material aspect of the image, with the image as thing, not as representation. And then it perhaps ceases to be identification, and instead becomes participation.³ Accordingly, participating in an image is not the same as being represented by it. The image is the thing in which senses merge with matter. Things are not being represented by it but participate in it. I will come back to this point later.

But first of all: why should anybody want to become this thing –an object– in the first place? Elisabeth Lebovici once made this clear to me in a brilliant remark.⁴ Traditionally, emancipatory practice has been tied to a desire to become a subject. Emancipation was conceived as becoming a subject of history, of representation, or of politics. To become a subject carried with it the promise of autonomy, sovereignty, agency. To be a subject was good; to be an object was bad. But, as we all know, being a subject can be tricky. The subject is always already subjected. Though the position of the subject suggests a degree of control, its reality is rather one of being subjected to power relations. Nevertheless, generations of feminists –including myself– have strived to get rid of patriarchal objectification in order to become subjects. The feminist movement, until quite recently (and for a number of reasons), worked towards claiming autonomy and full subjecthood.

But as the struggle to become a subject became mired in its own contradictions, a different possibility emerged. How about siding with the object for a change? Why not affirm it? Why *not* be a thing? An object without a subject? A thing among other things? “A thing that feels,” as Mario Perniola seductively phrased it:

To give oneself as a thing that feels and to take a thing that feels is the new experience that asserts itself today on contemporary feeling, a radical and extreme experience that has its cornerstone in the encounter between philosophy and sexuality... It would seem that things and the senses are no longer in conflict with one another but have struck an alliance

thanks to which the most detached abstraction and the most unrestrained excitement are almost inseparable and are often indistinguishable.⁵

A desire to become this thing—in this case an image—is the upshot of the struggle over representation. Senses and things, abstraction and excitement, speculation and power, desire and matter actually converge within images.

The struggle over representation, however, was based on a sharp split between these levels: here thing—there image. Here I—there it. Here subject—there object. The senses here—dumb matter over there. Slightly paranoid assumptions concerning authenticity came into the equation as well. Did the public image—of women or other groups, for example—actually correspond to reality? Was it stereotyped? Misrepresented? Thus one got tangled in a whole web of presuppositions, the most problematic of which being, of course, that an authentic image exists in the first place. A campaign was thus unleashed to find a more accurate form of representation, but without questioning its own, quite realist, paradigm.

But what if the truth is neither in the represented nor in the representation? What if the truth is in its material configuration? What if the medium is really a message? Or actually—in its corporate media version—a barrage of commodified intensities?

To participate in an image—rather than merely identify with it—could perhaps abolish this relation. This would mean participating in the material of the image as well as in the desires and forces it accumulates. How about acknowledging that this image is not some ideological misconception,

but a thing simultaneously couched in affect and availability, a fetish made of crystals and electricity, animated by our wishes and fears—a perfect embodiment of its own conditions of existence? As such, the image is —to use yet another phrase of Walter Benjamin’s—without expression.⁶ It doesn’t represent reality. It is a fragment of the real world. It is a thing just like any other—a thing like you and me.

This shift in perspective has far-reaching consequences. There might still be an internal and inaccessible trauma that constitutes subjectivity. But trauma is also the contemporary opium of the masses—an apparently private property that simultaneously invites and resists foreclosure. And the economy of this trauma constitutes the remnant of the independent subject. But then if we are to acknowledge that subjectivity is no longer a privileged site for emancipation, we might as well just face it and get on with it.

On the other hand, the increased appeal of becoming a thing doesn’t necessarily mean that we have reached the age of unlimited positivity, whose prophets —if we are to believe them— extol an age in which desire flows freely, negativity and history are a thing of the past, and vital drives happily splash all over the place.

No, the negativity of the thing can be discerned by its bruises, which mark the site of history’s impact. As Eyal Weizman and Tom Keenan remark in a fascinating conversation on forensics and the fetish, objects increasingly take on the role of witnesses in court cases concerned with human rights violations.⁷ The bruises of things are deciphered, and then subjected to interpretation. Things are made to speak—often by subjecting them to

additional violence. The field of forensics can be understood as the torture of objects, which are expected to tell all, just as when humans are interrogated. Things often have to be destroyed, dissolved in acid, cut apart, or dismantled in order to tell their full story. To affirm the thing also means participating in its collision with history.

Because a thing is usually not a shiny new Boeing taking off on its virgin flight. Rather, it might be its wreck, painstakingly pieced together from scrap inside a hangar after its unexpected nosedive into catastrophe. A thing is the ruin of a house in Gaza. A film reel lost or destroyed in civil war. A female body tied up with ropes, fixed in obscene positions. Things condense power and violence. Just as a thing accumulates productive forces and desires, so does it also accumulate destruction and decay.

So then how about a specific thing called "image"? It is a complete mystification to think of the digital image as a shiny immortal clone of itself. On the contrary, not even the digital image is outside history. It bears the bruises of its crashes with politics and violence. It is nothing like, say, a carbon copy of Leon Trotsky brought back to life through digital manipulation (though of course it could *showhim*); rather, the material articulation of the image is like a clone of Trotsky walking around with an ice pick in his head. The bruises of images are its glitches and artifacts, the traces of its rips and transfers. Images are violated, ripped apart, subjected to interrogation and probing. They are stolen, cropped, edited, and re-appropriated. They are bought, sold, leased. Manipulated and adulated. Reviled and revered. To participate in the image means to take part in all of this.

Our things in our hands must be equals,
comrades.

-Aleksandr Rodchenko⁸

So, what's the point of becoming a thing or an image? Why should one accept alienation, bruises, and objectification?

In writing about the surrealists, Walter Benjamin emphasizes the liberating force within things.⁹ In the commodity fetish, material drives intersect with affect and desire, and Benjamin fantasizes about igniting these compressed forces, to awaken "the slumbering collective from the dream-filled sleep of capitalist production" to tap into these forces.¹⁰ He also thinks that *things* could speak to one another through these forces.¹¹ Benjamin's idea of participation—a partly subversive take on early twentieth-century primitivism—claims that it is possible to join in this symphony of matter. For him, modest and even abject objects are hieroglyphs in whose dark prism social relations lay congealed and in fragments. They are understood as nodes, in which the tensions of a historical moment materialize in a flash of awareness or twist grotesquely into the commodity fetish. In this perspective, a thing is never just an object, but a fossil in which a constellation of forces are petrified. Things are never just inert objects, passive items, or lifeless shucks, but consist of tensions, forces, hidden powers, all being constantly exchanged. While this opinion borders on magical thought, according to which *things* are invested with supernatural powers, it is also a classical materialist take. Because the commodity, too, is understood not as a simple object, but a condensa-

tion of social forces.¹²

From a slightly different perspective, members of the Soviet avant-garde also tried to develop alternative relations to things. In his text "Everyday Life and the Culture of the Thing," Boris Arvatov claims that the object should be liberated from the enslavement of its status as capitalist commodity.¹³ Things should no longer remain passive, uncreative, and dead, but should be free to participate actively in the transformation of everyday reality.¹⁴

"By imagining an object that is differently animated from the commodity fetish... Arvatov attempts to return a kind of social agency to the fetish."¹⁵ In a similar vein, Aleksandr Rodchenko calls on things to become comrades and equals. By releasing the energy stored in them, things become coworkers, potentially friends, even lovers.¹⁶

Where images are concerned, this potential agency has already been explored to some extent.¹⁷ To participate in the image as thing means to participate in its potential agency—an agency that is not necessarily beneficial, as it can be used for every imaginable purpose. It is vigorous and sometimes even viral. And it will never be full and glorious, as images are bruised and damaged, just as everything else within history. History, as Benjamin told us, is a pile of rubble. Only we are not staring at it any longer from the point of view of Benjamin's shell-shocked angel. We are not the angel. We are the rubble. We are this pile of scrap.

5.

The revolution is my boyfriend!

-Bruce LaBruce, *Raspberry Reich*

We have unexpectedly arrived at quite an interesting idea of the object and objectivity. Activating the thing means perhaps to create an objective—not as a fact, but as the task of unfreezing the forces congealed within the trash of history. Objectivity thus becomes a lens, one that recreates us as things mutually acting upon one another. From this “objective” perspective, the idea of emancipation opens up somewhat differently. Bruce LaBruce’s queer porn film *Raspberry Reich* shows us how by presenting a completely different view on 1977. In it, the former heroes of the Red Army Faction have been reincarnated as gay porn actors who enjoy being each other’s playthings. They masturbate on pixelated photocopied wall-size images of Baader and Che. But the point is not to be found in the gayness or pornness of the film, and certainly not in its so-called “transgressivity.” The point is that the actors do not identify with heroes, but rip their images. They become bruised images: sixth-generation copies of dodgy leftist pinups. This bunch looks much worse than David Bowie, but is much more desirable for it. Because they love the pixel, not the hero. The hero is dead. Long live the thing.

1 I tried unsuccessfully to find production details for Bowie's video. I am referring to the 1977 version.

2 David Riff pointed out the connection to Andy Warhol's work, especially in Bowie's song "Andy Warhol" (Andy Warhol looks a scream / Hang him on my wall / Andy Warhol, Silver Screen / Can't tell them apart at all), and introduced this amazing quote to me: "To desire fame-not the glory of the hero but the glamour of the star-with the intensity and awareness Warhol did, is to desire to be nothing, nothing of the human, the interior, the profound. It is to want to be nothing but image, surface, a bit of light on a screen, a mirror for the fantasies and a magnet for the desires of others—a thing of absolute narcissism. And to desire to outlive these desires there as a thing not to be consumed." Thierry de Duve and Rosalind Krauss, "Andy Warhol, or The Machine Perfected," *October* 48 (Spring 1989):4.

3 The concept of participation is explained in detail in Christopher Bracken, "The Language of Things: Walter Benjamin's Primitive Thought," *Semiotica*, no. 158 (February 2002): 321-349. "Participation, which is the 'absence of relation,' merges the subject of knowledge, which is not necessarily a human being, with the object known" (327). Bracken goes on to quote Benjamin directly: "In the medium of reflection, moreover, the thing and

the knowing being merge into each other. Both are only relative unities of reflection. Thus, there is in fact no knowledge of an object by a subject. Every instance of knowing is an immanent connection in the absolute, or, if one prefers, in the subject. The term 'object' designates not a relation within knowledge but an absence of relation" (Walter Benjamin, "The Concept of Criticism," in *Selected Writings*, vol. 1, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Howard Eiland [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996

4 This comment was based on her interpretation of Leo Bersani and Ulysse Dutoit's propositions in *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity* (London: British Film Institute, 2004), in which both authors investigate the role of the inanimate in cinema. Another great proposition by which to think through this issue was made by Carsten Juhl, who suggested Mario Pernioia's *The Sex Appeal of the Inorganic*.

5 Mario Pernioia, *The Sex Appeal of the Inorganic* (New York/London: Continuum, 2004), 1.

6 According to Benjamin, the expressionless is a critical violence that "completes the work, by shattering it into a thing of shards, into a fragment of the true world." Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume 1 1913-1926*, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (London: The Belknap Press of

Harvard University Press, 2002), 340.

7 According to Weizman, their idea is based on putting forensics back in the frame of rhetoric (where it originated in Roman times) meaning "in front of the forum," and implying the speech of objects in professional or legal courts. When evidence is given the capacity to speak, objects are treated as "material witnesses"; they also therefore possess the capacity to lie.

8 Quoted in Christina Kiaer, "Rodchenko in Paris," *October* no. 75 (Winter 1996): 3.

9 See Bracken, "The Language of Things," 346ff.

10 *Ibid.*, 347.

11 Walter Benjamin, "On Language as Such and the Languages of Man," in *Selected Writings*, vol. 1, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Howard Eiland (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 69.

12 The last paragraph is taken from: Hito Steyerl, "The Language of Things," *translate* (June 2006), ↗.

13 Boris Arvatov, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)," trans. Christina Kiaer, *October* 81 (Summer 1997): 119-128.

14 *Ibid.*, 110.

15 *Ibid.*, 111.

16 Lars Laumann's touching and amazing video *Berlin Muren*, about a Swedish lady who married the Berlin Wall, makes a strong and very convincing case for object-love. The lover would not just love the Berlin Wall while it was functional but would continue to love it long after it had come down, after history had impacted violently on the object she desired. She would love it through its destruction and agony. She also claimed that her love was not directed to the things the Wall represented, but to its material form and reality.

17 See for example Maurizio Lazzarato, "Struggle, Event, Media," trans. Aileen Dierig, *republicart* (May 2003), ↗, or Hito Steyerl, "The Language of Things"; "To engage in the language of things in the realm of the documentary form is not equivalent to using realist forms in representing them. It is not about representation at all, but about actualising whatever the things have to say in the present. And to do so is not a matter of realism, but rather of relationalism - it is a matter of presence and thus transforming the social, historical and also material relations, which determine things."





IN DIFESA DELL'IMMAGINE POVERA

Hito Steyerl

e-flux journal, 10 novembre 2009

Traduzione di Mattia Cavani¹

L'immagine povera è una copia in movimento. Ha una qualità scadente e una risoluzione bassa. Mentre accelera si deteriora. È il fantasma di un'immagine, un'anteprima, un'idea vagabonda, un'immagine errante distribuita gratuitamente, spremuta da connessioni digitali lente, compressa, riprodotta, sciupata, remixata, copiata e incollata in altri canali di distribuzione.

L'immagine povera è un brandello o uno strappo, un AVI o un JPEG. Nella società delle apparenze divisa in classi è una sottoproletaria, valutata e collocata in base alla sua risoluzione. L'immagine povera è stata caricata, scaricata, condivisa, riformattata e rieditata. Trasforma la qualità in accessibilità, il valore espositivo in valore di culto, i film in clip, la contemplazione in distrazione. Liberata dagli archivi e dai caveau del cinema, viene gettata nell'incertezza digitale a discapito della sua stessa sostanza. L'immagine povera tende all'astrazione: è un'idea visiva nel pieno del suo divenire.

L'immagine povera è la prole illegittima di quinta generazione dell'immagine originale. La sua genealogia è oscura. Il nome del file è scritto male di proposito. Spesso sfida i patrimoni, le culture nazionali e senza dubbio il copyright. Viene trasmessa sotto forma di esca, di diversivo, di indice, o come promemoria del suo sé visivo. Si prende gioco delle promesse delle tecnologie digitali. Spesso è così deteriorata da risultare un abbozzo sfocato, anzi, è legittimo domandarsi se possa davvero essere chiamata immagine. Solo la tecnologia digitale poteva produrre un'immagine così fatiscante.

Le immagini povere sono i dannati dello schermo contemporanei, i detriti della produzione audiovisiva, la spazzatura che si

deposita sulle spiagge delle economie digitali. Testimoniano i violenti spostamenti, i trasferimenti e la dislocazione delle immagini, la loro accelerazione e diffusione nei circoli viziosi del capitalismo audiovisivo. Le immagini povere vengono trascinate in giro per il mondo in forma di merci o come loro effigi, come doni o come ricompense. Diffondono piacere e minacce di morte, fantasie di complotto e merci di contrabbando, forme di resistenza e istupidimento. Le immagini povere mostrano l'insolito, l'ovvio e, se siamo ancora in grado di decifrarlo, persino l'incredibile.

1. Basse risoluzioni

In un film di Woody Allen² il protagonista è fuori fuoco. Non si tratta di un problema tecnico, ma di una specie di malattia che lo ha colpito, per cui la sua immagine risulta costantemente sfocata. Dato che il personaggio di Allen fa l'attore, diventa un problema importante: non riesce a trovare lavoro. La sua mancanza di definizione si trasforma in un problema materiale. La messa a fuoco è identificata come il segno distintivo dell'appartenenza a una classe, una posizione di agio e di privilegio, mentre essere fuori fuoco abbassa il proprio valore in quanto immagine.

Tuttavia la gerarchia contemporanea delle immagini non si basa solo sulla nitidezza, ma anche e soprattutto sulla risoluzione. Basta guardare un qualsiasi negozio di elettronica e questo sistema, descritto da Harun Farocki in un'importante intervista del 2007,³ diventa subito evidente. Nella divisione in classi della società delle immagini, il cinema assume il ruolo di flagship store,

di boutique esclusiva, in cui i prodotti di alta gamma sono presentati in un ambiente eccelso. I derivati a buon mercato delle stesse immagini invece circolano in DVD, in televisione o online in forma di immagini povere.

Ovviamente un'immagine ad alta risoluzione appare più vivida e accattivante, più mimetica e magica, più sinistra e seducente di un'immagine povera. È più ricca, per così dire. Oggi anche i formati di largo consumo si stanno adattando sempre più ai gusti di cineasti ed esteti, che hanno ritenuto a lungo la pellicola da 35mm come la garanzia di una visualità incontaminata. L'ostinazione a considerare la pellicola analogica l'unico supporto degno è risuonata in tutti i discorsi sul cinema, quasi a prescindere dalla loro inflessione ideologica. Non è mai importato che le economie della produzione cinematografica di alto livello fossero (e siano tuttora) saldamente ancorate ai sistemi della cultura nazionale e della produzione capitalistica degli *studios*, al culto del genio (quasi sempre un maschio) e della versione originale; economie spesso strutturalmente conservatrici. La risoluzione è diventata un feticcio, come se la sua mancanza equivalesse alla castrazione dell'autore. Il culto del calibro della pellicola è diventato dominante anche nelle produzioni cinematografiche indipendenti. L'immagine ricca ha stabilito un proprio assetto di gerarchie, mentre le nuove tecnologie hanno offerto sempre maggiori possibilità di deterioramento creativo.

2. Resurrezione (come immagine povera)

L'insistenza sulle immagini ricche ha avuto anche conseguenze più gravi. Di recente, durante una conferenza, un relatore si è

rifiutato di mostrare spezzoni di un film di Humphrey Jennings perché non era possibile una proiezione adeguata. Sebbene in sala ci fossero un Lettore DVD e un videoproiettore perfettamente funzionanti, il pubblico ha potuto solo immaginare quelle immagini.

In questo caso l'invisibilità dell'immagine è più o meno voluta e basata su presupposti estetici. Ma ha un equivalente molto più generale, frutto delle politiche neoliberali. Venti o anche trent'anni fa, la riorganizzazione della produzione mediatica ha lentamente iniziato a oscurare le immagini non commerciali, fino a rendere quasi invisibile il cinema sperimentale e d'essai. Mentre diventava proibitivo mantenere queste opere nel circuito nelle sale cinematografiche, esse venivano considerate troppo marginali per essere trasmesse in televisione. Così sono lentamente scomparse, non solo in sala, ma anche dalla sfera pubblica. I film d'essai e quelli sperimentali sono diventati per lo più introvabili, salvo qualche rara proiezione nei musei del cinema delle grandi città o nei cineclub. Proiettati nella loro risoluzione originale prima di scomparire di nuovo nell'oscurità degli archivi.

Questa evoluzione è chiaramente legata alla radicalizzazione neoliberale del concetto di cultura come merce, alla commercializzazione del cinema, alla sua dispersione nei multisala e alla marginalizzazione delle produzioni indipendenti, oltre che alla riorganizzazione dell'industria mediatica globale e alla nascita di monopoli, nazionali o territoriali, nell'audiovisivo. Così la materia visiva resistente o anticonformista è scomparsa dalla superficie per finire in archivi e collezioni underground, tenute in vita solo da una rete di singoli e di organizzazioni militanti che facevano circolare copie pi-

rata di videocassette. Gli originali erano estremamente rari: le cassette passavano di mano in mano grazie al passaparola in cerchie di amici e colleghi. Quando è arrivato lo streaming, questa situazione ha iniziato a cambiare drasticamente: un numero crescente di rarità è riapparso su piattaforme a libero accesso, alcune curate con attenzione (Ubuweb) e altre che sono definibili soltanto come "un mucchio di roba" (YouTube).

In questo momento online sono disponibili almeno venti torrent di film d'essai di Chris Marker. Se volete una retrospettiva, potete averla. Ma l'economia delle immagini povere va oltre il semplice download: è possibile conservare i file, guardarli di nuovo, persino rielaborarli o migliorarli, se lo si ritiene necessario. E i risultati di questa manipolazione possono a loro volta circolare. File AVI sgranati di capolavori quasi dimenticati vengono scambiati su piattaforme P2P semisegrete; video girati di nascosto nei musei con il cellulare finiscono su YouTube; gli artisti barattano i DVD delle copie in visione.⁴ Che piaccia o no, molte opere del cinema d'avanguardia, d'essai e non commerciale sono state resuscitate come immagini povere.⁵

3. Privatizzazione e pirateria

Il fatto che copie introvabili di opere cinematografiche militanti e sperimentali, di grandi classici, ma anche di video artistici ricompaiono come immagini povere è significativo su un altro piano. La loro condizione non rivela solo il contenuto e l'aspetto delle immagini stesse, ma anche le dinamiche della loro marginalizzazione, la costellazione di forze sociali che ne determinano la

circolazione online come immagini povere. Le immagini povere sono povere perché non viene assegnato loro un valore nella divisione in classi della società delle immagini; la loro condizione illecita o deteriorata le esenta da questi criteri di valutazione. La loro mancanza di risoluzione testimonia la loro appropriazione e il loro dislocamento.⁶ Ovviamente questa condizione non è legata solo alla riorganizzazione neolibérale della produzione mediatica e della tecnologia digitale, ma ha anche a che fare con la riorganizzazione post-socialista e post-coloniale degli Stati nazionali, delle loro culture e dei loro archivi. Mentre alcuni Stati nazionali venivano smantellati o cadevano a pezzi, si inventavano nuove culture e tradizioni e venivano create nuove narrazioni storiche. Questo ha di certo avuto ripercussioni anche sugli archivi cinematografici: in molti casi, interi patrimoni di pellicole filmiche sono stati lasciati privi della struttura di supporto costituita dalla cultura nazionale. Come ho già osservato a proposito di un museo del cinema a Sarajevo, gli archivi nazionali possono trovare una nuova vita in forma di videonoleggi.⁷ Le copie pirata trapelano da questi archivi attraverso una privatizzazione disorganizzata. D'altra parte anche la British Library vende i suoi contenuti online a prezzi astronomici.

Come ha notato Kodwo Eshun, le immagini povere circolano in parte nel vuoto lasciato dagli enti cinematografici statali, che nell'era contemporanea fanno fatica a funzionare come archivi di pellicole da 16 o 35mm o a mantenere qualunque tipo di infrastruttura di distribuzione.⁸ Da questo punto di vista, l'immagine povera mette in luce il declino e il degrado del cinema d'essai - o di qualsiasi cinema sperimentale e non commerciale - ,

che in molti paesi esisteva perché la produzione di cultura era considerata un compito dello Stato. Poi la produzione mediatica privata è diventata via via più importante di quella controllata/sponsorizzata dallo Stato. Ma, d'altro canto, la privatizzazione dilagante dei prodotti del lavoro intellettuale, insieme al marketing online e alla mercificazione, ha consentito anche la diffusione della pirateria e dell'appropriazione, dando così un notevole impulso alla circolazione di immagini povere.

4. Cinema imperfetto

La comparsa delle immagini povere rievoca uno dei manifesti classici del Terzo Cinema, "Per un cinema imperfetto" di Juan García Espinosa, scritto a Cuba alla fine degli anni Sessanta.⁹ Espinosa difende il cinema imperfetto perché, nelle sue parole, "il cinema perfetto, tecnicamente e artisticamente impeccabile, è quasi sempre un cinema reazionario". Il cinema imperfetto invece cerca di superare la divisione del lavoro nell'articolazione classista della società. Fonde l'arte con la vita e la scienza, annullando la distinzione tra consumatore e produttore, pubblico e autore. Rivendica la propria imperfezione, è popolare ma non consumistico, impegnato senza diventare burocratico.

Nei suo manifesto, Espinosa riflette anche sulle promesse dei nuovi media. Prevede con lucidità che lo sviluppo delle tecnologie dell'audiovisivo metterà a repentaglio la posizione elitaria dei cineasti tradizionali e aprirà le porte a una sorta di produzione cinematografica di massa: un'arte del popolo. Come l'economia delle immagini povere, il cinema imperfetto riduce lo scarto tra autore e

pubblico, fonde vita e arte. Più di tutto, la sua visibilità viene compromessa con decisione: è sgranata, amatoriale e piena di sofisticazioni.

In qualche modo l'economia delle immagini povere corrisponde alla descrizione del cinema imperfetto, mentre quella del cinema perfetto rappresenta piuttosto il concetto di cinema come flagship store. Ma il cinema imperfetto contemporaneo è persino più ambivalente e affettivo di quanto Espinosa avesse previsto. Di certo l'economia delle immagini povere, con la sua possibilità di distribuzione immediata e globale e la sua etica del remix e dell'appropriazione, consente la partecipazione di un numero di produttori più alto che mai. Ma non significa che queste opportunità siano utilizzate solo per fini progressisti. Anche i discorsi d'odio, lo spam e altra spazzatura si fanno strada attraverso le connessioni digitali. La comunicazione digitale è diventata anche uno dei mercati più contesi, un'area che è stata a lungo soggetta a una perpetua accumulazione originaria e a massicci tentativi (in parte riusciti) di privatizzazione.

Le reti in cui circolano le immagini povere costituiscono quindi sia una piattaforma per un nuovo fragile interesse comune sia un campo di battaglia per gli interessi commerciali e nazionali. Contengono materiale artistico e sperimentale, ma anche quantità incredibili di pornografia e paranoia. Se da un lato il territorio delle immagini povere consente di accedere a immagini relegate ai margini, dall'altro è permeato dalle più avanzate tecniche di mercificazione. Mentre permette la partecipazione attiva degli utenti alla creazione e alla distribuzione dei contenuti, li arruola nella produzione. Gli utenti diventano editor, critici, traduttori

e (co)autori di immagini povere.

Le immagini povere sono quindi immagini popolari, che possono essere prodotte e viste da molte persone. Sono espressione di tutte le contraddizioni delle folle contemporanee: il loro opportunismo, il loro narcisismo, il loro desiderio di autonomia e di creazione, la loro incapacità di concentrarsi o di prendere una decisione, la loro costante disponibilità alla trasgressione e alla simultanea sottomissione.¹⁰ Viste nel complesso, le immagini povere mostrano un'istantanea della condizione affettiva delle folle, delle loro nevrosi, paranoie e paure, così come del loro brama di intensità, divertimento e distrazione. La condizione delle immagini non parla solo di innumerevoli spostamenti e riformattazioni, ma anche di innumerevoli persone che si sono preoccupate di convertirle più e più volte, aggiungere sottotitoli, rieditarle o caricarle.

In quest'ottica, forse è il caso di ridefinire il valore dell'immagine o, più precisamente, metterla in una nuova prospettiva. Oltre alla risoluzione e al valore di scambio, si potrebbe immaginare un altro tipo di valore definito da velocità, intensità e grado di diffusione. Le immagini povere sono povere perché sono molto compresse e perché viaggiano rapidamente. Perdono materia e guadagnano velocità. Ma sono anche espressione di una condizione di smaterializzazione, che condividono non solo con l'eredità dell'arte concettuale ma soprattutto con le modalità contemporanee di produzione semiotica.¹¹ La svolta semiotica del capitale, descritta da Felix Guattari,¹² favorisce la creazione e la diffusione di pacchetti di dati compressi e flessibili che possono essere integrati in combinazioni e sequenze sempre nuove.¹³

Questo appiattimento del contenuto

visivo - il concetto-in-divenire delle immagini - le colloca in una più generale svolta informazionale, all'interno di economie della conoscenza che strappano immagini e didascalie dal loro contesto per gettarle nel vortice della perenne deterritorializzazione capitalistica.¹⁴ In un primo momento la storia dell'arte concettuale ha descritto questa smaterializzazione dell'oggetto artistico come una forma di resistenza al feticismo della visibilità. Poi, però, l'oggetto artistico smaterializzato si è rivelato perfettamente adatto alla semiotizzazione del capitale, e quindi alla svolta concettuale del capitalismo.¹⁵ In un certo senso, l'immagine povera è soggetta a una tensione simile. Da un lato si oppone al feticismo dell'alta risoluzione, dall'altro, proprio per questo, finisce anche per integrarsi alla perfezione in un capitalismo dell'informazione che vive di tempi di attenzione compressi, di impressioni piuttosto che di immersioni, di momenti di intensità piuttosto che di contemplazione, di anteprime piuttosto che di proiezioni vere e proprie.

5. Compagno, qual è il tuo legame visivo oggi?

Ma, allo stesso tempo, si verifica un paradossale rovesciamento. La circolazione di immagini povere innesca un circuito che soddisfa le ambizioni originarie del cinema militante e di (una parte) di quello d'essai e sperimentale, creando così un'economia alternativa delle immagini, un cinema imperfetto che esiste sia all'interno che al di là e al di sotto dei flussi mediatici commerciali. Nell'era del file-sharing, anche i contenuti relegati ai margini tornano a circolare e ri-

connettono un pubblico sparpagliato in tutto il mondo.

In questo modo l'immagine povera costruisce reti globali tra utenti anonimi e allo stesso tempo crea una storia condivisa. Mentre viaggia forgia alleanze, sollecita traduzioni e tradimenti, dà vita a nuovi pubblici e scatena nuovi dibattiti. Perdendo la sua sostanza visiva, recupera parte della sua energia politica e crea una nuova aura intorno a sé. Un'aura che non si fonda più sulla permanenza dell'"originale", ma sulla transitorietà della copia. Recisi i legami con la sfera pubblica tradizionale, mediata e sorretta dalla cornice fornita dallo Stato nazionale o dalle *corporation*, l'immagine povera galleggia sulla superficie di bacini di dati effimeri e inaffidabili. Fluttuando lontano dai caveau del cinema, viene spinta su schermi nuovi e temporanei, tenuti insieme dai desideri di spettatori sparpagliati.

La circolazione di immagini povere crea così "legami visivi", come li ha definiti Dziga Vertov.¹⁶ Questo "legame visivo" avrebbe dovuto connettere i lavoratori di tutto il mondo.¹⁷ Vertov immaginava una sorta di linguaggio comunista, visivo, adamitico, in grado di informare e intrattenere, ma anche di organizzare i suoi spettatori. In un certo senso il suo sogno si è avverato, anche se per lo più sotto il dominio di un capitalismo globale dell'informazione il cui pubblico è legato, quasi in senso fisico, dalla reciproca eccitazione, dalla sintonia affettiva e dall'ansia.

Ma ci sono anche la circolazione e la produzione di immagini povere fondate sulle fotocamere dei cellulari, sui computer di casa e su forme di distribuzione non convenzionali. Le loro connessioni ottiche - montaggio collettivo, condivisione di file e

circuiti di distribuzione dal basso - svelano collegamenti erratici e fortuiti tra produttori di tutto il mondo che costituiscono, allo stesso tempo, un pubblico sparpagliato.

La circolazione di immagini povere alimenta sia le catene di montaggio dei media capitalisti sia le economie audiovisive alternative. Oltre a creare confusione e stupore, può dare vita a movimenti dirompenti, sia intellettuali che affettivi. La circolazione di immagini povere dà così inizio a un altro capitolo della genealogia storica dei circuiti anticonformisti dell'informazione, quella dei "legami visivi" di Vertov, delle pedagogie proletarie internazionaliste descritte da Peter Weiss in *Estetica della resistenza*, dei circuiti del Terzo Cinema e del tricontinentalismo, della cinematografia e del pensiero non allineati. L'immagine povera - per quanto ambivalente possa essere il suo status - prende così il suo posto nella linea di discendenza dei pamphlet copiati con la carta carbone, dei film agit-prop portati in giro con il cinetreno, delle riviste di cinema underground e di altre pratiche anticonformiste, che spesso utilizzavano materiali poveri a fini estetici. Inoltre, rende di nuovo attuali molte delle idee storicamente associate a questi circuiti, come il legame visivo di Vertov.

Immaginatevi un tizio con un berretto di panno che dal passato vi chiede: "Compagno, qual è il tuo legame visivo oggi?".

Forse potreste rispondere: "È questo legame con il presente".

6. Ora!

Le immagini povere incarnano la vita dopo la morte di molti ex capolavori del cine-

ma e della videoarte. Sono state cacciate dal quieto paradiso del cinema del tempo che, forse, fu.¹⁸ Dopo essere state espulse dall'arena protetta e spesso protezionistica della cultura nazionale e scartate dalla circolazione commerciale, queste opere sono diventate viandanti in una terra di nessuno digitale. Hanno cambiato di continuo risoluzione e formato, velocità e supporti, a volte perdendo persino nomi e crediti lungo la via.

Oggi molte di queste opere sono ricomparse - in forma di immagini povere, va ammesso. Si potrebbe naturalmente obiettare che questa che descrivo non è la realtà, ma allora, per favore, qualcuno me la mostri questa realtà.

L'immagine povera non ha più a che fare con ciò che è reale, con l'originale originario. Riguarda piuttosto le sue reali condizioni di esistenza: la circolazione a sciami, la dispersione digitale, le temporalità frammentate e flessibili. Ha a che fare con la sovversione e l'appropriazione, e allo stesso tempo con il conformismo e lo sfruttamento.

In breve: ha a che fare con la realtà.

1 Grazie a Giulia Biancetti per la revisione della traduzione. [N.d.T.]

2 *Harry a pezzi* (1997).

3 “Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 giugno 2007. Si tratta di una conversazione tra Harun Farocki e Alexander Horwath.

4 Mi sono interessata a questo carattere delle immagini povere grazie a un eccellente testo di Sven Lütticken: “Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images”, *e-flux journal*, n.8, maggio 2009.

5 Ringrazio Kodwo Eshun per aver sottolineato questo aspetto.

6 Naturalmente, in alcuni casi le immagini a bassa risoluzione compaiono anche nei media tradizionali (soprattutto nei telegiornali), dove sono associate all'emergenza, all'immediatezza e alla catastrofe, e sono estremamente ricercate. *Si veda* Hito Steyerl, “Documentary Uncertainty”, *A Prior*, 15, 2007.

7 Hito Steyerl, “Politics of the Archive: Translations in Film”, *Transversal*, marzo 2008.

8 Da uno scambio di e-mail con l'autore.

9 Julio García Espinosa, “For an Imperfect Cinema”, *Jump Cut*, 20, 1979.

10 *Si veda* Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine: per un'analisi delle*

forme di vita contemporanea, DeriveApprodi, Roma 2014.

11 *Si veda* Alex Alberro, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Johan & Levi, Monza 2011.

12 *Si veda* Félix Guattari, “Capital as the Integral of Power Formations”, *Soft Subversions*, Semiotext(e), New York 1996.

13 Tutte queste evoluzioni sono discusse nel dettaglio in un eccellente saggio di Simon Sheikh, “Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art & Research*, 2, 2, primavera 2009.

14 *Si veda* anche Allan Sekula, “Reading an Archive: Photography between Labour and Capital”, *Visual Culture: The Reader*, a cura di Stuart Hall e Jessica Evans, Routledge, London/New York 1999.

15 *Si veda* Alexander Alberro, *op. cit.*

16 Dziga Vertov, “Kino-pravda and Radiopravda”, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, a cura di Annette Michelson, University of California Press, Berkeley 1995.

17 *Ibid.*

18 Almeno dal punto di vista dell'illusione nostalgica.



IN DEFENSE OF THE POOR IMAGE

Hito Steyerl

e-flux journal, 10 November 2009

The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur, one even doubts whether it could be called an image at all. Only digital technology could produce such a dilapidated image in the first place.

Poor images are the contemporary Wretched of the Screen, the debris of audiovisual production, the trash that washes up on the digital economies' shores. They testify to the violent dislocation, transferrals,

and displacement of images—their acceleration and circulation within the vicious cycles of audiovisual capitalism. Poor images are dragged around the globe as commodities or their effigies, as gifts or as bounty. They spread pleasure or death threats, conspiracy theories or bootlegs, resistance or stultification. Poor images show the rare, the obvious, and the unbelievable—that is, if we can still manage to decipher it.

1. Low Resolutions

In one of Woody Allen's films the main character is out of focus.¹ It's not a technical problem but some sort of disease that has befallen him: his image is consistently blurred. Since Allen's character is an actor, this becomes a major problem: he is unable to find work. His lack of definition turns into a material problem. Focus is identified as a class position, a position of ease and privilege, while being out of focus lowers one's value as an image.

The contemporary hierarchy of images, however, is not only based on sharpness, but also and primarily on resolution. Just look at any electronics store and this system, described by Harun Farocki in a notable 2007 interview, becomes immediately apparent.² In the class society of images, cinema takes on the role of a flagship store. In flagship stores high-end products are marketed in an upscale environment. More affordable derivatives of the same images circulate as DVDs, on broadcast television or online, as poor images.

Obviously, a high-resolution image looks more brilliant and impressive, more mimetic and magic, more scary and seduc-

tive than a poor one. It is more rich, so to speak. Now, even consumer formats are increasingly adapting to the tastes of cineastes and esthetes, who insisted on 35 mm film as a guarantee of pristine visuality. The insistence upon analog film as the sole medium of visual importance resounded throughout discourses on cinema, almost regardless of their ideological inflection. It never mattered that these high-end economies of film production were (and still are) firmly anchored in systems of national culture, capitalist studio production, the cult of mostly male genius, and the original version, and thus are often conservative in their very structure. Resolution was fetishized as if its lack amounted to castration of the author. The cult of film gauge dominated even independent film production. The rich image established its own set of hierarchies, with new technologies offering more and more possibilities to creatively degrade it.

2. Resurrection (as Poor Images)

But insisting on rich images also had more serious consequences. A speaker at a recent conference on the film essay refused to show clips from a piece by Humphrey Jennings because no proper film projection was available. Although there was at the speaker's disposal a perfectly standard DVD player and video projector, the audience was left to imagine what those images might have looked like.

In this case the invisibility of the image was more or less voluntary and based on aesthetic premises. But it has a much more general equivalent based on the consequences of neoliberal policies. Twenty or even thir-

ty years ago, the neoliberal restructuring of media production began slowly obscuring non-commercial imagery, to the point where experimental and essayistic cinema became almost invisible. As it became prohibitively expensive to keep these works circulating in cinemas, so were they also deemed too marginal to be broadcast on television. Thus they slowly disappeared not just from cinemas, but from the public sphere as well. Video essays and experimental films remained for the most part unseen save for some rare screenings in metropolitan film museums or film clubs, projected in their original resolution before disappearing again into the darkness of the archive.

This development was of course connected to the neoliberal radicalization of the concept of culture as commodity, to the commercialization of cinema, its dispersion into multiplexes, and the marginalization of independent filmmaking. It was also connected to the restructuring of global media industries and the establishment of monopolies over the audiovisual in certain countries or territories. In this way, resistant or non-conformist visual matter disappeared from the surface into an underground of alternative archives and collections, kept alive only by a network of committed organizations and individuals, who would circulate bootlegged VHS copies amongst themselves. Sources for these were extremely rare—tapes moved from hand to hand, depending on word of mouth, within circles of friends and colleagues. With the possibility to stream video online, this condition started to dramatically change. An increasing number of rare materials reappeared on publicly accessible platforms, some of them carefully curated (Ubuweb) and some just a pile of stuff (YouTube).

At present, there are at least twenty torrents of Chris Marker's film essays available online. If you want a retrospective, you can have it. But the economy of poor images is about more than just downloads: you can keep the files, watch them again, even reedit or improve them if you think it necessary. And the results circulate. Blurred AVI files of half-forgotten masterpieces are exchanged on semi-secret P2P platforms. Clandestine cell-phone videos smuggled out of museums are broadcast on YouTube. DVDs of artists' viewing copies are bartered.³ Many works of avant-garde, essayistic, and non-commercial cinema have been resurrected as poor images. Whether they like it or not.

3. Privatization and Piracy

That rare prints of militant, experimental, and classical works of cinema as well as video art reappear as poor images is significant on another level. Their situation reveals much more than the content or appearance of the images themselves: it also reveals the conditions of their marginalization, the constellation of social forces leading to their online circulation as poor images.⁴ Poor images are poor because they are not assigned any value within the class society of images—their status as illicit or degraded grants them exemption from its criteria. Their lack of resolution attests to their appropriation and displacement.⁵

Obviously, this condition is not only connected to the neoliberal restructuring of media production and digital technology; it also has to do with the post-socialist and postcolonial restructuring of nation states, their cultures, and their archives. While

some nation states are dismantled or fall apart, new cultures and traditions are invented and new histories created. This obviously also affects film archives—in many cases, a whole heritage of film prints is left without its supporting framework of national culture. As I once observed in the case of a film museum in Sarajevo, the national archive can find its next life in the form of a video-rental store.⁶ Pirate copies seep out of such archives through disorganized privatization. On the other hand, even the British Library sells off its contents online at astronomical prices.

As Kodwo Eshun has noted, poor images circulate partly in the void left by state-cinema organizations who find it too difficult to operate as a 16/35-mm archive or to maintain any kind of distribution infrastructure in the contemporary era.⁷ From this perspective, the poor image reveals the decline and degradation of the film essay, or indeed any experimental and non-commercial cinema, which in many places was made possible because the production of culture was considered a task of the state. Privatization of media production gradually grew more important than state controlled/sponsored media production. But, on the other hand, the rampant privatization of intellectual content, along with online marketing and commodification, also enable piracy and appropriation; it gives rise to the circulation of poor images.

4. Imperfect Cinema

The emergence of poor images reminds one of a classic Third Cinema manifesto, *For an Imperfect Cinema*, by Juan García Espinosa, written

in Cuba in the late 1960s.⁸ Espinosa argues for an imperfect cinema because, in his words, "perfect cinema—technically and artistically masterful—is almost always reactionary cinema." The imperfect cinema is one that strives to overcome the divisions of labor within class society. It merges art with life and science, blurring the distinction between consumer and producer, audience and author. It insists upon its own imperfection, is popular but not consumerist, committed without becoming bureaucratic.

In his manifesto, Espinosa also reflects on the promises of new media. He clearly predicts that the development of video technology will jeopardize the elitist position of traditional filmmakers and enable some sort of mass film production: an art of the people. Like the economy of poor images, imperfect cinema diminishes the distinctions between author and audience and merges life and art. Most of all, its visibility is resolutely compromised: blurred, amateurish, and full of artifacts.

In some way, the economy of poor images corresponds to the description of imperfect cinema, while the description of perfect cinema represents rather the concept of cinema as a flagship store. But the real and contemporary imperfect cinema is also much more ambivalent and affective than Espinosa had anticipated. On the one hand, the economy of poor images, with its immediate possibility of worldwide distribution and its ethics of remix and appropriation, enables the participation of a much larger group of producers than ever before. But this does not mean that these opportunities are only used for progressive ends. Hate speech, spam, and other rubbish make their way through digital connections as well. Digital communication has

also become one of the most contested markets—a zone that has long been subjected to an ongoing original accumulation and to massive (and, to a certain extent, successful) attempts at privatization.

The networks in which poor images circulate thus constitute both a platform for a fragile new common interest and a battleground for commercial and national agendas. They contain experimental and artistic material, but also incredible amounts of porn and paranoia. While the territory of poor images allows access to excluded imagery, it is also permeated by the most advanced commodification techniques. While it enables the users' active participation in the creation and distribution of content, it also drafts them into production. Users become the editors, critics, translators, and (co-)authors of poor images.

Poor images are thus popular images—images that can be made and seen by the many. They express all the contradictions of the contemporary crowd: its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its mind, its constant readiness for transgression and simultaneous submission.⁹ Altogether, poor images present a snapshot of the affective condition of the crowd, its neurosis, paranoia, and fear, as well as its craving for intensity, fun, and distraction. The condition of the images speaks not only of countless transfers and reformattings, but also of the countless people who cared enough about them to convert them over and over again, to add subtitles, reedit, or upload them.

In this light, perhaps one has to redefine the value of the image, or, more precisely, to create a new perspective for it. Apart from resolution and exchange value,

one might imagine another form of value defined by velocity, intensity, and spread. Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed. But they also express a condition of dematerialization, shared not only with the legacy of conceptual art but above all with contemporary modes of semiotic production.¹⁰ Capital's semiotic turn, as described by Felix Guattari,¹¹ plays in favor of the creation and dissemination of compressed and flexible data packages that can be integrated into ever-newer combinations and sequences.¹²

This flattening-out of visual content—the concept-in-becoming of the images—positions them within a general informational turn, within economies of knowledge that tear images and their captions out of context into the swirl of permanent capitalist deterritorialization.¹³ The history of conceptual art describes this dematerialization of the art object first as a resistant move against the fetish value of visibility. Then, however, the dematerialized art object turns out to be perfectly adapted to the semioticization of capital, and thus to the conceptual turn of capitalism.¹⁴ In a way, the poor image is subject to a similar tension. On the one hand, it operates against the fetish value of high resolution. On the other hand, this is precisely why it also ends up being perfectly integrated into an information capitalism thriving on compressed attention spans, on impression rather than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings.

5. Comrade, what is your visual bond today?

But, simultaneously, a paradoxical reversal happens. The circulation of poor images creates a circuit, which fulfills the original ambitions of militant and (some) essayistic and experimental cinema—to create an alternative economy of images, an imperfect cinema existing inside as well as beyond and under commercial media streams. In the age of file-sharing, even marginalized content circulates again and reconnects dispersed worldwide audiences.

The poor image thus constructs anonymous global networks just as it creates a shared history. It builds alliances as it travels, provokes translation or mistranslation, and creates new publics and debates. By losing its visual substance it recovers some of its political punch and creates a new aura around it. This aura is no longer based on the permanence of the “original,” but on the transience of the copy. It is no longer anchored within a classical public sphere mediated and supported by the frame of the nation state or corporation, but floats on the surface of temporary and dubious data pools. By drifting away from the vaults of cinema, it is propelled onto new and ephemeral screens stitched together by the desires of dispersed spectators.

The circulation of poor images thus creates “visual bonds,” as Dziga Vertov once called them.¹⁵ This “visual bond” was, according to Vertov, supposed to link the workers of the world with each other.¹⁶ He imagined a sort of communist, visual, Adamic language that could not only inform or entertain, but also organize its viewers. In a sense, his dream has come true, if mostly

under the rule of a global information capitalism whose audiences are linked almost in a physical sense by mutual excitement, affective attunement, and anxiety.

But there is also the circulation and production of poor images based on cell phone cameras, home computers, and unconventional forms of distribution. Its optical connections—collective editing, file sharing, or grassroots distribution circuits—reveal erratic and coincidental links between producers everywhere, which simultaneously constitute dispersed audiences.

The circulation of poor images feeds into both capitalist media assembly lines and alternative audiovisual economies. In addition to a lot of confusion and stupefaction, it also possibly creates disruptive movements of thought and affect. The circulation of poor images thus initiates another chapter in the historical genealogy of nonconformist information circuits: Vertov's "visual bonds," the internationalist workers pedagogies that Peter Weiss described in *The Aesthetics of Resistance*, the circuits of Third Cinema and Tricontinentalism, of non-aligned filmmaking and thinking. The poor image—ambivalent as its status may be—thus takes its place in the genealogy of carbon-copied pamphlets, cine-train agit-prop films, underground video magazines and other nonconformist materials, which aesthetically often used poor materials. Moreover, it reactualizes many of the historical ideas associated with these circuits, among others Vertov's idea of the visual bond.

Imagine somebody from the past with a beret asking you, "Comrade, what is your visual bond today?"

You might answer: it is this link to the present.

6. Now!

The poor image embodies the afterlife of many former masterpieces of cinema and video art. It has been expelled from the sheltered paradise that cinema seems to have once been.¹⁷ After being kicked out of the protected and often protectionist arena of national culture, discarded from commercial circulation, these works have become travelers in a digital no-man's land, constantly shifting their resolution and format, speed and media, sometimes even losing names and credits along the way.

Now many of these works are back-as poor images, I admit. One could of course argue that this is not the real thing, but then-please, anybody-show me this real thing.

The poor image is no longer about the real thing-the ordinary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation.

In short: it is about reality.

1 *Deconstructing Harry*, directed by Woody Allen (1997).

2 "Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, June 14, 2007. Conversation between Harun Farocki and Alexander Horwath.

3 Sven Lütticken's excellent text "Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images," in *e-flux journal*, no. 8 (May 2009), drew my attention to this aspect of poor images.

4 Thanks to Kodwo Eshun for pointing this out.

5 Of course in some cases images with low resolution also appear in mainstream media environments (mainly news), where they are associated with urgency, immediacy, and catastrophe—and are extremely valuable. See Hito Steyerl, "Documentary Uncertainty," *A Prior* 15 (2007).

6 Hito Steyerl, "Politics of the Archive: Translations in Film," *Transversal* (March 2008).

7 From correspondence with the author via e-mail.

8 Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," trans. Julianne Burton, *Jump Cut*, no. 20 (1979): 24–26.

9 See Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

10 See Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

11 See Félix Guattari, "Capital as the Integral of Power Formations," in *Soft Subversions* (New York: Semiotext(e), 1996), 202.

12 All these developments are discussed in detail in an excellent text by Simon Sheikh, "Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research," *Art & Research* 2, no. 2 (Spring 2009).

13 See also Alan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital," in *Visual Culture: The Reader*, ed. Stuart Hall and Jessica Evans (London/New York: Routledge 1999), 181–192.

14 See Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

15 Dziga Vertov, "Kino-pravda and Radiopravda," in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1995), 52.

16 Vertov, "Kinopravda and Radiopravda," 52.

17 At least from the perspective of nostalgic delusion.

Stampato in occasione di ArteVisione Focus
DaI 30 settembre aI 1 ottobre 2022 Fabbrica
deI Vapore, Anteo PaIazzo deI Cinema, MiIano.

Printed on the occasion of ArteVisione Focus
From 30th September tiII 1st October 2022,
Fabbrica deI Vapore, Anteo PaIazzo deI Cinema,
MiIan.

Testi Originali / Original Texts: Hito Steyerl
Traduzioni / Translation: Mattia Cavani
Graphic design: Alessio D'Elia (Superness)
Carattere / Typeface: Laica Monospaced
Pubblicato da / Published by: Careof, MiIano
Edizione di / Edition of: 300
Con il patrocinio / Under the patronage of:



Comune di
Milano

Soggetto di rilevanza regionale per l'ambito
Promozione educativa culturale per il triennio
2022/2024.

Si ringraziano l'artista e la galleria Andrew
Kreps per la preziosa collaborazione.

We acknowledge the artist and the Andrew Kreps
Gallery for the valuable collaboration.

c/o careof

Fabbrica del vapore
via Procaccini, 4
20154 Milano (IT)

T: (+39) 02.6666.9080
E: careof(at)careof.org
S: www.careof.org













