

Da: *Hito Steyerl. The City of Broken Windows*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2018 - 30 giugno 2019), Skira, Milano 2018, pp. 46-53.

## ***Vedere non significa sapere: dire ci permette di vedere Saggio sull'“opera di parola” di Hito Steyerl***

**Griselda Pollock**

Se leggere i testi di Hito Steyerl è un'esperienza esaltante, scrivere a proposito dei suoi scritti – il compito che mi sono assunta per contribuire a questo catalogo – è invece straordinariamente difficile.<sup>1</sup>

Nel suo caso, la forma è inseparabile dall'effetto e difficilmente i suoi ragionamenti potrebbero essere espressi in un altro modo. Ogni stile di scrittura coincide con uno stile di pensiero. Il suo è anche un'azione, un intervento che rivela il rapporto disturbato tra parole, realtà sociali attuali e la forma fenomenica – mediata dalla *screenification* e dalle tecnologie che modificano il concetto stesso di immagine – attraverso cui le viviamo.

Scrivere sulla scrittura di un artista è sempre una sfida, e questa difficoltà aumenta quando l'artista è Hito Steyerl. I suoi testi sono al tempo stesso lucidi e complessi, cristallini ed ermetici. Compiono un gesto politico, convocano una nuova comunità creata proprio dal suo modo di rivolgersi al lettore. Eppure i suoi saggi, in quella comunità, operano come *testi*. Leggerli significa essere testimoni del lavoro di un intelletto analitico e lasciarsi trascinare dalla forza creativa della sua sintesi concettuale, ottenuta attraverso la forza del linguaggio che ci permette di vedere ciò che non conosceamo.

La sintesi è una necessità politica indispensabile per adeguarsi al ritmo e alla forma dei cambiamenti sociali e culturali presi in esame, mentre un uso ludico e ironico del linguaggio segue il corso del pensiero necessariamente accelerato dell'autrice. Le costruzioni intellettuali sono indice di lotte storicamente contestualizzate, nel campo del pensiero e dell'arte, che si svolgono nelle diverse e mutevoli fasi del capitalismo e della modernità capitalistica. Sono abituata ai modelli di testualità che praticano un'attenta e ripetuta lettura di ogni articolo per individuarne l'argomento

---

<sup>1</sup> Mi riferisco ai seguenti volumi scritti e/o curati da Hito Steyerl: H. Steyerl, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso, Londra e New York 2017; *Hito Steyerl. Duty-Free Art*, catalogo della mostra, a cura di J. Fernandes, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2015; *The Wretched of the Screen*, a cura di J. Aranda, B.K. Wood e A. Vidokle, Sternberg Press, Berlino 2012; *RICOCHEM #3. Hito Steyerl*, catalogo della mostra, a cura di M. Buhrs, Museum Villa Stuck, Monaco di Baviera 2010; H. Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Vienna 2008; *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, a cura di H. Steyerl e M. Lind, CCS Bard College, Annandale-on-Hudson e Sternberg Press, Berlino 2008. Oltre ad alcuni articoli: *Documentarism as Politics of Truth*, in “republicart”, Vienna, maggio 2003; *The Institution of Critique*, in “Transversal”, Vienna, gennaio 2006; *Is a Museum a Factory?*, in “e-flux journal”, n. 7, New York, giugno – agosto 2009; *In Defense of the Poor Image*, in “e-flux journal”, n. 10, New York, novembre 2009; *Politics of Art. Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, in “e-flux journal”, n. 21, New York, dicembre 2010; *In Free Fall. A Thought Experiment on Vertical Perspective*, in “e-flux journal”, n. 24, New York, aprile 2011. Oltre ad altri saggi tratti da cataloghi.

attraverso formulazioni linguistiche le quali, per il fatto di essere espresse diversamente, si aprono a una comprensione che può coincidere con una traduzione distruttiva/ricostruttiva. Ma in questo caso un approccio del genere è impossibile. Ogni saggio di Hito Steyerl ha la qualità di un'opera d'arte e non può essere sottoposto a decostruzione testuale in virtù della forma usata per produrre la possibilità di senso. Al tempo stesso, la scrittura di Steyerl rende visibile l'erosione strutturale degli arcaici desideri di senso e comprensione insiti nell'antico sogno della rappresentabilità, proprio sostenendo che nel nostro presente post-rappresentativo questa possibilità non esiste più.

Ecco perché vorrei proporre di definire la scrittura di Hito Steyerl *opera-parola*, per analogia con *opera d'arte*. Non intendo dire che i suoi testi siano arte, ma che il suo modo di pensare condivide con l'arte un singolare processo di costruzione di senso che è al tempo stesso perfettamente logico e prodotto in modo elusivo da stratificazioni, messe in scena, sovrapposizioni, rimandi, sorprese. I testi *suscitano* significato più che *produrlo*. Leggere la scrittura di Hito Steyerl stimola un'acuta sensibilità nei confronti del peso di ogni parola, perché il flusso delle sue parole è già il luogo dei processi e degli effetti, sfuggenti ma reali, che esse cercano in qualche modo di cogliere.

Leggere la scrittura di Hito Steyerl è un'esperienza scioccante e rivelatrice quanto quella di osservare l'autrice mentre tiene una conferenza-performance, organizza installazioni immersive o costruisce cornici scultoree per video-saggi con immagini in movimento. Senz'altro è presente una continuità nell'uso dell'abilità intellettuale e del pensiero politico come strumenti di analisi. L'intimo legame fra "opera-parola" e opera d'arte risiede anche nella comune ricerca di modalità di formulazione (le *Formeln*, formule, di Aby Warburg) adatte a cogliere lo status sottinteso e compromesso del fenomeno "arte contemporanea", dal quale la stessa Steyerl prende criticamente le distanze pur facendo inevitabilmente parte della sua complessità e possibilità.

Il suo intento è quello di scoprire le pratiche che portano con sé eredità residue in grado di opporsi dialetticamente alle configurazioni e alle forze che oggi definiscono e deformano il fenomeno "arte contemporanea" – commercializzata, finanziarizzata e digitalizzata – spesso oggetto di negoziazione sui mercati, conservata al sicuro in massicci complessi di stoccaggio duty-free, destinata a non vedere mai la luce del giorno mentre banchieri e investitori la usano come valuta alternativa per ammortizzare le perdite sui mutui. Nel suo ultimo libro, Hito Steyerl rivela come questa "arte duty-free" sia anche sinonimo di "artwashing" e di investimenti speculativi. Del resto anche l'investitore Stefan Simchowicz ha palesemente ammesso: "L'arte continuerà efficacemente a conservare la sua funzione strutturale di valuta alternativa che difende dall'inflazione e dalla svalutazione monetaria"; con questa citazione si apre l'articolo intitolato *If You Don't Have Bread, Eat Art!* (Se non avete pane, mangiate arte!), in cui Steyerl espone una rapida analisi del nuovo ordine neoliberista, desolante e antifemminista:

«I regimi autoritari di destra non si libereranno delle liste dei VIP invitati alle fiere né renderanno l'arte più interessante o accessibile a gruppi diversi di persone. Non c'è alcuna possibilità che aboliscano né le élite né l'arte. Non faranno che accelerare le disuguaglianze che saranno non più solo fiscal-materiali, ma anche esistenzial-materiali. Questa trasformazione non riguarderà il senso di responsabilità, le competenze, l'accesso o la trasparenza. [...] Anzi, sarà sempre la solita zuppa, solo a condizioni molto peggiori: meno soldi per i lavoratori, meno scambi, meno prospettive, meno circolazione e anche meno regole, se ne resta ancora qualcuna da abolire. L'arte scomoda finirà giù dalla finestra: ovvero tutto ciò che non è piatto o non è enorme, che risulta vagamente complesso o

provocatorio. Le prospettive intellettuali, l'allargamento dei canoni, le narrazioni storiche non tradizionali saranno spazzati via, come tutto ciò che richieda un investimento di tempo e impegno invece che di ingenti somme di denaro. Il sostegno dell'opinione pubblica barattato con le statistiche di Instagram. L'arte quotata in borsa sul listino titoli degli stronzi.»<sup>2</sup>

In caso non avessimo colto i segnali della perdita di tutti gli obiettivi raggiunti attraverso fitti interventi teorici e politici – per i quali abbiamo lottato opponendoci a una storia dell'arte, del marketing e del collezionismo monoculturale, eurocentrica, sessista e razzista – l'autrice insiste:

«Maschi dominatori, altri maschi dominatori e nessuna variazione sul tema. L'arte troverà posto accanto alle battute di caccia grossa, al paracadutismo armato e alle gite turistiche nei bassifondi. [...] Proprio come la destra neoliberista si è appropriata della critica istituzionale e non ha fatto altro che abolire le istituzioni artistiche, così la critica dell'arte contemporanea e le voci che chiedono di uscire da questo paradigma finiscono soffocate dalle loro controparti reazionarie. La via di uscita reazionaria, l'accelerazione della stagnazione, è in corso già da tempo. La manipolazione algoritmica e analogica del mercato, accanto al taglio di fondi, allo smantellamento e svuotamento del settore pubblico e post-pubblico, trasforma quello che una volta funzionava come un forum per condividere idee, giudizi e sperimentazione in un negozio d'arredamento per straricchi. L'arte sarà protetta da un firewall con criteri isolazionisti e indipendenti, facilmente smerciabili come narrazioni nazionali, religiose e in ogni caso del tutto pregiudiziali.»<sup>3</sup>

Se l'arte contemporanea sta diventando “duty-free” in questo senso, Hito Steyerl ribalta il concetto per chiedersi quale sia il dovere [duty] dell'arte in questa situazione.

La ricerca di una possibilità critica di fronte alle devastanti analisi del nostro presente e alla sconfitta delle grandi speranze diventa, in forma testuale, una specie di danza della morte. Questa danza è messa in scena da Hito Steyerl con una vivacità verbale sorprendente e irresistibilmente incisiva. Il suo effetto sta nella danza stessa, nella mobilità del pensiero artistico che getta un guanto di sfida alla natura letale della globalizzazione neoliberista; quest'ultima inghiotte il mondo e altera radicalmente gli spazi, le pratiche e i soggetti del fenomeno “arte contemporanea”, da cui Steyerl prende criticamente le distanze attraverso la fedeltà a una tradizione di Teoria Critica intrecciata con la storia della fotografia e del cinema documentari.

In *Documentarism as Politics of Truth* (Documentarismo e politica della verità, 2003) l'autrice cita Foucault per ricordarci che “la verità è sempre governata dalla politica” e comincia con l'insinuare qualche dubbio nel lettore raccontando una scena del film *La guerra lampo dei fratelli Marx* (*Duck Soup*, 1933). Chico, che interpreta una spia, si traveste da Groucho indossando camicia e berretto da notte e, dopo la celebre scena del finto specchio, rivolge alla signora Gloria Teasdale (Margaret Dumont) – confusa perché ha di fronte due Rufus T. Firefly – le seguenti parole: “A chi crederai, a me o ai tuoi stessi occhi?”. Steyerl introduce spesso i suoi saggi usando scene tratte da film, come se la spinosa questione che si accinge ad affrontare sia già esposta sinteticamente – teorizzata

---

<sup>2</sup> H. Steyerl, *Se non avete pane, mangiatevi l'arte! L'arte contemporanea e i fascismi derivati*, in *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Johan & Levi, Monza 2018, p. 168.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 168-169.

potremmo dire – in e da un'immagine/testo. Più avanti, in quello stesso articolo, parla dell'“immagine dialettica” di Walter Benjamin e riporta una frase del filosofo tedesco; Benjamin è una risorsa vitale per comprendere il suo progetto di scrittura/arte e il confronto con la sua opera di scrittore è oltremodo opportuno:

«Quando la storia si arresta nel flash di un'immagine, questa immagine non è una manifestazione soggettiva, ma l'espressione pittorica di un luogo reale. Soggetto e oggetto coincidono nell'immagine dialettica.»

Poi Steyerl commenta il passaggio:

«Secondo Benjamin l'immagine è “identica all'oggetto storico”. Sta in uno spazio intermedio, che viene sbalzato fuori dall'omogeneo tempo vuoto e dai rapporti di potere di cui è costituito. Lo scoppio improvviso e rivoluzionario del tempo dominante nell'immagine dialettica, il momento del pericolo e l'altra forma di temporalità simile a un flash in questo intervallo, permettono la comparsa di una piccola porta, che Benjamin interpreta come la possibilità di apparizione del messia e quindi della redenzione.»<sup>4</sup>

Gli scritti di Steyerl dipingono lucidamente la nostra attuale condizione storica e politica con parole che sembrano altrettanti flash. Le sue parole sono devastanti perché squarciano il velo dell'ostinata cecità rispetto alla Realtà della nostra storia; esse cercano una porta, non per un messia, ma per farci capire come agire – pur facendo a meno delle grandi narrazioni che un tempo generavano una visione politica sul ruolo dell'arte nella possibile trasformazione sociale.

La testualità della scrittura di Hito Steyerl ha la sua importanza. In effetti, potremmo sostenere che “scrittura” – *écriture* nel senso ereditato sia dalle rivendicazioni femministe di Hélène Cixous sia dalla decostruzione politico-filosofica di Jacques Derrida – è un termine applicabile all'intera opera di Steyerl: testi, performance, installazioni, immagini in movimento. Eppure la sua “scrittura”, come quella di Cixous, è gloriosamente libera dall'ingombro dell'apparato teorico tradizionale, oserei dire maschilista e coloniale, pur essendo completamente a proprio agio e in linea con alcuni dei pensieri critici più severi del Novecento e del nostro secolo. La teoria diventa così una figura della danza.

Allora, di cosa scrive Hito Steyerl? Lavoro, Spazio, Immagine, Guerra e Lotta. Ma non si può stilare una lista, tutti gli argomenti sono intrecciati e strutturalmente correlati. Da intellettuale materialista, Steyerl considera il lavoro come l'attività del corpo umano colto nei rapporti sociali di produzione. Ci mostra come la stessa sfera artistica sia sintomatica delle attuali condizioni lavorative post-fordiste, mentre gli spazi dell'arte – museali ed espositivi – si sovrappongono al generale passaggio, in atto nel mondo intero, dalle condizioni lavorative fordiste a quelle postfordiste, caratterizzate da una riconfigurazione dei generi e delle minoranze mirata a creare una forza lavoro precaria. Se ci siamo lamentati dell'esiguo numero di donne nella storia dell'arte o negli eventi espositivi o alla guida delle istituzioni artistiche, che senso diamo oggi a un mondo dell'arte traboccante di personale e dipendente dal superlavoro speranzoso e grato di donne sottopagate e, probabilmente, molestate?

---

<sup>4</sup> Steyerl, *Documentarism as Politics of Truth*, cit.

Riusciamo a *vedere* questo passaggio/rovesciamento oppure dobbiamo seguirne le tracce allegoriche? Ad esempio, in *Is a Museum a Factory?* (Il museo è una fabbrica?) Steyerl presenta un'immagine fondante del cinema, tratta dal filmato *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (L'uscita dalle officine)* girato nel 1895 da Louis Lumière fuori dalla sua fabbrica. L'autrice la usa per ricordare un'organizzazione industriale fordista – la linea di produzione segmentata e regolamentata, centrata sulla fabbrica – con le sue divisioni tra tempo del lavoro e tempo domestico che, scrive, è ormai “andata”. Ma andata dove? Poiché la produzione industriale dell'Occidente e del Nord del mondo è ormai decentrata nei luoghi più poveri o nei cosiddetti paesi in via di sviluppo, si è verificata un'inversione di tendenza. Ne sono testimonianza le immagini dei visitatori che entrano in ex siti industriali occidentali ormai svuotati e trasformati in centri d'arte e musei, o in musei costruiti secondo il linguaggio dell'architettura industriale. Steyerl descrive diffusamente questo passaggio:

«La configurazione tipica del museo-come-fabbrica si presenta così. Prima: luogo di lavoro industriale. Adesso: persone che trascorrono il tempo libero davanti a monitor televisivi. Prima: persone che lavoravano in queste fabbriche. Adesso: persone che lavorano a casa davanti ai monitor dei computer.»<sup>5</sup>

Tuttavia, ora che questo passaggio si è verificato, la divisione tra produzione da un lato e arte/consumo/tempo libero/divertimento dall'altro non è più così netta. Il lavoro e la produzione si svolgono oggi nel museo, che è al tempo stesso uno spazio di intrattenimento e svago: un soggetto ibrido.

«Nel museo-come-fabbrica qualcosa continua ad essere prodotto. Installazioni, pianificazioni, lavori di falegnameria, visualizzazioni, discussioni, manutenzioni, scommesse su valori in crescita e collegamenti in rete si alternano ciclicamente. Uno spazio artistico è una fabbrica, e al tempo stesso è un supermercato: un casinò e un luogo di culto in cui il lavoro di riproduzione è svolto in ugual misura da donne delle pulizie e video blogger che filmano con il cellulare.»<sup>6</sup>

Qual è allora la differenza in termini qualitativi, se quello che c'è nel museo è “cinema”: una cultura dell'immagine affine al gesto iniziatico di Lumière? L'immagine tratta da *L'uscita dalle officine* non è citata soltanto per il suo contenuto, ossia il cinema che ha avuto inizio con la rappresentazione dei lavoratori. Dobbiamo invece osservare il mezzo e l'istituzione: il cinema che a sua volta si è trasferito e trasformato in museo. Steyerl non sta parlando di un museo del cinema: il museo è il luogo in cui incontriamo il “post-cinema”, cioè saggi costituiti da immagini in movimento come parte dell'“arte contemporanea” che, in alcuni casi, sono eredi della tradizione del documentario politico:

«Tuttavia questo tipo di produzione è molto più intensivo di quello industriale. I sensi ne sono coinvolti, i media sfruttano le abilità estetiche e l'immaginazione degli osservatori. In questa ottica, ogni spazio in cui siano integrati il cinema o i suoi successori è diventato oggi una fabbrica, e ciò ovviamente vale anche per il museo. Mentre nella storia del cinema politico la fabbrica è diventata cinema, il cinema ora ritrasforma gli spazi museali in

---

<sup>5</sup> Steyerl, *Is a Museum a Factory?*, cit.

<sup>6</sup> Ibid.

fabbriche.»<sup>7</sup>

Il museo-come-fabbrica si tiene in vita grazie al lavoro delle donne, degli artisti e naturalmente degli osservatori/spettatori. Con un'inversione che è tipica del suo procedere, dopo aver individuato e capovolto la simmetria (fabbrica/cinema/cinema-museo/fabbrica) Steyerl ne smonta tutta la semplicità distinguendo tra società disciplinare foucaultiana – che accomuna fabbrica fordista e cinema, dove sia gli spettatori sia gli operai sono massa – e società post-industriale della “moltitudine”, identificata da Negri e Hardt.<sup>8</sup> Ispirandosi al filosofo italiano Paolo Virno, Hito Steyerl scrive: “Il museo non organizza una folla coerente di persone. Le persone sono disperse nel tempo e nello spazio, sono una folla silenziosa, immersa e atomizzata, che lotta tra passività e sovrastimolazione”.<sup>9</sup> Ciò che s'incontra nel museo contemporaneo (il significante di tutti gli spazi dell'arte contemporanea più che il tradizionale museo che espone collezioni) è una nuova forma di cinema, radicalmente diversa. Installazioni multischermo si rivolgono al visitatore errante e disattento e non allo spettatore seduto e incantato. “Mentre il cinema è un mezzo di comunicazione di massa, le installazioni multischermo si rivolgono a una moltitudine distribuita nello spazio, collegata solo da distrazione, separazione e differenza”.<sup>10</sup> Una distinzione che fa sorgere la domanda: il cinema-fabbrica-museo-d'arte-contemporanea potrebbe diventare una nuova forma di spazio pubblico? Da un lato, la presenza di opere d'arte affini al cinema – che spesso cercano di essere in qualche maniera cinema politico – sollecita sguardi che potrebbero semplicemente rafforzare il cipiglio sovrano della borghesia, espresso nella visione dell'artista, nel potere del curatore nella disposizione delle opere d'arte, nell'occhio giudicante del critico e così via. Nello spazio disperso del museo-come-fabbrica, tuttavia, tali sovranità diventano impossibili e viene sollecitata invece una molteplicità di sguardi e un'attenzione frammentata.

«Senza preavviso, la questione del cinema politico è stata capovolta. Quella che era iniziata come una discussione sul cinema politico, nel museo si è trasformata in una questione di politica cinematografica in una fabbrica. Tradizionalmente, il cinema politico aveva finalità educative: era un modo di “rappresentazione”, strumentale per l'ottenimento di un effetto nella “realtà”. Era misurato in termini di efficienza, di rivelazione rivoluzionaria, di acquisizione di consapevolezza, o come potenziale stimolo all'azione. Oggi, le politiche cinematografiche sono post-rappresentative. Non educano la folla, la producono. Articolano la folla nello spazio e nel tempo. La immergono nell'invisibilità parziale e poi ne orchestrano la dispersione, il movimento e la riconfigurazione. Organizzano la folla senza fare prediche. Sostituiscono lo sguardo sovrano dello spettatore borghese del cubo bianco con la visione incompleta, oscurata, fratturata e sopraffatta dello *spettatore-come-lavoratore*. [i corsivi sono miei]»<sup>11</sup>

I *lavoratori* hanno lasciato la fabbrica e i *visitatori* entrano nel museo. Il *cinema* si sposta all'interno del *museo* per incontrare visitatori, non masse di spettatori. I soggetti così creati come “folla” –

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> A. Negri e M. Hardt, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Books, Londra 2004.

<sup>9</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanea*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2001.

<sup>10</sup> Steyerl, *Is a Museum a Factory?*, cit.

<sup>11</sup> Ibid.

prodotta dalle condizioni di questo spazio e dal tempo dell'opera costituita dall'immagine in movimento – sono oggi i *lavoratori*.

Descrivendo il cambiamento, una svolta benjaminiana nel testo rivela l'effetto inatteso del modo in cui l'arte in un museo distrugge le storiche qualità del cinema – durata e spettacolarità – per dare vita a un'attenzione dispersa. Ciò non genera un'esperienza *collettiva* ma potenzialmente *comune*: “incompleta ma in divenire, distratta e singolare, che può essere modificata per ottenere sequenze e combinazioni diverse”.<sup>12</sup> Questa esperienza non è

«un prodotto del lavoro comune, ma concentra il suo punto di rottura sul paradigma della produttività. Il museo-come-fabbrica e la sua politica cinematografica interpellano questo soggetto mancante e molteplice.

Tuttavia, mettendo in mostra la sua assenza e la sua mancanza, attivano simultaneamente un desiderio per questo stesso soggetto.»<sup>13</sup>

Non ho reso giustizia al dibattito sul cinema politico (inteso nell'accezione più ampia di immagine in movimento, con una durata e un pubblico, che è ormai entrato a pieno titolo nella pratica artistica contemporanea e negli spazi artistici). Sto decifrando la struttura dialettica dell'analisi che non arriva a una conclusione ma rende visibile il lavoro che una politica cinematografica potrebbe essere chiamata a fare conoscendo le nuove condizioni esposte dall'opera di questo testo. L'opera del testo trae spunto dall'analisi storica dei molteplici passaggi che rappresentano la transizione dal lavoro industriale a quello del consumatore, esemplificata dagli *spazi* dell'arte contemporanea. Questi passaggi avvengono allo stesso modo nella logica organizzativa, nella struttura mediatica e nell'*esperienza* sensoriale e immaginativa (*aesthesis*) di quegli spazi e delle pratiche artistiche da essi esposte. Eppure, in questa mutata condizione sorgono diverse possibilità che, a loro volta, non devono essere di nuovo invertite o semplicemente interrotte. Esse rivelano ciò che noi, potenziali soggetti di un bene comune, potremmo ora desiderare di diventare *in nostra assenza*: un'assenza che, una volta riconosciuta, potrebbe essere attivamente rielaborata per cambiare il nostro status da lavoratori in soggetti.

Tradizionalmente il desiderio è definito come impulso volitivo diretto a un oggetto mancante, il cui possesso potrebbe renderci di nuovo interi. In termini psicoanalitici questa interezza è sempre stata un'unità immaginata precedente alla catastrofica separazione del soggetto (intesa come castrazione) imposta dall'ingresso nel linguaggio, quindi nel sociale e nella cultura. Il desiderio politico di ciò che manca non è psicologicamente regressivo, ma immaginativamente virtuale: attiva e mobilita ciò che ancora non è. Così, dalla desolazione della condizione dell'arte contemporanea descritta da Steyerl (di cui il cinema politico è una sottocategoria, come elemento resistente al suo interno) emerge – o meglio viene chiamato ad esistere virtualmente – un desiderio ribelle. Quindi, una possibilità politica di differenza.

In un saggio più esplicito intitolato *Politics of Art. Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy* (Politiche dell'arte: l'arte contemporanea e la transizione verso la post-democrazia, 2010), Steyerl afferma che “l'arte contemporanea non è una disciplina fuori dal mondo, nascosta in una remota torre d'avorio. Al contrario, sta esattamente nel vivo delle dinamiche neoliberaliste”. Se è

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

così, l'autrice si chiede: "Qual è la funzione dell'arte nelle dinamiche del capitalismo dei disastri?" Anche se si trova in un mondo composto da oligarchie post-democratiche, semio-capitalismi avanzanti, forme postdemocratiche di ipercapitalismo, governi post-democratici e globalizzazione, Steyerl può comunque affermare:

«L'ambito artistico è un luogo di aspre contraddizioni e di sfruttamento fenomenale. È un luogo di traffici di potere, speculazioni, ingegneria finanziaria e manipolazioni corrotte su vasta scala. Ma è anche un luogo di condivisione, di movimento, di energia e di desiderio. Nelle sue migliori incarnazioni è una formidabile arena cosmopolita, popolata da infaticabili lavoratori mobili, autopromotori ambulanti, piccoli maghi dell'informatica, falsificatori di bilanci, traduttori supersonici, stagisti dottorandi e altri vagabondi digitali e lavoratori a giornata. L'ambito artistico è integrato, sensibile, plastic-fantastic. È un potenziale "luogo comune" in cui la competizione è spietata e la solidarietà è l'unico "estraneo" rimasto. È un luogo ricco di affascinanti canaglie, di superbulli, di mezze reginette di bellezza.

È HDMI, CMYK, LGBT. Pretenzioso, civettuolo, ipnotico.»<sup>14</sup>

"Questo caos" è "un alveare di lavoro emotivo, sotto l'attento esame e il controllo del capitale, intrecciato indissolubilmente con le sue molteplici contraddizioni".

«L'arte non è fuori dalla politica, la politica risiede nella sua produzione, distribuzione e ricezione. Se ci facciamo carico di questo, potremmo superare il piano di una politica della rappresentazione e intraprendere una politica che è lì, davanti ai nostri occhi, e aspetta soltanto di essere condivisa.»<sup>15</sup>

Nell'ambito dell'arte e della cultura, ma anche in quello della politica, l'arte e il pensiero moderni hanno lavorato con l'idea di rappresentazione: l'arte mostrava il mondo o almeno il mondo immaginario e privato di qualcuno; la politica significava votare dei rappresentanti. Le donne e le identità minoritarie non ben rappresentate si sono battute per esserlo, sia in quanto cittadine, sia in quanto parti del sistema di rappresentazione culturale. Se dobbiamo identificare un insieme di "post-condizioni" – post-rappresentative, post-democratiche – il modo in cui concettualizziamo le pratiche artistiche e gli spazi artistici deve necessariamente comprendere le mutate condizioni di esistenza e prassi dell'arte. Per quanto queste siano disastrose – e molti degli scritti più recenti di Steyerl abbondano di avvertimenti sulla nostra incapacità di riconoscere le minacce (ne è un esempio il capitolo *Let's Talk About Fascism in Duty Free Art*, 2017) – esiste una coraggiosa ricerca di comprensione di queste condizioni per stimolare, mediante argomentazioni e analisi, la possibilità di agire.

Urgente e in affanno, l'ambito artistico viene dissezionato chirurgicamente. Eppure i testi di Steyerl non sono mai disfattisti, nonostante descrivano nel dettaglio le tristi contraddizioni delle realtà in cui viviamo, sotto il trionfante morphing neoliberista del capitalismo globalizzante incontestato e senza limiti, chiaramente definito come la grande forza che erode la possibilità stessa della democrazia. L'incompiuta possibilità del democratico che ancora non abbiamo realizzato (segnalata al tempo stesso dalle tecnologie di comunicazione, come l'HDMI, e dalle voci di nuove visibilità

---

<sup>14</sup> Steyerl, *Politics of Art; Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, cit.

<sup>15</sup> Ibid.



dissidenti, LGBT) emerge ironicamente dal riconoscere il trasferimento – reale ma anche allegorico – dalla fabbrica al museo, dal cinema allo spazio artistico. Se dobbiamo imparare a vedere “la politica dello spazio artistico intendendolo come luogo di lavoro”, possiamo anche vedere questo luogo di lavoro come il luogo inaspettato della virtualità di una politica democratica; questa, naturalmente, si baserà sul tipo di lavoro grazie al quale i nostri sguardi molteplici e distratti potrebbero essere spinti a imparare a vedere noi stessi in modo diverso, al di fuori dei termini della realtà capitalistica incarnati dallo spazio stesso, il museo, e dalle tecnologie utilizzate per offrirci qualcosa da guardare *distrattamente*.

Nella sua scrittura *in quanto* scrittura, il pensiero acquisisce una forma usando il linguaggio come una lente critica attraverso la quale percepire la socialità opaca e pericolosa, violenta eppure comune, che oggi viviamo, variamente definita globalizzazione post-democratica, post-fordista, economia globale, capitalismo dei disastri, capitalismo dello shock, economia neoliberista dell'evento. Ognuna di queste espressioni insiste su un'analisi materialistica della nostra situazione che ha come fulcro un'idea della politica. La politica intesa non come un programma né come una bandiera, ma come un pensare criticamente dove siamo e come, insieme all'arte-in-quanto-arte, possiamo agire al suo interno, visto che essa non può sfuggire alle proprie condizioni di esistenza in nessuna delle suddette forme di capitalismo contemporaneo. Non sorprende quindi che Steyerl spieghi: “ciò che rende intrinsecamente politica l'arte oggi è la sua funzione di luogo di lavoro, di conflitto e... di divertimento, un posto in cui si condensano le contraddizioni del capitale e hanno luogo equivoci estremamente interessanti e talvolta devastanti tra il locale e il globale”.<sup>16</sup>

Ogni mia frase risulta goffa e pesante se paragonata alla velocità del pensiero di Steyerl. Il lettore dei suoi testi può tuffarsi a capofitto in un labirinto verbale con la sensazione esaltante di stare per cogliere qualche aspetto essenziale della nostra situazione attuale, le cui forme in continua metamorfosi e i cui veloci disequilibri sembrano quasi fuori dalla portata della nostra analisi. Grazie alle sue sorprendenti combinazioni, Steyerl alterna le frasi a effetto tipiche del mondo mediatico e del gergo tecnico alle penetranti intuizioni analitiche della Teoria Critica novecentesca – Kracauer, Adorno e Benjamin sono per lei risorse e interlocutori – ma anche alle parole di cineasti contemporanei, teorici del cinema, filosofi e pensatori politici che formano una comunità di dibattito teorico-politico. Accurate e acute, le sue parole-pensieri illuminano l'oscurità del nostro mondo, cercando sempre di salvare le forze contraddittorie che convivono con il capitalismo digitale, insieme ai fragili e sfuggenti beni comuni che le sue reti rendono sorprendentemente possibili – sempre, ma mai del tutto, a spese dell'utente.

Se questa forma di scrittura rispecchia e rivela le condizioni in cui essa stessa e l'arte hanno luogo, allora dobbiamo chiederci quale sia l'immagine originale. Un'immagine non è esclusivamente visiva: può essere evocata testualmente da un linguaggio figurato. Tuttavia l'immagine è diventata per noi qualcosa di profondamente tecnologico: si parla di tecnologie della cosiddetta immagine riferite alle onnipresenti immagini sugli schermi di smartphone, tablet e computer. Oggi sono loro il linguaggio, binario e algoritmico, mentre la relazione indicizzata tra macchine (come le macchine fotografiche analogiche) che producono immagini è completamente sostituita da superfici e linguaggi computazionali che pochi di noi si preoccupano di capire.

Dobbiamo riconoscere il substrato materiale dell'immagine nelle tecnologie di produzione, il suo

---

<sup>16</sup> Ibid.

legame con la materialità sociale e sostanziale, con il lavoro visibile e invisibile, che si tratti di pittura o scultura, fotografia, video o tecnologie digitali. Oggi siamo costretti a riconoscere le trasformazioni qualitative operate dalle tecnologie digitali attraverso le loro specifiche tecniche. In *Proxy Politics: Signal and Noise*, Hito Steyerl esamina il meccanismo della fotografia digitale sugli smartphone e ne spiega le implicazioni. Immaginiamo di avere una magnifica seppur minuscola macchina fotografica alloggiata all'interno dei nostri telefoni, ma in realtà ne abbiamo una molto scarsa accompagnata da un software capace di alterare le semplici informazioni di "rumore visivo" che la fotocamera registra. Un algoritmo le permette di eseguire rapidi raffronti con il materiale già accumulato per ottenere e produrre somiglianze fittizie. "La fotografia computazionale è quindi intrinsecamente politica, non nel contenuto ma nella forma. Non è solo relazionale, ma anche autenticamente sociale, con un'infinità di sistemi e persone che potenzialmente interferiscono con le immagini ancor prima che queste emergano come visibili".<sup>17</sup> Per tutte le norme e i parametri di questo sistema, "Potreste ritrovarvi ritoccati, ricercati, reindirizzati, tassati, cancellati, rimodellati o sostituiti all'interno di una fotografia che avete scattato voi",<sup>18</sup> scrive Steyerl, con la sua tipica giustapposizione dei processi in atto. Se lo scatto coglie soltanto il rumore visivo, Steyerl si chiede, "chi decide cosa 'vedrà' la videocamera?".

La distinzione tra rumore – espressioni incomprensibili provenienti da coloro che si ritiene non abbiano nulla da dire – e discorso intelligibile è stata usata dal filosofo politico Jacques Rancière nella sua tesi sulla lotta per la democrazia. Quello che Rancière chiama *demos* (popolo) è formato da coloro che producono suoni non riconosciuti dall'ordine sociale come discorsi, quindi da coloro che non possono rappresentare se stessi né essere rappresentati nell'arena politica.<sup>19</sup> Così la battaglia per la democrazia è una lotta per l'udibilità e la visibilità, e l'estetica viene introdotta nella politica in relazione alla ripartizione di chi può essere ascoltato, conosciuto, compreso e di ciò che può essere detto. L'espressione francese "*partage du sensible*" (partizione del sensibile) coglie la deliziosa ambiguità presente in quella lingua tra sensazione e senso, collegando l'estetica al significato.

Hito Steyerl evoca la teoria di Rancière sulla lotta per ampliare la sfera democratica dell'udibilità e della visibilità quando descrive la minaccia che i proxy (intermediari) – in particolare gli eserciti di bot su Twitter – costituiscono per la politica. I bot sono intermediari generati automaticamente che fanno finta di essere persone, "algoritmi con il volto di esseri umani", e sono diventati strumenti di lotta politica in molti paesi: "Un esercito di bot è una *vox populi* contemporanea, la voce della gente secondo i social network. Può essere una milizia Facebook, la vostra *mob* personalizzata a basso costo, i vostri mercenari digitali o qualche specie di proxy porno".<sup>20</sup> Il pericolo bot ha fatto nascere la necessità di una qualche forma di governance del settore, ma chi sarà a stabilirla? C'è un Super Grande Fratello da qualche parte oppure il sistema stesso potrebbe diventare il "proprio Leviatano"? Allo stesso tempo, evitare la governance di questo campo – invisibile ai radar – si rende necessario proprio per resistere ai sistemi politici in cui i governi autoritari controllano attivamente i social media.

---

<sup>17</sup> H. Steyerl, *Proxy politics: segnale e rumore*, in *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, cit., p. 38.

<sup>18</sup> Ivi.

<sup>19</sup> J. Rancière, *La Méésentente: Politique et philosophie*, Éditions Galilée, Parigi 1995 (*Il disaccordo. Politica e filosofia*, trad. it. B. Magni, Meltemi editore, Roma 2007).

<sup>20</sup> Steyerl, *Proxy Politics*, cit., p. 44.

La sfida individuata da Hito Steyerl è lo scontro tra una vecchia metodologia politica e l'attuale tecnologia algoritmica: anch'essa è sempre scritta da qualcuno, ma la sua scrittura può diventare anonima attraverso la distribuzione. Essa opera con un'inondazione di informazioni secondarie, simili a un brusio (*noise*), continuamente rinnovate e accumulate, in cui il pericolo è chiaramente che i bot acquisiscano lo status di "attori semiautonomi".<sup>21</sup> Che cos'è, quindi, la "politica dei proxy"? Uno degli esempi presentati da Steyerl riguarda il problema dei pixel e coinvolge coloro che hanno il compito di scansionare i social media alla ricerca di immagini vietate: parti del corpo che, quando sono nude e pixelate, assomigliano molto ai volti. Così, in un finale dai rimandi tipicamente raffinati, Hito Steyerl permette al linguaggio di fare il suo lavoro:

«Un corpo viene aggiunto ad altri corpi attraverso sostituiti e *segnaposto*. Ma queste combinazioni sottraggono anche i corpi (e le loro parti) e li cancellano dal regno della superficie senza fine costringendoli a una infinita invisibilità. Alla fine però un *viso* senza chiappe non può sedersi. Deve prendere posizione *in piedi* da qualche parte. E un paio di chiappe senza *faccia* ha bisogno di qualcuno che *prenda il suo posto* in quasi tutti i tipi di comunicazione. La politica del sostituto sta quindi a mezza via tra il *prendere una posizione* e usare un *segnaposto*. È nel territorio dello smembramento, dell'accatastamento, del sotterfugio e del montaggio che accadono le cose peggiori e quelle migliori.»<sup>22</sup> [i corsivi sono miei]

Il gioco di parole diventa l'unico modo per cogliere qualche aspetto di ciò che sta realmente accadendo.

Leggere gli scritti di Hito Steyerl, e anche scrivere attraverso di essi, significa sperimentare le realtà sociali contemporanee in cui viviamo, riconfigurate attraverso il linguaggio. In questo modo siamo sollecitati ad essere *soggetti* ai quali importa ciò che faremo al riguardo. Dopo aver letto il suo lavoro, non si può più ignorare che qualcosa va fatto, anche quando il quadro che ci presenta descrive ciò che sembra la sconfitta a livello globale di ogni speranza critica e democratica.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 45.

<sup>22</sup> Ivi, p. 49.