

Film de minuto / Minute Film:  
"Fluorescent tubes in the sky"

60.000 Jahre vor Chr.



UNA CONVERSACIÓN CON  
A CONVERSATION WITH

# ALEXANDER KLUGE

72 — **POR**  
**BY** **HANS ULRICH OBRIST**  
**& THOMAS BAYRLE**

Film de minuto  
/ Minute film:  
"To Vertow"



dctp

## Primera Parte

Alexander Kluge: Michael Ballhaus y yo utilizamos película de 65 milímetros en Venecia. Un negativo increíble. Son 32.000 euros.

Hans Ulrich Obrist: Algo poco común, ¿no?

AK: Nada común. Puede que haya en toda Europa tres cámaras para ese negativo.

HUO: ¿Sigues trabajando con tus películas de un minuto?

AK: Se trata de un género que existía en los inicios del cine y del que Rem Koolhaas habló en una ocasión al referirse a los trabajadores inmigrantes en los EE.UU., que, enfrentados a sus preocupaciones cotidianas, carecían de la paciencia necesaria para contemplar películas de 90 minutos por la noche, mostrándose dispuestos, eso sí, a mirar películas de un minuto o, como mucho, de dos. Esos poderosos comienzos definen en realidad el cine hasta 1912. Hoy, volvemos a encontrarnos con ese mismo fenómeno en YouTube, en donde cualquier usuario de Internet puede

## Part I

Alexander Kluge: Michael Ballhaus and I used 65 millimetre film in Venice. That is an unbelievable negative. It's 32 grand.

Hans Ulrich Obrist: That is very uncommon, isn't it?

AK: That is very uncommon. There are perhaps three cameras in Europe for that negative.

HUO: Are you continuing to work on the minute movies?

AK: The genre comes from the early days of film. Rem Koolhaas once described it in relation to immigrant labourers in the US, who struggled with their day-to-day worries, and did not have the patience to watch 90-minute movies in the evening. They would watch movies that are a minute or, at the most, two minutes long. These robust beginnings actually characterised film until 1912, and today you find the same thing on YouTube, where every Internet user can upload movies, and users become impatient with the accomplishments of

colgar películas. Sin embargo, nos impacientamos ante lo que los demás hacen, por lo que todo debe reducirse a un par de minutos.

HUO: O sea, que volvemos al punto de partida...

AK: Exactamente. La historia del cine regresa a nosotros desde el futuro. Como un ave Fénix.

HUO: ¿Produces películas de un minuto?

AK: Sí. Hay una que dura tres (como en todas las películas que hemos rodado en formato de 65 milímetros, el director de fotografía es Michael Ballhaus) que trata de unas lámparas de un estudio que sueñan con su vida real. Las lámparas son el alma del estudio, pero nunca salen en la película, limitándose a iluminar desde el exterior. Ahora que los directores finalmente se han ido, mostramos las lámparas, colgadas del techo del estudio, encendiéndose y apagándose ellas mismas, resplandeciendo como en un cielo lleno de estrellas.

HUO: Volvemos a tu idea de que tres minutos equivalen a una lluvia de meteoros...

AK: ¡Claro! El efecto es exactamente ese. “La diva raffreddata”, una estrella neoyorquina, aparece en el estudio griposa, moqueando y desecha con el jet-lag. El cámara la ilumina con el “suave maquillaje de la luz” y la misma estrella que un minuto antes se sorbía la nariz (Hannelore Hoger) aparece guapísima.

HUO: ¿Está eso en el DVD?

AK: No, no está ahí. Es nuevo.

HUO: En Venecia mostraste también LIDO 1-5, cinco programas de 100 minutos cada uno. ¿Los creaste después de la última vez que nos vimos?

AK: Son fruto de tu idea. Los programas se corresponden con el de la Serpentine Gallery, donde ahora trabajas.

HUO: ¿Se vio en Serpentine?

AK: Serpentine fue el ejemplo, pero lo ampliamos para Venecia. El programa 1 de LIDO se titula *Mein Jahrhundert - mein Tier* (Mi siglo - mi animal) y reúne una muestra representativa de cuarenta años de cine.

HUO: ¿Guarda relación directa con la *Histoire du Cinema* de Godard?

AK: Sí y no. No se limita a abordar, sin más, el cine: capta también unos ecos temporales que no se dan en el cine.

HUO: Es, por tanto, más amplio.

AK: Sí. Se ocupa de acontecimientos reales, como estallidos de guerras.

HUO: ¿Es historia cultural?

AK: Yo creo que más historia de guerra: un monstruo terrible que retrata un siglo en ecos. El programa 2 de LIDO constituye una velada sobre el fenómeno de la ópera. Al colocarse unas junto a otras, podemos reconocer la relación entre las distintas óperas.

HUO: ¿Existe otra forma de acceder a esa experiencia?

AK: No es un tipo de experiencia habitual. La gente va a una ópera cada noche sin darse cuenta de las conexiones que existen entre ellas. Por ejemplo, en el *Don Carlos* de Verdi, el Gran Inquisidor interpreta la misma melodía que el asesino de *Rigoletto*, lo que sirve a Verdi para expresar que el Gran Inquisidor que mata al Príncipe Carlos es también un asesino.

HUO: ¿Es estructural?

others. Everything has to be able to be reduced to a couple of minutes.

HUO: So we are back at the beginning?

AK: We are back at the beginning.

Film history is coming back to us from the future. It is like a Phoenix.

HUO: You produce one-minute movies?

AK: One-minute movies. One of them is three minutes long. In that movie (as in all of the movies that we filmed in 65 millimetre format: Director of Photography Michael Ballhaus), the theme is lamps in a studio dreaming of their real life. The lamps are the heart of the studio, but one can never show them in a movie; they can only illuminate from the outside. Now the directors are finally gone, and we show how the lamps turn themselves on and off, as they hang from the ceiling of the studio. They light up like a starry sky.

HUO: Now we are back to your idea that the three minutes are like a meteor shower.

AK: Of course! That is the effect! *La diva raffreddata*, a runny-nosed, flusick, jet-lagged star from New York

comes into the studio. The cameraman illuminates her with the “soft makeup of light”, and, after a minute, the sniffling star (Hannelore Hoger) looks pretty.

HUO: Is that on the DVD?

AK: No, it is not on there. It is new.

HUO: In Venice you also showed LIDO 1-5, 5 programmes of 100 minutes each. Did that come into being after the last time we saw each other?

AK: It originated as a result of your idea. The programmes correspond to the Serpentine Gallery programme that was put on where you are.

HUO: Was it shown in the Serpentine?

AK: Serpentine was the example. We expanded it for Venice. LIDO programme number 1 is called *Mein Jahrhundert - mein Tier* (My century - my beast). The programme puts together a cross section of 40 years of film.

HUO: Is it closely related to Godard’s *Histoire du Cinema*?

AK: Yes and no. It does not deal exclusively with film, but also reflects echoes of time that do not occur in film.

HUO: So is it broader?

AK: Yes. It deals with real events, such as outbreaks of war.

HUO: Is it more of a cultural history?

AK: Perhaps more of a history of war. It is a terrible monster, which portrays a century in echoes. LIDO programme number 2 is an evening about the phenomenon of opera. Operas are placed side by side, so that the relationship among the various operas is recognisable.

HUO: Is there any other way to have this experience?

AK: This is not the kind of experience that you can have. One goes to one opera per evening, and does not see the connections. In Verdi’s opera *Don Carlos*, for example, the Grand Inquisitor sings the same melody as the murderer in *Rigoletto*. In this way Verdi is expressing that the Grand Inquisitor, who kills Prince Carlos, is a murderer.

HUO: Is it structural?

AK: Deconstructive and structural. The structure comes to prominence when the opera is skeletonised. But there are many more examples—such as Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg*.

AK: Deconstructivo y estructural. La estructura se pone de relieve al reducir la ópera a su esqueleto. Pero hay muchos más ejemplos, como *Los maestros cantores de Núremberg* de Wagner. En la actualidad estamos asociados con el *Volksbühne*, el teatro de la *Rosa-Luxemburg-Platz*. Ahí se interpretan todas las notas, pero sólo con los tres miembros de la orquesta, dos pianos, cuatro actores y un único vocalista, tal como Jaques Offenbach la habría interpretado. Dicho de otro modo: sin la ostentación de Bayreuth, sin esa abrumadora orquesta de 196 profesores. Por otra parte, la ópera de Wagner es arte elevado y *Los maestros cantores* era la ópera que se utilizaba en las concentraciones del Reich. Además, Wagner es tan robusto como particularmente estructural (en otras palabras, tal como Adorno lo habría analizado). La calidad es de primera clase, con una suerte de diversidad primitiva. Y esa es la estructura que queda al reducir a Wagner a su esqueleto, como hace Frank Castorf en el *Volksbühne*. Es como los animales, que adquieren

su mayor belleza una vez extinguidos y redescubiertos como huesos. Eso es exactamente lo que estamos haciendo con las 80.000 óperas que existen. HUU: ¿Se trata de un proyecto digital? AK: Digamos que el mundo digital lo hace posible. Ese es el jardín que se iniciará algún día, como un tercer nivel, después de Internet. HUU: ¿Guarda esta idea relación con el debate del DLD [*Digital Life Design*, la conferencia anual en Munich\*]?. ¿Cómo podemos descargarnos todo el siglo XX? AK: Lo que hace es plantear la cuestión de cómo podría funcionar la descarga de siglos enteros. Se trata de un mundo paralelo, de una segunda realidad en la que nos podemos encontrar con los Jardines Colgantes de Semíramis o con la Torre de Babel. El desarrollo de temas es como el diseño de jardines. Hay que plantear los archivos como Kew Gardens, que contiene la totalidad de las plantas que crecen en el mundo entero. No hay mejor archivo que un jardín en donde se encuentran todas las plantas.

Esa es la idea que se esconde tras el Jardín del Paraíso. HUU: ¿Es una utopía? AK: Es factible. HUU: ¿Podrías explicarme otra vez lo de las 80.000 óperas? AK: Desde 1607 se han creado 80.000 óperas, cada una de varias horas de duración. Eso es la literatura operística: un amplísimo espectro que nunca se interpreta y que nadie conoce. HUU: ¿Existen en versión electrónica? ¿Se pueden actualizar? AK: Existen en forma de partitura. Sólo Verdi creó 40 óperas. En conjunto hay 80.000. HUU: ¿Entre 1607 y el presente? AK: En 1607 se crea *Orfeo*, la primera ópera. HUU: ¿Cuál es la última? ¿De 2007? AK: En 2007 se escribieron unas cuantas óperas. HUU: Nosotros hicimos una ópera el año pasado. ¿No te lo hemos dicho? AK: No, ¡cuéntamelo! HUU: Invitamos a quince artistas, entre ellos Matthew Barney, Olafur Eliason, Marcus Garden, Pierre Huyghe,

We currently have a partnership with the *Volksbühne* on *Rosa-Luxemburg-Platz*. Every note is played there, but only with three orchestra members, two pianos, four actors, and one singer, as Jacques Offenbach would have performed it. In other words, the extravagance of Bayreuth, the overpowering 196-man orchestra, is gone. On the one hand, Wagner's opera is high art, and, as such, *Die Meistersinger* was the opera of the Reich party rallies. On the other hand, Wagner is robust and particularly structural (in other words, just as Adorno would analyze him). The quality is first-class; it exhibits a kind of primitive diversity. This structure is what is left when we skeletonise Wagner, as Frank Castorf does on the *Volksbühne*. It is similar to animals that are at their most beautiful after they have become extinct, and are rediscovered as bones. That is exactly what we are doing with the 80,000 operas that exist. HUU: Is it a digital project? AK: The digital world makes it possible. It is the garden that will one day begin

to sprout, as the third level, after the Internet. HUU: Is this idea connected to the DLD [*Digital Life Design* annual conference in Munich—tr.] discussion? How can the entire 20<sup>th</sup> century be downloaded? AK: It raises the question of how downloading entire centuries could work. It is a parallel world, a second reality, in which we can find the Hanging Gardens of Semiramis or the Tower of Babel. Developing themes is like designing gardens. The archives would have to be laid out like Kew Garden, which contains every plant that grows in the world. The best archives are gardens in which every plant can be found. That is the actual idea behind a Paradise Garden. HUU: Is that utopian? AK: It can be done. HUU: Could you explain the 80,000 operas to me again? AK: Since 1607, there have been 80,000 operas, each of them several hours long. That is the opera literature.

It represents a full score that is never performed, and that no one knows. HUU: Do they exist as electronic versions, and can they be updated? AK: They are present in the scores. Verdi alone produced 40 operas; altogether there are 80,000 operas. HUU: From 1607 until today? AK: In 1607 we had *Orfeo*. That was the first opera. HUU: Which was the last? Was it from 2007? AK: A few new operas were written in 2007. HUU: We made an opera last year. Did we not mention it to you? AK: No, tell me about it! HUU: We invited 15 artists, among them Matthew Barney, Olafur Eliasson, Marcus Garden, Pierre Huyghe, Koo Jeong-A, Dominique Gonzalez-Foerster, Anri Sala. I can send you the list. They were to take part in a collective opera called *Tempo del postino* ("Postman's Time"), which took place in Manchester. For three evenings, these fifteen artists had about 20 minutes to perform

Koo Jeong-A, Dominique Gonzalez-Foerster, Anri Sala Puedo enviarte la lista. La idea era que participaran en una ópera colectiva titulada *Tempo del postino* (El tiempo del cartero), que se organizó en Manchester. Durante tres noches, los quince artistas contaron con unos 20 minutos para interpretar su música. Invitaron a compositores, y con esa variedad de artistas la pieza adquirió una naturaleza que recuerda bastante a la de una ópera polifónica, a una novela de Dostoievski. Dimos muchas vueltas para determinar lo que hacía falta para que una ópera originada en el mundo del arte visual se convirtiera en una auténtica pieza escénica. ¿Qué necesita una ópera? Un interrogante al que aún no hemos podido responder. Quizás nos puedas ayudar a hacerlo. ¿Qué habría exactamente en el archivo?

AK: Así, en abstracto, es algo imposible de decidir. El oído tiene una percepción totalmente diferente de la del ojo que contempla una obra de teatro, o de la que tiene nuestra gramática mental, poseedora también de una especie de

their music. They invited composers, and, with these diverse artists, the performance became quite a polyphonic opera, like what you would find in a Dostoevsky novel. We thought for a long time about what an opera that comes from art would need in order to be a real stage piece. What does an opera need? We still have not managed to answer that question. Perhaps you could help us with that. What exactly will be in the archive?

AK: That cannot be determined abstractly. The ear has a different trustworthiness from that of the eye, which follows theatre performances, or from that of our our mental grammar, which also has a kind of monitor and tells us what makes sense and what does not. With the invention of writing, the senses are distinguished from one another, and opera does not possess this faculty of judgment. To a certain degree, opera moves back and forth between the senses. They contain a musical build-up and a plot structure, which do not take each other into consideration. It is



Film de minuto / Minute Film:  
"100 years German Rhine"

monitor que nos indica qué tiene sentido y qué no lo tiene. Con la invención de la escritura, los sentidos se diferencian entre sí, una facultad de juicio de la que la ópera carece. Hasta cierto punto, la ópera va y viene entre los distintos sentidos. Contiene una construcción musical y una estructura argumental, que se ignoran entre sí. Y es precisamente así como alguien muere, algo que, naturalmente, no ocurre durante lo que se conoce como tiempo de muerte, sino durante el tiempo de transmisión de la vida eterna y en la importancia del mensaje final. Este arte operístico anti-realista nace cuando texto y música comparten un mismo nivel. De ahí la frase *prima le parole e poi la musica* (primero la letra, luego la música), o quizás al contrario.

HUO: ¿Consiste en las dos cosas?

AK: Exactamente. Es una interfaz entre las dos. La ópera equivale a caminar por una cuerda floja.

HUO: ¿Y qué pasa con las 80.000 óperas? ¿El archivo no se limita a proyecciones de películas o a libros?

AK: No. Las partituras se relacionan. Se encuentran íntimamente interconectadas, y si Lévi-Strauss las hubiera estudiado, habría reconocido en ellas una completa historia social de los últimos cuatrocientos años.

HUO: ¿Es Lévi-Strauss importante para ti y para tu obra?

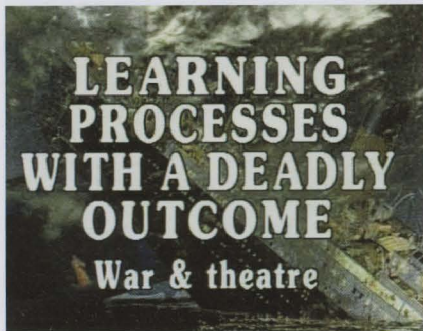
AK: Sí. Y aunque para este trabajo concreto no lo necesito, sus métodos pueden resultar muy útiles. Hay una conexión entre las óperas. Existen a veces siete u ocho versiones diferentes de un mismo tema. Por ejemplo, Reinhard Kaiser, que trabaja en la

Gänsemark Opera de Hamburgo, ha escrito 82 óperas. En una de ellas, titulada *Der Fischeraufstand von Neapel* (La revuelta de los pescadores de Nápoles), tiene lugar un levantamiento que discurre en paralelo a una erupción del Vesubio, ocasionado por la fatal ofensa que recibe una dama perteneciente a una sociedad frívola y noble. En un material histórico idéntico se basa la ópera *La muette de Portici* (La muda de Portici), única ópera en la que la actriz principal no canta y cuyo estreno desencadenó la revolución de 1832 en Bélgica.

HUO: O sea que una obra de arte puede conducir a una revolución o a una crisis de estado.

AK: ¡Así es! La música lo hace posible porque posee un poder de convicción que opera de manera muy diferente al

76



Film de Minuto / Minute Film: "Learning Processes with a Deadly Outcome"

precisely in this way that someone dies. Of course, this does not happen during the so-called time of dying. He or she dies during the time of the transmission of eternal life and in the importance of the final message. This anti-realist art of opera comes into being when text and music are employed on an equal level. That is why we have the phrase *prima le parole e poi la musica* ("first the words and then the music") - or perhaps the other way around.

HUO: Is it both?

AK: Exactly. It is an interface between the two. Opera is like walking a tight-rope.

HUO: What about the 80,000 operas? The archive is not just composed of movie screenings or books?

AK: No. The scores are related. They are closely connected, and, if Lévi-Strauss



Leni Peikert buys an elephant (ARTISTS UNDER THE BIG TOP)

had examined them, he would have recognized in them what was in principle an entire social history of the last 400 years.

HUO: Is Lévi-Strauss important for you and your work?

AK: Yes. I do not need him for this work, but his methods can be quite useful. There is a connection among the operas. Sometimes there are seven or eight different versions of one theme. For example, Reinhard Kaiser, who is with the Gänsemark Opera in Hamburg, has written 82 operas. One of them is called *Der Fischeraufstand von Neapel* ("The Naples Fishermen's Revolt").

The revolt occurs alongside an eruption of Vesuvius. A revolution arises because a woman from a frivolous noble society is fatally insulted. The same historic material is the object of the opera



Protesta contra el alineamiento de misiles de medio alcance / Protest against the line-up of intermediate-range missiles

*Die Stumme von Portici* ("The Mute Woman of Portici"). It is the only opera in which the leading actress does not sing. At its premier, this opera triggered the 1832 revolution in Belgium.

HUO: So a work of art can lead to a revolution or a state crisis?

AK: Yes! You can do that with music, because it has a power to convince that functions quite differently from how all other rational, spoken forms of expression function. It gives language wings. For example, just 14 days ago, we finished a movie about *Don Carlos*, by Schiller. It uses the language of the 18<sup>th</sup> century, and this cannot be made understandable to viewers with mass media such as television. The audience considers this method of expression artificial. They are used to the manner of speech found in television, and

de otras formas de expresión racionales, habladas. Ofrece un lenguaje con alas. Te pondré un ejemplo. Hace sólo catorce días terminamos una película sobre *Don Carlos* de Schiller cuyo lenguaje del siglo XVIII hace que la pieza sea incomprendible para espectadores de medios de comunicación masivos como la televisión. Para el público, esa manera de hablar resulta artificial. La gente está acostumbrado a un lenguaje televisivo cuyo "naturalismo" les parece auténtico. Ni Buffon, ni Schiller, ni mucho menos Kant, habrían podido vencer esa resistencia. Por ello, sampleamos la música del *Don Carlos* de Verdi en *loops*. El piano da ahora apoyo a los actores, y los espectadores lo aceptan. La música los vuelve generosos.

HUO: ¿En televisión?

AK: Sí.



Secuencia del vuelo de / Flight sequence of Anita G. (LA RAGAZZA SENZA STORIA)

consider this "naturalism" to be authentic. Buffon, Schiller, and, especially, Kant would have been unsuccessful in overcoming this resistance. This is why we sampled the music of Verdi's *Don Carlos* into loops. The piano supports the actors now, and so the viewers accept it. Music makes them generous.

HUO: On television?

AK: Yes.

HUO: Is that actually a trick?

AK: No. You simply take something that is anti-naturalistic in and of itself.

HUO: But it is a trick. You are trying in some way to outwit something.

AK: If you like. But you could also say that the profession is being used. In that case it is not a trick, but rather an artistic device. We do not hide what we are doing. A trick is something secret.

HUO: Se trata, por tanto, de un truco...  
 AK: No. Te limitas a aceptar tal como viene algo que no es natural.  
 HUO: Creo que es un truco. De alguna manera, intentas burlar algo.  
 AK: Podría ser. Pero también podríamos afirmar que estamos valiéndonos del oficio. En ese caso, más que un truco, se trata de un artificio artístico. No ocultamos lo que estamos haciendo. Un truco es algo secreto. La música nos permite formular asertos no naturalistas. Ahora, mientras hablamos, no necesitamos ponernos a cantar. Aunque si leemos a Hegel con atención notaremos que canta: canta en dialecto suabo y suena como un lenguaje estándar.

HUO: Muy interesante. Esas 80.000 óperas componen un corpus muy heterogéneo, con partituras que no son, en absoluto, parecidas. Después



John Fiore dirige / John Fiore directs NORMA by Vincenzo Bellini

With music, one is allowed to formulate non-naturalistic assertions. But we do not need to sing right now while we are speaking. Although, if you read Hegel carefully, you will notice that he is singing. He sings Swabian dialect, and it sounds like a standard language.

HUO: Very interesting. These 80,000 operas are a very heterogeneous corpus; the scores are not at all similar. After all, music changed during the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup>, and 19<sup>th</sup> centuries. How do you deal with this heterogeneous material?

AK: There are a few regularities that we attempted to study. For example, you can couple an early Baroque opera by Francesco Cavalli or Claudio Monteverdi directly with Wolfgang Rihm or Luigi Nono. You would not even notice the transition. You hear it and realize

de todo, la música fue cambiando durante los siglos XVII, XVIII y XIX. ¿Cómo te enfrentas a un material tan heterogéneo?

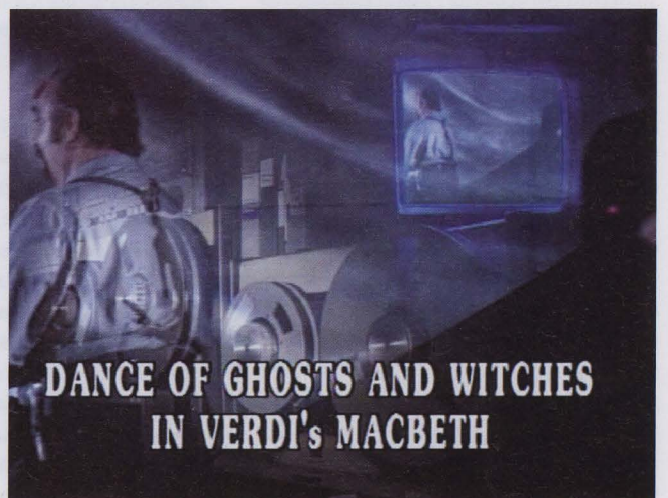
AK: Hay una serie de constantes que hemos intentado estudiar. Por ejemplo, podríamos emparejar directamente una ópera del primer barroco de Francesco Cavalli o de Claudio Monteverdi con Wolfgang Rihm o Luigi Nono y ni siquiera notaríamos la transición. Las escuchas y percibes las diferencias de sonido, pero eres incapaz de detectar el punto de transición. Las óperas fluyen directamente las unas en las otras. Naturalmente, no se puede conectar la música romántica con la del clasicismo o la del barroco. Habría que crear islas. En ese caso, la transición sería como una mosca conservada en ámbar. Es posible insertar una música romántica destruida



"F" como / like Fidelio

that it sounds different, but you do not perceive the seam. The operas flow directly into one another. Of course, you cannot connect Romantic music with classical or Baroque music. Islands would need to be created. In such a case, the connection would resemble a fly that has been preserved in amber. Destroyed Romantic music can be inserted into something more classical or modern, similar to an archaeological find.

HUO: That is very interesting, and leads us back to the idea of memory once again. Rem Koolhaas always says that the danger of amnesia is omnipresent in the digital age. In working with archives, the possibility emerges that there will never again be archives in the digital age. On the one hand, there are



Michael Gielen dirije / directs  
MACBETH by Verdi  
—  
Verdi IL TROVATORE  
—  
La mujer del ataúd /  
The woman from the coffin

Christoph Schlingensiefel  
—  
La fiume die morti  
—  
Danza de fantasmas y brujas en / Dance of  
ghosts and witches in Verdi's MACBETH

en algo más clásico o moderno, como un hallazgo arqueológico.

HUO: Lo que resulta muy interesante y nos conduce, una vez más, de regreso a la noción de la memoria. Rem Koolhaas afirma siempre que en la era digital el riesgo de amnesia es omnipresente.

Al trabajar con archivos es inevitable que nos planteemos la posibilidad de que, en esa era digital, desaparezcan. Por una parte, hay más memoria; por otra, menos. ¿Cómo ves esa relación?

AK: Hay atractores, creadores de atracción, de una especie de gravitación: una fuerza que no se origina en el mundo del presente sino que surge en parte del futuro y en parte del pasado, de lo subjuntivo, activándose así como en una dimensión de enrollado. Los catedráticos de Harvard defienden la existencia de cinco dimensiones, con una de ellas de enrollado sobre la que se extiende la gravitación y que procede de otro mundo y entra en el nuestro como un débil eco, lo que no impide que lo impregne todo. De forma parecida (aunque sin fundamento físico) hay atractores que actúan como memoria

subjetiva; son materiales, concentrados, capaces de atrapar y de conducir a las personas. Eso es navegación.

HUO: Y con el futuro y el pasado desempeñando un importante papel aquí AK: y ejerciendo su influencia. Cuando hablamos de arte y de poder de expresión tenemos que pensar que no vivimos en un único mundo, sino en múltiples mundos babilónicos que coexisten en paralelo. De ellos, sólo unos pocos son trascendentes. Después de todo, no todos los matorrales del bosque importan. Asumamos que cinco de esas dimensiones poseen una variedad de poderes de atracción que proceden del futuro y de los poderes de la intuición. Serían las Casandras, pertenecientes también a la memoria; una memoria que viene de delante y de detrás y que arranca, sobre todo, de una posibilidad sugerida en el presente.

HUO: En ese sentido, ¿eres optimista?

AK: Depende de lo que entendamos por optimismo. La observación nos demuestra que esos poderes existen. Hay infinidad de atractores que operan juntos con un patrón que denominamos realidad y

que se encuentra, de hecho, subdividido en una diversidad de realidades.

Por ello no soy ni optimista ni pesimista. HUO: Koolhaas sostiene que la era digital implica una aceleración de la pérdida de memoria. Su visión de la era digital es rigurosamente pesimista, aunque continúa manteniendo un profundo respeto hacia ese concepto de amnesia. Por lo que a ti respecta, no parece que ese sea el caso.

AK: No. Yo no lo veo así.

(Thomas Bayrle se incorpora a la entrevista)

AK: Lo explicaré de otra manera. Hemos hablado de cómo, en nuestro tiempo, la amnesia puede desencadenarse como consecuencia de una presión o demanda excesiva (almacenarlo todo conduce a la amnesia), algo que parece indiscutible. Sin embargo, se trata de un concepto muy sesgado. Por ejemplo, Internet contiene unos paisajes de información gigantescos, similares a aquellos silos del faraón repletos de un grano que nadie podía comer. Se crean unas

more memories; on the other, there are fewer. How do you see this relationship?

AK: There are attractors. They create an attraction, a kind of gravitation.

They are a force that does not originate in the world of the present, but rather arises partly from the future, from the past, from the subjunctive, and, in this way, becomes active as if in a rolled-up dimension. Harvard professors assert that there are five dimensions. One of them is rolled up, and is the one on which gravitation is spread. It comes from another world, and enters our world as a weak echo. Yet it permeates everything. Similarly (but not based on physics) there are attractors that act like subjective memory. They are material, concentrated, and can ensnare and lead people. That is navigation.

HUO: Both the future and the past play a big role here—

AK: —And exert an influence. When we speak of art and power of expression, we have to imagine that we are living, not one world, but rather in multiple, Babylonian worlds, which

coexist alongside one another. Among them, only a few are really important. After all, not every bush in the forest is meaningful. Let us assume that five of these dimensions have various powers of attraction, which come from the future and from the powers of intuition. They would be the Casandras, which also belong to memory. Memory comes from the front and from behind, and emerges, above all, from the possibility implied in the present.

HUO: Are you optimistic in this regard?

AK: Depends on how we understand optimistic. Observation shows that these powers exist. There are a multitude of attractors that work together, and whose pattern we call reality, which, in fact, is subdivided into several realities. That is something about which I am neither an optimist nor a pessimist.

HUO: Koolhaas says that the loss of memory is being accelerated in the digital age. His view of the digital age is purely pessimistic, yet he still has great respect for this notion of amnesia. For you, that does not seem to be the case.

AK: No, I do not believe that.

(Thomas Bayrle joins the interview.)

AK: Let me put that another way. We spoke about how amnesia in our time can be triggered by excessive pressure or demands—storing everything and everyone leads to amnesia. And this seems to be true. Nevertheless, the notion is very one-sided. For example, the Internet contains enormous landscapes of information, similar to the towers of Pharaoh, which were full of grain that no one could eat. Unbelievable reserves are created, and they trigger a counter-reaction, a protest against the creation of reserves, against excess. Sociologist Dirk Baecker described this phenomenon. He was of the opinion that, as language was created, there was a counter-reaction in the form of magic. People needed to protect themselves from what everyone else said, known or unknown. For this reason, they invented gods. With the invention of writing, the situation became even more threatening, because, irrespective of my



reservas increíbles susceptibles de provocar una contra-reacción, una protesta en contra de esa creación de reservas, del exceso. Se trata de un fenómeno descrito por el sociólogo Dirk Baecker, quien sostenía que la magia fue la contra-reacción a la creación del lenguaje. Las gentes necesitaban protegerse de lo que los demás decían, conocido o desconocido, y eso les llevó a inventar dioses. El descubrimiento de la escritura hizo que la situación se volviera más amenazante incluso. Con independencia de que el contrincante se encontrara o no presente, bastaba con presentar un recibo para arrojar al deudor a prisión. De ahí surge la contabilidad.

HUO: ¿Y cuál fue la contra-reacción a la escritura?

AK: Los símbolos. Aunque no todo el mundo estaba autorizado a emplearlos. César Augusto expandió sus monumentos y sus leyes por las provincias. Si un goda hubiera hecho eso, lo habrían matado. Por ejemplo, también la cruz es un símbolo: una reacción frente a la escritura. Más tarde, se inventó la escritura sin remitente, una técnica

de impresión. La reacción frente a eso es la crítica que, al enfrentarse a los elementos superfluos garantiza que no se publique en exceso. Y el elemento siguiente puede encontrarse en la sociedad informática de hoy, en la que la gente exige un control compensatorio. Tal como yo lo veo, hay millones de fragmentos de información en un único lugar; tras echar un vistazo a los cuatro primeros, la persona que mira decide que los demás no le interesan. Se trata de una postura defensiva: la abundancia de información en Internet genera un agujero negro. Y en los agujeros negros sólo hay luz en los bordes; eso sí: muchísima luz. Esa defensa subjetiva posee un poder material y es dura como el cemento. Más dura que los esfuerzos de las grandes empresas por apropiarse de Internet e igual de dura que lo que el medio crea. Es como la evolución: como si fuera una forma viva, la información tiene su propio desarrollo.

Thomas Bayrle: Los píxeles fatigan el ojo. Hacen falta más y más imágenes, pues las que hay se limitan a flotar sobre nuestras pupilas como harían

sobre una superficie helada. Se deslizan, sin más.

HUO: ¿Es la resistencia objetiva?

AK: La resistencia es material, como un recipiente. Eso es lo que es un píxel: un bien material que contiene o atrapa algo. Creemos que se repite algo que siempre existió, de forma que lo que interpretamos como real no es, en realidad, más que un esquema, un retrato simplificado de varias realidades.

Al hablar, establecemos un acuerdo entre nosotros, que no se origina ni en mi mente ni en la tuya, sino entre los dos. Es lo que Leibniz llamó la separatrix, la línea que divide dos cosas incompatibles. Y ahí es donde está la chispa. Esas interfaces crean realidad. HUO: ¿Es esa la realidad a la que se enfrenta la física cuántica?

AK: Se enfrenta a algo parecido, afirmando que la realidad radica en la escala de longitud de Planck. Cuando los extraterrestres visitan la Tierra en la dimensión real, lo hacen en la escala de Planck, en una billonésima de una billonésima de milímetro. En esa dimensión, podrían atravesar por la cabeza

opponent's physical presence, with the mere presentation of a receipt, I could be thrown into debtor's prison. Then bookkeeping arose.

HUO: What was the counter-reaction to writing?

AK: Symbols. But not everyone was allowed to use them. Augustus Caesar spread his monuments and laws throughout the provinces. If a Goth had done this, he would have been killed. The cross, for example, is also a symbol. It is a reaction against writing. Later, writing without a sender is invented, which is a printer's technique. The reaction to that is criticism, which, by attacking the parts that do not matter, assures that too much will not be published. And the next element can be found in today's computer society. People have demanded a counter-control. As I see it, there are millions of bits of information in one place. The observer will look at the first four and decide that the others do not interest him. It is a defensive posture. The abundance of information in the Internet creates a black hole;

only on the edges of a black hole does light exist, although it is a lot of light. This subjective defence has material power, and is hard as concrete. It is harder than the efforts of corporations to appropriate the Internet for themselves, and just as hard as what the medium creates. It is like evolution. The information has its own development, as if it were a life form.

TB: Pixels wear out the eye. It needs more and more images, because they simply float past our pupils, as they would over an icy surface. They just slide past.

HUO: Is resistance objective?

AK: Resistance is material, just like a vessel. That is what the pixel is, a material good, in which something is contained or caught, and we believe that something is being repeated that has always existed. So that which we believe to be real is actually a schema, a simplified portrayal of several realities. When we speak, there is an agreement between us. It does not originate in my mind or in yours, but is between

us. It is what Leibniz called the separatrix, the dividing line between two incompatible things. That is where the spark is. These interfaces create reality. HUO: Is that the reality that quantum physics deals with?

AK: It deals with something similar. It says that reality lies in Planck's length. When extraterrestrials visit the Earth in the real dimension, they are in Planck's length, a billionth of a billionth of a millimeter. In this dimension, they could go through Bush's head in the White House and not be noticed. They do not notice us, either, though. This is the reality which all of the world's noted physicists are researching now. It is where questions about dark matter arise. It is the interface between gravitation and quantum physics.

What I am talking about are real conditions. They exist. They are reflected in echoes within us, because, if evolution had not allowed it, then we would no longer be here. That is why we carry the explosion of three stars within us. They had to explode in order to cre-

de Bush en la Casa Blanca sin que ni ellos ni nosotros lo notemos. Esa es la realidad que todos los grandes físicos del mundo investigan y de donde surgen los interrogantes sobre la materia oscura. Es la interfaz entre la gravitación y la física cuántica.

Estoy hablando aquí de condiciones reales que existen y se reflejan en ecos en nuestro interior, pues si la evolución no lo hubiera permitido, ya no estarían aquí. Esa es la razón por la que llevamos dentro la explosión de tres estrellas, que hubieron de explotar para poder crear la forma material de la que surgimos y es por eso por lo que debemos evitar la arrogancia. Sin embargo, es cierto que nuestra creación constituyó un proceso elaborado. Las realidades heterogéneas conforman unos atractores que están en el futuro mucho tiempo antes de que nosotros lleguemos y constituyen, hasta cierto punto, ecos de otra realidad.

TB: ¿En el cuerpo?

AK: En el cuerpo tenemos las mitocondrias, que son bastante antiguas.

HUO: Pero tenemos el debate entre Craig Venter y Richard Dawkins.

Contemplantos juntos fue toda una visión, aunque no siempre se mostraron de acuerdo. Wormann afirmó después de la conferencia que de lo ahí oído se deducía que las personas somos un zoológico. Somos un zoo. Una asunción que tiene aquí su relevancia: nuestro elemento de comparación es un zoo. Un zoo.

TB: Me está gustando esto ya que normalmente sólo oigo tu voz y ahora te oigo a ti de verdad.

AK: Así es cómo funcionan los espíritus. Marx denominaba -trabajo muerto- al esfuerzo, al periodo de vida de los objetos. Algo que posee una vida propia que no muere con su creador, sino que se propaga por sí mismo, destruyéndose en ocasiones pero que otras veces prosigue su desarrollo en una segunda evolución, a nuestro lado mismo.

HUO: ...con lo que los objetos empiezan a vivir...

AK: Los objetos empiezan a vivir. Marx afirmó literalmente que si cortáramos una máquina, de ella brotaría la sangre de la persona que la había construido. Lo dijo literalmente.

HUO: Eso recuerda la máquina de mezclar pintura de Conrad.

TB: Desde luego. De alguna manera, él incluía la soldadura y todo lo mental que el proceso lleva aparejado.

AK: La posibilidad, lo subjuntivo que nos rodea, con todos sus ecos, es más real que la propia realidad.

TB: Eso es interesante y todo se ajusta increíblemente bien al momento: horrible y al mismo tiempo positivo.

AK: El hecho de que una persona muera al mismo tiempo hace que la cosa se parezca a la historia del Fénix.

TB: Funciona a un nivel.

HUO: Si todo acaba en el mismo nivel, ¿qué implicación tendrá en los archivos?

AK: El archivo tiene una forma de expresión, pero en las placas del archivo hay varias exposiciones dobles que atraen nuestra atención hacia sus lados, mientras que el núcleo sigue sin percibirse, como el castillo de la Bella Durmiente.

HUO: O sea, que un archivo oculta al otro...

AK: Sí, o se ve desplazado por otro.

ate the material from which we arose. That is why we should not be arrogant. Nevertheless, it is true that our creation was an elaborate process. The heterogeneous realities form attractors, which remain in the future for a long time before we get there. To a certain extent, they are the echoes of another reality.

TB: In the body?

AK: In the body we have mitochondria, which are already fairly old.

HUO: But there was the debate between Craig Venter and Richard Dawkins. Having the two of them together was really a one-time event. They were not always in agreement. Wormann from the conference said later that what we had heard there actually meant that people are a zoo. We are a zoo. That assumption is relevant here. Our counterpart is a zoo. It is a zoo.

TB: I am enjoying this, because usually I only hear your voice, and now I am hearing you for real.

AK: That is how it is with spirits.

What Karl Marx calls "dead work" is the effort, the lifetime that exists in objects.

It has its own life and does not die with its creator, but propagates itself, and sometimes destroys itself again, but sometimes continues to develop in a second evolution, right alongside us.

HUO: So that objects begin to live.

AK: Objects begin to live. Marx said literally: if I were to cut into a machine, the blood of the person who built it would come out. He meant that literally.

HUO: It calls to mind Conrad's paint mixing machine.

TB: Yes, definitely. In a way, he included the welding and everything mental that goes along with the process.

AK: Possibility, the subjunctive that surrounds us, full of echoes, is more real than reality.

TB: That is interesting. It all fits together incredibly well at this point - horrible and good at the same time.

AK: The fact that a person dies at the same time makes the whole thing like the story of the Phoenix.

TB: It works on one level.

HUO: If everything ends up on the same level, what does it mean for the archives?

AK: The archive has one form of expression, but there are several double exposures on the archive plates. They call our attention to the sides of the archive, while the core remains unperceived, similar to Sleeping Beauty's castle.

HUO: So one archive hides another one?

AK: Yes, or it is displaced by another one.

TB: That is almost a ritual or a loop. It does not grow outwardly and become ever longer and bigger, but rather grows like a body.

AK: Exactly, and it intertwines itself, or connects itself in a literal sense. It is an organic type of connection.

TB: That is what is fantastic about it.

AK: Sigmund Freud once described it as the capacity for memory itself. It was that famous analogy. He imagines a church in Rome that maintains all of its aggregate states throughout history. It would therefore also be a pagan temple. Pagan religious services would be held there even though the Christian church had moved in. Many forms of religious belief have been present.

TB: Lo que supone casi un ritual o un *loop*, que no crece hacia fuera alargándose o aumentando su tamaño, sino que lo hace más bien como un cuerpo.

AK: Exacto, y que se interconecta o conecta a sí mismo en un sentido literal: un tipo de conexión orgánica.

TB: Eso es lo que tiene de fantástico.

AK: En una ocasión Sigmund Freud lo describió como la capacidad de la propia memoria. Fue esa célebre analogía en la que imagina un templo romano que hubiera sido capaz de conservar todos los estados agregados a lo largo de la historia, con lo que sería un templo pagano en donde seguirían celebrándose ritos paganos aunque el cristianismo ya hubiera llegado a él. Muchas formas de creencia religiosa están presentes y también los cruzados albigenses y todos lo están en un sentido psicológico.

TB: Como en Sudamérica, donde construyeron iglesias a partir de las pirámides. Algo que, en ese caso, ocurrió en forma muy material.

AK: A partir de objetos.

HUO: ¿Podemos afirmar que los miles de años del pasado y el futuro forman también, todos ellos, parte del presente?

TB: Tengo una explicación personal e ingenua para ello: para mí se trata de un *loop*, de un bucle, que viene del avemaría y su eterna repetición de la misma cosa; del rosario y del padre-nuestro. Una repetición infinita que tiene lugar como una especie de perfeccionamiento, o más como un incremento dentro de la misma dimensión, porque he dejado de creer que su crecimiento sea siempre espacial. No crece en dos o tres kilómetros, sino como lo hacen nuestros cuerpos. Después de todo, no nos hemos hecho más grandes, sino que nuestro cuerpo se ha intensificado; está más comprimido, y esa compresión abunda en la idea del archivo.

AK: Es realmente apasionante. Existen unas leyes de forma, de configuración, que son cruciales. Por ejemplo, aunque lo exigiera el *Führer*, el embarazo no podría acortarse jamás de nueve a cuatro meses. Él tampoco lo habría

podido hacer. Es como decías: de niño, todas las secuencias se encuentran ya presentes. Y aunque nos hemos vuelto sensiblemente más grandes, sigue habiendo límites al tamaño que podemos alcanzar. En realidad, funcionamos como el Modulor de Le Corbusier, con una estricta ley que gobierna todos los desarrollos vivientes y, presumiblemente, la naturaleza, esta última con sus propias relaciones de medición. HUO: Eso es lo interesante de la evolución temprana, algo discutido ya por Venter y Dawkins. La evolución temprana fue algo más parecido al movimiento del código abierto. Después llegan los seguidores, la fase Dawkins, que representa lo contrario al código abierto. Fue un ritual, un intercambio sexual. En esa primera fase no se daba esa clase de promiscuidad. Luego tenemos la tercera fase, la fase tecnológica de hoy, que vuelve a presentar semejanzas con la primera. ¿Qué piensas de todo esto? Constituye un elemento interesante del debate actual, eso de que funcionara más como una situación de código abierto.

The Albigensian crusaders may also have been there, and all are present in a psychic sense.

TB: Like what you find in South America, where they built churches out of the pyramids. In that case, it happened in a very material way.

AK: Out of objects.

HUO: Can we say that the thousands of years in the past and future are all part of the present as well?

TB: I have my own naïve explanation for that: for me, it is a loop. The loop originates with *Ave Maria*, from eternal repetition of the same thing. It comes from the rosary and from *Our Father*. This eternal repetition occurs like a kind of polishing up, or more like an increase within the same dimension, because I no longer believe that it always grows spatially. It does not grow by two or three kilometers, but rather like our bodies. After all, we have not gotten bigger. Our body has become intensified. It is more compressed, and this compression continues in the idea of an archive.

AK: That is really quite exciting. There are laws of form or shape, and these laws are crucial. For example, I cannot reduce a pregnancy from nine months to four months, no matter what the *Führer* says. He could never do it. It is just as you said. All sequences are actually contained in the child. We still become noticeably bigger, but there are limits to how big we become. We actually work like Le Corbusier's Modulor. That is a strict law of all living developments, and, presumably, of nature. Nature has its own relationships of measure.

HUO: That is the interesting part about early evolution. Venter and Dawkins discussed that. Early evolution was a bit more like the open source movement. Then came the followers, the Dawkins phase, which was the opposite of open source. It was a ritual, a sexual exchange. There was not this sort of promiscuity in the early phase. Then there is the third phase that was described, the technological phase of today, which is once again more like the first phase. What is your take on

this? That was an interesting part of the discussion today, that it worked more like an open source situation.

AK: If I continue to follow your thoughts, then all of the earlier phases are present in us. They are blanketed or supported by developing genes.

TB: They do not develop through growth, but through complexity.

AK: For this reason, there is a farmer in each of us. Our ancestors were farmers, and therefore so are we. "City air makes you free." That was our experience, and, for that reason, we are also city dwellers. The city dweller per se probably no longer exists. For how could a city be composed of them? There is something new now: people dissolved into points.

HUO: Is this view related to your idea of a meteor shower, to the extent that you dissolve the movies again? Gerhard Richter's cathedral window in Cologne also has this dissolving. Everything is reduced to particles. His great work, which was hanging in the Ludwig Museum, is dissolved

AK: Si estoy entendiendo tu planteamiento, todas las fases anteriores están contenidas en nosotros, cubiertas o apoyadas por genes en desarrollo.  
TB: Un desarrollo que no se plasma en crecimiento, sino en complejidad.  
AK: De ahí el campesino que todos llevamos dentro. Nuestros ancestros eran campesinos y por lo tanto, nosotros también. "El aire de la ciudad te hace libre". Esa fue nuestra experiencia y por ello somos también ciudadanos. Aunque seguramente el habitante de la ciudad ha dejado, por sí mismo, de existir. Pues, ¿cómo podría una ciudad componerse de ellos? Nos encontramos ahora ante algo nuevo: personas disueltas en puntos.  
HUO: ¿Se relaciona esa visión con tu idea de la lluvia de meteoros hasta el extremo de llevarte a una nueva disolución de las películas? La vidriera de Gerhard Richter en la catedral de Colonia muestra también esa disolución. Todo queda reducido a partículas. Su gran obra, antes expuesta en el Ludwig Museum, se disuelve ahora en una multitud de imágenes

de menor tamaño. ¿Estás practicando tú mismo esa disolución en lugar de hacer largos?  
AK: Esta disolución deconstructiva ha vuelto a generar materiales robustos, autónomos y autosuficientes, haciendo que una imagen, un gesto de la mano, cobre vida. Grandes cosas pueden originarse ahí: plantaciones, enormes paisajes de imágenes, incluso otras invisibles o súbitamente reveladas. Lo que significa que el doble, el homólogo del film de un minuto es el de cincuenta y cuatro horas.  
HUO: Entonces, ¿fue Venecia el homólogo de Londres?  
AK: Sí y no. Londres fue, en realidad, un núcleo. Me puso en movimiento y me hizo avanzar. ¿Se emitieron al final los filmes de un minuto en Suecia en ese programa (que fue también el primero) que tú organizaste?  
HUO: Sí, se mostraron en televisión a las ocho o nueve de la noche.  
AK (a TB, señalando las imágenes del programa de Venecia): esto no es un cuento de hadas ¿ha ocurrido de verdad?  
HUO: Es un hecho.

AK: ¡Me parece genial! ¡No dejes de proclamarlo!  
HUO: Es la verdad.  
AK: Seguimos aquí el ejemplo de la televisión sueca, que durante un tiempo optó por mostrar filmes de un minuto en lugar de anuncios, algo que tiene el poder poético de la teoría. En Venecia hubo 100 minutos de teoría pura y dura: Spinoza y los modos de Dios, Tomas de Aquino y su "El mal es la ausencia de el bien". De este (señala la imagen) estoy especialmente orgulloso. De hecho, este de aquí lo tuve contigo. Este es un alumno de Nietzsche y a la vez general durante la I Guerra Mundial, antes de Verdún.  
TB: Se parece a Grass.  
AK: Sí. Es una de mis mejores imágenes. Ahí puede verse la continuación de la Guerra Mundial. Alguien que conoce a Nietzsche te explica cómo en Fort Douaumont, cerca de Verdun, se disparaban los lanzallamas. Unos lanzallamas que contienen el trabajo de generaciones anteriores. Los elementos y partículas (las vidas) de más de 70.000 personas se encuentran presentes en un solo lanzallamas. Al explotar,

into many smaller pictures. Do you do this dissolving instead of feature films?  
AK: This deconstructive dissolving creates robust materials once again. They are autonomous and rest within themselves, so that a picture, a stroke of the hand, is brought to life. Great things can originate there: plantations, huge landscapes of pictures, even invisible ones and epiphanies. That means that the counterpart of the one-minute film is the 54-hour film.  
HUO: So was Venice the counterpart of London?  
AK: Yes and no. London was actually a nucleus. It got me fired up and moving. Did the broadcast of the one-minute films in Sweden (which were also my first), which you organized, really actually happen?  
HUO: Yes, they were shown on TV at 8:00 or 9:00 in the evening.  
AK (To TB, pointing at pictures in the Venice program): That is not a fairytale? Is it really true?  
HUO: It is a fact.

AK: I think it's great! I am going to be publicising it all the time, you know!  
HUO: It is the truth.  
AK: Here we follow the example of Swedish television, which, for a while, showed one-minute films rather than commercials. That has the poetic power of theory. In Venice, there were 100 minutes of hard theory: Spinoza and the modes of God, Thomas Aquinas: "Evil is the absence of good." This one here (points to a picture) is one that I am especially proud of. I actually had that one here with you. That is a student of Nietzsche, who is at the same time a general staff member before Verdun during World War I.  
TB: He looks like Grass.  
AK: Yes. This is one of my best images. You can see World War I raging in the background. As someone who knows Nietzsche, he explains to you how, at Fort Douaumont near Verdun, flame throwers are igniting. In the flame throwers is the work of earlier generations. The elements and particles (lifetimes) of more than 70,000 people are

present in a single flame thrower. When it explodes, there is catastrophe and panic. The Nietzsche-schooled officer says, "I can no longer find supermen here, only the 'Superthing'." That is the transformation of a Nietzsche scholar.  
TB: That is right. It is like an atomic bomb.  
AK (Points to another picture.) This one here is *Der Zauber der verdunkelten Seele* (The Magic of the Darkened Soul). That is my favourite movie. It is new.  
HUO: When was it made?  
AK: Just now.  
HUO: Where can I see it?  
AK: I can send it to you.  
HUO: That is great. What is the movie about? Is it long?  
AK: I always present only fragments. The movie is quite long. I have removed 48 minutes from the film. There are five sequences that are easy to sit through. I do have to say that it is a little difficult to watch the entire film. It ends with the blind director, Müller-Stahl.  
HUO: Who does your graphics?  
AK: One of my co-workers.

hay catástrofe y pánico. Y el oficial estudioso de Nietzsche dice: “Ya no encuentro superhombres aquí, solo la ‘Supercosa’”. Esa es la transformación de estudioso de Nietzsche.

TB: Exacto. Es como una bomba atómica.

AK (señalando otra imagen): Esta es *Der Zauber der verdunkelten Seele* (La magia del alma oscura). Es mi película favorita. Es nueva.

HUO: ¿Cuándo se hizo?

AK: Ahora mismo.

HUO: ¿Dónde la puedo ver?

AK: Puedo enviártela.

HUO: Estupendo. ¿De qué trata?

¿Es larga?

AK: Siempre presento fragmentos. La película es bastante larga. Le he quitado 48 minutos. Hay cinco secuencias que no resultan difíciles de ver, algo que, debo decir, no ocurre con la película en su conjunto. Termina con el director ciego, Müller-Stahl.

HUO: ¿Quién te hace los gráficos?

AK: Uno de mis colaboradores.

TB: Hay dos mujeres ahí, donde Edel está echado en el sofá. Lo conocí bien

hasta el final, hasta que murió. En una película de Rosalind Nashashibi, mi mujer y yo quedamos como hechizados para rehacer, casi reproducir esta misma escena durante medio minuto más o menos en nuestro sofá.

AK: Claro, en Londres. Háblame de ella.

¿A qué se dedica?

TB: Es una mujer fantástica.

AK: Me caía bastante bien, aunque no siempre pude comprender qué era lo que quería.

TB: Es de origen palestino e irlandés. La conocí en Oslo. Hemos trabajado juntos de vez en cuando y seguimos en contacto. Es una mujer interesante.

HUO: Rosalind.

TB: En una escena, Helke y yo estamos en la cama. Yo duermo y ella lee. Es muy corta, se titula *Footnote* y solo dura un minuto, mientras que la otra escena está directamente relacionada con la escena en la que Edel está echado en el sofá. Continuamos un momento y seguimos ese juego medio minuto más. ¿Por casualidad la has visto?

HUO: Sí. La conozco. Estaría bien que la vieras.

TB: Sí. Esta es para ella.

AK: Muy bonita. Le daría lo que quisiera. Es sólo que no siempre la comprendo.

HUO: ¿Te has comunicado antes con ella?

AK: Claro. La conocí una vez, en tu casa de Londres.

HUO: Ella entró. ¿Qué pasaría en el siglo XXI? Hay una carta maravillosa de Rainer Maria Rilke a un joven poeta. ¿Cuál sería tu consejo para alguien que quiera trabajar con archivos hoy en día? Porque mañana nuestro tema es el del archivo, el artista y el archivo, ¿no?

TB: No es algo que se pueda decir así como así. El consejo tiene que escribirse.

AK: Existió – y esto me va a llevar un rato decirlo – al final de la ilustración en Prusia y, que yo sepa, en los demás países, una enorme masa de información. Esa masa lista para archivar se quedó encerrada en arsenales; por así decirlo, encarcelada. A finales del siglo XVIII, todo ese material archivable que pertenecía al mundo fue encarcelado. Todas las bibliotecas se guardaron en almacenes. Escoger libros ha dejado de ser posible para nadie. Las salas de lectura

TB: There are two women around – where Edel is lying on the sofa. We knew him for many years, sitting in cafes and talking a lot, until his end. In a film by Rosalind Nashashibi, my wife and I were captivated to redo, kind of reproduce, this very scene for about a minute on our sofa.

AK: Yes, of course – in London.

Tell me about her. What does she actually do?

TB: She is really a great woman.

AK: I found her to be quite likeable, although I did not always understand what she wanted.

TB: She is of Palestinian and Irish descent. I met her in Oslo. We worked together now and again and stayed in contact. She is quite an interesting woman.

HUO: Rosali.

TB: In another scene, Helke and I are lying in bed. I sleep, she reads. It's called *Footnote*—and it lasts only one minute, while the other scene is directly related to the scene where Edel is lying on the sofa. We carry on for a bit and

play that way for another half minute. Have you seen it by chance?

HUO: Yes. I know it. It would be interesting if you could see it.

TB: Yes, that is for her.

AK: Very nice. She can have whatever she wants from me. It is just that I do not always understand her.

HUO: Have you communicated with her before?

AK: Oh yes. I met her one time at your place in London.

HUO: She came in. What would happen in the 21<sup>st</sup> century? There is a wonderful letter by Rainer Maria Rilke to a young poet. What would your advice be to someone who wants to work with archives today? Because tomorrow our topic is archives, artists and archives?

TB: That is not something that one can simply say. Advice has to be written up. As you say, in Internet times, classical archives will be gone, the great neglect will join into something collective – like scarlet fever or measles?

AK: There was, and this is going to take me a while to say, at the end of the

Enlightenment in Prussia, and in every other land that I am aware of, a huge mass of information. This archive-ready mass was locked away in arsenals, sent to prison, as it were. At the end of the 18<sup>th</sup> century, all of the archive-ready material that belonged to the world was imprisoned. All of the libraries were stored in warehouses. One can no longer pick up the books. Reading rooms have become much too complicated, and are only accessible to academics. HUO: When was that?

AK: After 1800. Until then the idea was that society was a big garden. We are poised for the great agricultural revolution, to move from farming to gardening. Pomerania is nothing compared to Italian gardens.

HUO: Was it over for gardens in 1800? AK: It was over. The entire archive was locked away.

HUO: So it was not an open garden, but a *hortus conclusus*.

AK: Not even that, because in a *hortus conclusus* there would be a Madonna, a woman, a soul.



Buceador / Undersea-diver en / at Heiligendamm (contra el fondo del hotel de la conferencia-cumbre de los G-8 / against the backdrop of the G8-summit conference hotel)



Peter Berling como el guardaespaldas de Hitler / Peter Berling as Hitler's bodyguard



Alfred Edel y / and Uwe-Karsten Koch en / in TRIEBWERKHUSTEN

se han vuelto demasiado complicadas y sólo son accesibles a los académicos.

HUO: Y eso, ¿cuándo pasó?

AK: A partir de 1800. Hasta entonces, la idea era que la sociedad era un gran jardín. Nos preparamos para la gran revolución agrícola, para pasar de la labranza a la jardinería. Pomerania no es nada al lado de los jardines italianos.

HUO: ¿Representó 1800 el fin de los jardines?

AK: El fin. El archivo entero quedó encerrado.

HUO: Así que, más que jardín abierto, fue un *hortus conclusus*...

AK: Ni siquiera, porque en un *hortus conclusus* habría una Virgen, una mujer, un alma.

TB: Naturalmente, por un lado, surgió en Prusia, y por el otro, a través de comunas. Fue como si una bomba hubiera estallado.

AK: Una bomba estalló. Se hicieron intentos de rescate, pero lo que la gente quería era deshacerse de ello para domesticarlo.

HUO: En Alemania eso pasó en Prusia, pero, ¿ocurrió también en el resto de Europa?

AK: El príncipe Hardenberg. Sabemos exactamente lo que hizo.

HUO: ¿En toda Europa, o sólo en Alemania?

AK: En toda Europa. En Francia había ocurrido ya antes. La lengua fue encarcelada por la Academia y los libros retirados a depósitos de libros.

HUO: ¿Como esa "prisión paranoica" descrita por Foucault?

AK: En el siglo XVIII se daba por hecho que el *teatrum artium et scientiarum* tuvo no sólo fines de investigación sino también de producción. Allí se fabricaba oro. Había un espacio para conferencias y clases de anatomía y una clínica. Lo que significa que se realizaba un trabajo práctico. Pero ahora están cerrados, domesticados y transformados. Tienen que ser capaces de encontrar la salida de esas condiciones.

HUO: ¿Nos encontramos todavía en esa fase?

TB: Se inició después de Napoleón III. Fue entonces cuando comenzó la

primera revolución humanista, que fue derrotada de nuevo.

AK: No consiguieron siquiera liberarlos completamente. Volvieron a encerrar todos los documentos, dos semanas o dos años después.

HUO: Podríamos entonces afirmar que hubo un tiempo en el que la gente intentó liberar los archivos, pero volvieron a ser encerrados. ¿Podríamos decir, entonces, que nunca fueron liberados?

AK: ¡No! ¡Y los archivos nunca deberían estar encerrados!

HUO: ¿Representa Internet un camino hacia la liberación? Internet fue liberado durante dos o tres años, tras lo que volvió a ser encerrado. ¿A causa de la comercialización?

TB: Ahora bloquean página tras página. Está volviendo a pasar. Se bloquean páginas en un número cada vez mayor de países.

HUO: A eso me refería antes al hablar de optimismo. Parece que siempre estemos hablando de manera pesimista sobre la digitalización.

AK: Tenemos que abordar una reflexión sobre las posibilidades que Internet

TB: On the one hand, of course, it arose in Prussia, and, on the other, through communes. It was as if a bomb had gone off.

AK: A bomb went off. On the one hand, rescue attempts were made, but then again, people wanted to get rid of it in order to domesticate it.

HUO: In Germany, it was in Prussia, but did this happen all over Europe?

AK: Prince Hardenberg. We know exactly what he did.

HUO: In all of Europe, or just in Germany?

AK: In all of Europe. In France, it had already happened earlier. Language was locked away by the Academy. Books were banished to book silos.

HUO: Like the "paranoid prison" that Foucault describes?

AK: In the 18<sup>th</sup> century, it was a given that a *teatrum artium et scientiarum* was not only for research, but also for production. Gold was made there. There was an anatomy and a clinic. That means that one practiced there. But now they are closed, domesticated, and

transformed. They must be able to find their way back out of those conditions.

HUO: Are we still in this phase?

TB: It began after Napoleon III. That was when the first humanist revolution began, and it was defeated again.

AK: They did not even manage to liberate it completely. They locked all of the files away once again, two weeks later or two years later.

HUO: So we could say that there were times where people tried to set the archives free, but they were locked away again. So it would follow that they were never liberated?

AK: No! And the archives should not be locked up!

HUO: Is the Internet a way to liberation? The Internet was freed for two or three years, and was then shut away again. Is that commercialisation?

TB: Now they are blocking one page after another. Pages are being blocked in more and more countries - for diverse reasons.

HUO: That is what I meant before about optimism. We always seem to

speak pessimistically about all this digitalisation.

AK: We have to begin to think about the possibilities that the Internet offers as a storage medium. At the margins of the Internet, it is possible to employ garden architecture and to erect accessible architectures of fundamental knowledge. It is like a second life. This second world is not there for play, but is in fact a multiplication. We are not building a new labyrinth there, where powers are locked away, but rather building gardens where one may spend time.

HUO: Tomorrow, Cao Fei will speak. She is a Chinese artist who has been spending time in Second Life for the last year. She has built a city there, which she would like to see realised in the real world.

AK: Cities are both greenhouses and large-scale agriculture. They are huge plantations.

HUO: Is there hope that garden architecture will become possible at the margins of the Internet, after it was done away with in the 18<sup>th</sup> century?

ofrece como medio de almacenamiento. En los márgenes de Internet es factible utilizar arquitectura de jardines y erigir arquitecturas accesibles de conocimiento esencial. Es como una segunda vida. Un segundo mundo que no está ahí como un juego, sino que representa, de hecho, una multiplicación. No estamos construyendo ahí un nuevo laberinto en donde encerrar los poderes, sino construyendo jardines en donde pasar el tiempo.

HUO: Mañana hablará Cao Fei, una artista china que el año pasado pasó tiempo en Second Life, en donde edificó una ciudad que le gustaría ver construida en el mundo real.

AK: Las ciudades son invernaderos y agricultura a gran escala. Son plantaciones enormes.

HUO: ¿Hay esperanza de que la arquitectura del jardín se vuelva posible en los márgenes de Internet tras la destrucción a que fue sometida durante el siglo XVIII? Ese es un buen comienzo y partiremos de ese tema mañana.

Te citaremos. Presentaremos a los ponentes como posibles arquitectos

de jardines. Ese será tu papel en el simposio: todo comienza con Alexander Kluge.

AK: ¿Quién habla mañana además de ti?  
HUO: Empezamos con Bayrle, seguido de Cao Fei. Akram Zaatari creó en Líbano un archivo muy político, Image Foundation, que trata de la situación política y de cómo los archivos se expresan a sí mismos. Taryn Simon hace fotografías de lugares muy cargados de significado, escenarios de sucesos muy extremos, pero que han dejado de ser visibles.

AK (señalando a una imagen): Aquí está Alfred Edel. Este es el hombre de quien hablábamos.

HUO: [Christoph\*] Schlingensief solía hablar de él. A Schlingensief le encanta Alfred Edel.

AK: Esta es mi nueva favorita, Helge Schneider, como nadadora de combate en Heiligendamm. Ahí arriba, en el Grand Hotel, se reúnen los participantes de la suma del G8 (Bush, Merkel, Putin etc.) y bajo la superficie del agua se reúne también su personal de seguridad, los buceadores.

TB: ¿Dónde puedo ver eso?

AK: En la televisión, por la noche, tarde. Lo estoy preparando como DVD.

HUO: ¿Cómo llevas el archivo?

AK: Un derroche, te lo aseguro.

HUO: Serás derrochador, pero en Princeton hay un archivo para el futuro.

AK: Sí. Todas las películas están ahí.

HUO: ¿Cómo se archivan?

AK: En ordenadores, en discos duros.

HUO: Arrancamos de tu idea del meteoro, tu idea de Venecia, y luego hemos pasado a los cortos de formato nada usual. Los archivos siempre han sido continentales. Creo que lo que hoy encontramos tiende a ser ideas en colaboración. Los archivos se parecen al de Eduard Ericsson y al tuyo que, para mí, constituyen dos grandes modelos de colaboración.

AK: Como islas.

HUO: Háblanos más de ello. ¿Archivos? ¿Islas?

AK: En el cosmos la ausencia de continentes resulta evidente. Granville imaginó un puente planetario de hierro fundido que se extendería de la Tierra a Saturno. Un puente que según Walter Benjamin era inviable porque

That is a good start, and we will begin with that topic tomorrow. We will cite you. We will present the speakers as possible garden architects. That will be your part in the symposium: everything starts with Alexander Kluge.

AK: Who is speaking tomorrow besides you?

HUO: We begin with Mr. Bayrle, followed by Cao Fei. Akram Zaatari created a very political archive in Lebanon, the Image Foundation, which deals with the political situation, and with how archives express themselves. Taryn Simon takes photographs in highly charged locations, where extreme things have happened, but which can no longer be seen.

AK (Points to a picture.) Here is Alfred Edel. He is the man we were talking about.

HUO: [Christoph—ed.] Schlingensief always used to talk about him. Schlingensief loves Alfred Edel.

AK: This one here is my new favourite: Helge Schneider as a combat swimmer at Heiligendamm. In the Grand Hotel

above, the participants of the G8 Summit (Bush, Merkel, Putin, and so on) are conferring, and, below the water surface, their security personnel, the divers, are also conferring.

TB: Where can I see that?

AK: On television, late at night. I am preparing it as a DVD.

HUO: How do you handle your own archive?

AK: Wastefully, I can assure you.

HUO: You are wasteful with it, but, in Princeton, there is an archive for the future.

AK: Yes. All movies are there.

HUO: How are they archived?

AK: On computers, on hard drives.

HUO: We began with your meteor idea, your Venice idea. Then we talked about the short films with the really unusual format. Archives have always been continental. I think that what we find today tend to be collaborative ideas. The archives are similar to Edward Ericsson's and yours. For me these are the two great collaboratorive models.

AK: Like islands.

HUO: Could you expand on that? Archives? Islands?

AK: In the cosmos, it is self-evident that there are no continents. Granville imagined an interplanetary bridge made from poured iron that would stretch from the Earth to Saturn. Walther Benjamin said that such a bridge would never exist, because it would be torn apart by the independently-moving celestial bodies. If everything in the galaxies is in motion, then there can be no continents, because they would be torn apart. The cosmos are more fluid than any sea. They are constantly moving freely. The whole thing is an archive. There is no richer archive than the cosmos—12 billion light years of archives, memories, sequences, and modes that are completely related to each other, and, according to Hegel, are not the least bit noteworthy. Everything is individual and general. What a magnificent memory that represents! Some islands stand out; they are where memory and baryonic matter originate, for example. Island worlds arise there. They begin



quedaría destrozado por cuerpos celestiales dotados de movimiento independiente. Si en las galaxias todo está en movimiento, no puede haber continentes ya que quedarían destruidos. El cosmos es más fluido que cualquier océano: se encuentra sometido a un movimiento libre y constante. Todo él es un archivo. No hay un archivo más rico que el cosmos, con sus doce mil millones de años luz de archivos, memorias, secuencias y modos totalmente interrelacionados y, si hacemos caso a Hegel, totalmente irrelevantes. Todo es individual y general, con la extraordinaria memoria que eso representa. Algunas islas destacan; por ejemplo, aquellas donde se origina la memoria y la materia bariónica. Mundos-isla surgen ahí, y, durante un breve lapso de tiempo, despiden luz. Algo que se repite en los fenómenos que tienen lugar en otros planetas. Hay grandes continentes, como Pangea, tan primarios y yermos como te puedas imaginar, sin nada que se cree o crezca en ellos. Enorme: todos los continentes unidos

en uno; un desierto en realidad. La vida sólo floreció en los mares, en unas cuantas islas. HUU: Venter hablaba de barcos transportando constantemente 100.000 bacterias por todo el mundo y creando una reserva genética mezclada. Él decía que las ciudades se originaban donde había agua. AK: Lo que es absolutamente cierto. Y en el agua hay islas que viven gracias a los enlaces de hidrógeno.

#### Segunda parte

AK: El oxígeno en las moléculas de H<sub>2</sub>O es un elemento casi erótico, siempre visitando al vecindario. Es un triángulo amoroso - dos H y un O - con tendencia a acudir a los vecinos para crear enlaces de hidrógeno. En el Pacífico, hay enlaces de hidrógeno con hasta 62 vínculos. Son como islas sobre las que caminar. No hace falta ser Jesús para hacerlo. HUU: ¿Cómo funcionan esos 62 vínculos de enlaces de H<sub>2</sub>O como fórmula? AK: Al oxígeno siempre le interesa la molécula vecina. Se hace íntimo; aspira a vincularse con el oxígeno en ella.

Y hacen trampas. Hay 64 relaciones de 64 partes cada una. Fourier, un utópico de Lyon, hizo imágenes de ello. Al agua, las relaciones románticas en pareja le parecen tontas, pero no las de trío, lo que da lugar a una comedia muy simple. Con siete tendríamos tragedia, pero con 64 vemos auténticos matrimonios de materia.

TB: Muy pocos de ellos son multifuncionales.

HUU: ¿Qué me dices de la teoría de supercuerdas?

AK: No necesito una teoría de supercuerdas. Me basta con el urbanismo; con aquello que configura una ciudad. Tiene más polos que las 64 relaciones estandarizadas. Ahí es donde está la familia, ahí es donde se encuentran los atractores, el gobierno, la oposición, la resistencia, el anhelo, la inmigración. Lo que yo te diga: todo está ahí, cada uno de los mundos. Y es como los enlaces de hidrógeno. En otras palabras, la forma más simple que el agua tiene de diferenciarse.

HUU: ¿Podemos llevar eso de nuevo hacia la ópera? Con la ópera, trabajas también en el archivo. ¿Podríamos decir

to illuminate for a short time. That repeats itself in the developments that take place on the planets. There are large continents like Pangea. They are about as raw and barren as you could imagine. Nothing originates or develops there. It is huge, all the continents stuck together. It is actually a desert. Life flourished only in the seas, on a few islands.

HUU: Venter talked about the ships that constantly transported 100,000 bacteria throughout the world and created mixed gene pools. He said that cities originate where there is water.

AK: That is absolutely true. And, in the water, there are islands that live because of hydrogen bonds.

#### Part II

AK: The oxygen in H<sub>2</sub>O molecules is an almost erotic element: it always visits with its neighbours. It is a love triangle, 2 Hs and one O, that has a tendency to go to its neighbours and create hydrogen bonds. In the Pacific,

there are hydrogen bonds with 62 links. They are like islands that you can walk on. You do not have to be Jesus.

HUU: How do these 62-fold H<sub>2</sub>O bonds work as a formula?

AK: The O is always interested in its neighbouring molecule. It gets very close; it wants to bond with the hydrogen there. They cheat. There are 64 relationships, of 64 parts each. Fourier, a Utopian from Lyon, created images of it. Water finds two-way romantic relationships silly, but not three-way ones. It is a very simple type of comedy. With seven, we could have a tragedy, but, with 64, we see the real marriages of matter.

TB: Very few are multi-functional.

HUU: What about superstring theory?

AK: I do not need superstring theory.

I need urban planning. I need that which constitutes a city. It has more poles than 64 standardised relationships. Family is there, that is where the attractors are to be found. The government is there. The opposition is there. The resistance is there. Yearn-

ing is there. Immigration is there. I tell you, everything is there, every world. It is similar to hydrogen bonds, in other words, the simplest way for water to distinguish itself.

HUU: Can that be traced back to opera? With opera you are also working in the archive. Could we say that it is a huge archive of human history?

AK: Civic development of the past 400 years.

HUU: Before you came, he was talking about his magnificent new project to archive all opera scores. It is the entire history of opera. Is that going to be a DVD, or is that yet to be decided?

AK: There are two DVDs; they will be dedicated to the history of opera. But, in reality, there are 2000 broadcasts.

HUU: There are 80,000 operas. Will they be condensed to one microchip? AK: In reality, these 80,000 operas, which were composed over a period of 400 years, are a history of opera. They function like a distorting mirror. They have accompanied all the virtues and errors of civil society. Among themselves they

que es un enorme archivo de la historia humana?

AK: El desarrollo cívico de los últimos 400 años.

HUO: Antes de que llegaras, Alexander me ha hablado de su nuevo y extraordinario proyecto de archivar todas las partituras de ópera. La historia completa de la ópera. ¿Vas a hacerlo en un DVD o está aún sin decidir?

AK: Habrá dos DVD que estarán dedicados a la historia de la ópera, pero las emisiones serán en realidad unas 2.000.

HUO: Hay 80.000 óperas. ¿Se condensarán en un solo microchip?

AK: En realidad esas 80.000 óperas, compuestas a lo largo de 400 años, constituyen la historia de la ópera. Funcionan como un espejo distorsionador. Han acompañado todas las virtudes y errores de la sociedad civil. Entre todas forman *una* partitura. De alguna manera es imposible afirmar la existencia de las "óperas de Da Ponte de Mozart".

Esas óperas tienen sus raíces.

TB: Conforman un espectro singularmente enorme.

HUO: Hay tantas relaciones ahí.

AK: Vemos ahí a la princesa infiel de Oriente enamorada de un cruzado que cae herido en sus brazos. Como buena musulmana que es, desenvaina su espada para matarle, pero el amor se refleja en su arma y en sus ojos y la vuelve incapaz de matarlo. Lo lleva a una isla mágica, pero la magia no es capaz de sostenerle. La muchacha es traicionada y muere, como Dido. Es ahí donde encontramos el primer punto de engarce, con Dido y Eneas. El segundo es Tristán e Isolda. Hasta Wagner lo utilizó como fuente; lo sacó exactamente de ahí. La cuestión es si la letra antecede a la música o la música a la letra. Un año antes del estallido de la revolución francesa esa cuestión explosiva se suscitó entre la ópera italiana y la llamada ópera reformada. La revolución francesa se debatió y decidió primero en el ámbito de la ópera, y sólo después tuvo lugar la auténtica revolución.

HUO: Pero, de alguna manera, esos elementos ya existen. Creo que la descodificación del código genético conducirá a un archivo único y gigantesco, que

en algún punto podría actualizarse. Lo que se escribe ahora debe transferirse orgánicamente, permitiendo así la hipotética reactivación futura de cualquier forma viva. Esa es la diferencia con las óperas, que no son objetos, sino partituras, o algún otro tipo de viaje a través del tiempo como objetos o películas.

AK: Pero tienen que escenificarse.

Lo mismo cabe aplicar a las células.

TB: Por lo general, siempre hay nuevas vías e ideas. Nunca es lo mismo.

AK: Y eso es el *loop*. Es exactamente eso, porque los *loops* son una forma en la que, por así decirlo, reside el espíritu que sin el *loop* no está contenido.

TB: El *loop* procede del monasterio, un lugar donde la cantidad es importante. Ahí rezaban veinte veces por sus madres, quizás treinta veces por sus padres y unas cincuenta veces para que la cosecha fuera buena. Un trabajo duro. Las familias enviaban a lo mejor a dos de sus hijos, y tenían que trabajar como el resto de la gente hacia en los campos. Creo que eso tiene algo que ver con la invención de la cadena de montaje. Lo terrible es que en el Renacimiento

are a *single score*. In a certain sense, it is impossible to say that "the Da Ponte Operas by Mozart" exist. These operas have their roots.

TB: They are uniquely huge spectra... a mycelium of sensible particles and thoughts...

HUO: There are so many relationships there!

AK: There we can see a heathen princess from the east who loves a crusader who falls wounded into her arms. As a dutiful Muslim woman, she draws her sword to kill him, but love flashes in the sword and in her eyes, and she is no longer able to kill him. She brings him to a magic island, but the magic cannot sustain him. She is betrayed and dies like Dido. This is where we find the first docking point, with Dido and Aeneas. The second docking point is Tristán and Isolda. Even Wagner used it as a source; that is exactly where he got it. The question is whether the lyrics came before the music, or the music before the lyrics. A year before the start of the French Revolution, this explosive

question arose between Italian opera and Reform opera. The French Revolution was first discussed and decided in the realm of opera, and it was only afterward that the actual Revolution took place.

HUO: But, in a certain way, these elements already exist. I think that the deciphering of the genetic code will lead to a single, gigantic archive, which could be updated at some point. What is written now simply has to be organically transferred. In this way, every life form could hypothetically be reactivated in the future. That is the difference with the operas. The operas are not objects, but rather are scores, or some other trip through time as objects or movies.

AK: But it always has to be performed. The same is true for cells.

TB: Generally speaking, there are always new ways and ideas. It is never the same.

AK: And that is the loop. He is exactly right. Because loops are a form in which

the spirit resides, so to speak. Without a loop, it is not contained.

TB: Loops come from monasteries, where quantity was important. There, they would pray 20 times for their mothers, perhaps 30 times for their fathers, and, for a good harvest, they would even pray 50 times. It was hard work. Families would send two of their kids, and they really had to work like everyone else in the fields. I think these piles of prayers had something to do with the invention of assembly lines. During Renaissance, Europeans began wanting to see what had only been contemplated during the Gothic period. This is the moment when they invented the assembly line—made things real and let goods, fetishlike, pass by. This is what Goethe points out in *Faust*: a devil's deal.

AK: That is an interesting idea, which I think is entirely plausible. The invention of the assembly line did not originate from necessity. Taylor only analyzed assembly line work; he did not invent it. There was something else before.

empezaron de repente a querer ver algo que sólo se había vislumbrado durante el periodo gótico. Es entonces cuando inventan la cadena de montaje y la ponen ahí, como Goethe. En otras palabras: Fausto, el Diablo, el pacto.

AK: Una idea interesante que creo que es totalmente plausible. La invención de la cadena de montaje no surge de la necesidad. Taylor se limitó a analizar el trabajo en cadena, no lo inventó. Antes hubo otra cosa.

TB: Nada se origina por sí mismo. Todo está relacionado. Estoy convencido de que durante el Renacimiento la gente hacía centenares de grabados a partir de materiales desarrollados como si fueran los negativos del cuarto oscuro del Gótico. Para mí, lo que cuenta es la circulación. En cine, los *loops* se encuentran, por así decirlo, en la

máquina. Allá donde miramos encontramos los mismos movimientos de la mano, las mismas consecuencias. Lo mismo pasa con el cine. Llevo conmigo un fragmento de película para mañana. He hecho unos cuantos *loops*. Me apeetece muchísimo.

HUO: Se trata de un intercambio fantástico. Es una conversación histórica. Magnífica. Pero hay otra cosa que quería preguntarte con relación al proyecto de la ópera: ¿qué ocurre con la navegación? En la conferencia de BLW se habla muchísimo y en todo momento de navegación a través de la información, de cómo el usuario, visitante, lector o espectador de tus DVD navegará por todo este material en donde se reproduce toda la historia humana de la ópera. ¿Es lineal? ¿No lineal? ¿Podrá todo el mundo

hacer sus propias conexiones? ¿Eres tú quien las señalará?

AK: Depende. La música presenta puntos de acceso que son imposibles de encontrar de una manera lineal o lógica, ya que se compone de ritmo, melodía, anti-melodía, sonido y diferencias. Y todas esas diferencias deben haber quedado registradas, de alguna forma, en algún punto de nuestro cuerpo, en las propias células y en el curso de los planetas. No hay otra explicación. Con la navegación sucede algo totalmente diferente. ¿Cómo distinguir la buena música, la que me interesa, de la porquería? ¿Y en qué casos la basura es buena? Una distinción que tiene su interés y que es imposible evaluar usando las mismas reglas que aplicamos a lo heredado. Una idea de Kant puede ser correcta o equivocada. La aplicación de Kant a la



Major von Erbst, fan de Nietzsche, contra el fondo de Verdun / Major von Erbst, Nietzsche-fan, against the backdrop of Verdun



Friedrich Nietzsche con dos pistolas / with two hand-guns.



Nietzsche, Paul Rée y / and Lou Andrea-Salome con látigo / with whip.

90

TB: Nothing originates by itself. Everything is related, and I am sure that, during the Renaissance, people made hundreds of prints from material that had been developed as negatives in the darkroom of the Gothic period. To me, the critical point is circulation. Loops exist, so to speak, in film, in the machine. Everywhere we look, we can find the same hand movements, the same consequences. It is the same with film. I have a small bit of film that I intend to show tomorrow. It's about a few loops. I am very much looking forward to it.

HUO: This is a fantastic exchange. It is a historic conversation. Magnificent. There is something else that I wanted to ask you about in relation to the opera project: what about navigation? At the

BLW conference, there is always a lot of talk about navigation through information. How will the user, visitor, reader, or viewer of your DVDs, where the entire human history of opera is played out, be navigated through all of this material? Is it linear? Is it non-linear? Can everyone form his or her own connections? Are you going to point out the connections?

AK: It varies. In music, you have access points that cannot be found linearly or logically, because music is made up of rhythm, melody, counter-melody, sound, and differences. The sum of these differences must somehow have patterned themselves on something in our bodies, in the cells themselves, and in the courses of the planets. There is no other explanation. It is entirely different with navigation. How do I distin-

guish good music, which interests me, from trash? And when is trash a good thing? That is an interesting distinction that cannot be evaluated according to the same rules as something inherited. An idea from Kant is either right or wrong. When I apply Kant to real life, I can develop highly emotional feelings. For example, is it right to lie out of human love? This is a typical question for Kant. Constant said that we can lie out of human love. If, for example, the henchmen of the French Revolution follow a man to an innkeeper and the innkeeper does not protect him, this is a violation of the right to hospitality. The innkeeper actually has to say that the man is not there. He has to lie to the henchmen. Kant, on the other hand, was of the opinion that this would be an

vida real puede dar lugar al desarrollo de sentimientos muy cargados desde el punto de vista emocional. Por ejemplo, ¿se puede mentir por amor? Se trata de una típica cuestión kantiana. Constant dijo que podemos. Por ejemplo, cuando los secuaces de la Revolución Francesa perseguían a un hombre hasta una posada y el posadero no protegía al hombre, se estaba violando el derecho a la hospitalidad; lo que el posadero tenía que decir era que el hombre no estaba ahí, debía mentir a los perseguidores. Pero Kant eso lo vería como un insulto a la humanidad, ya que, cuando la mentira prevalece la verdad deja de existir. Como ciudadano del mundo, estaba obligado a decir la verdad a la turba de perseguidores y confiar en que la gente no volvería a morir ejecutada en la guillotina por los siglos de los siglos.



Nietzsche, Paul Rée and Lou Andrea-Salome con carro de heno / with hay-cart .

insult to human kind, because if lies get the upper hand, then truth no longer exists. As a citizen of the world, he is obliged to tell the henchmen the truth and trust that people will not continue to be executed by the guillotine forever. TB: As an endless chain.

AK: He sees it as an endless chain. TB: But it is in the body. The body navigates by means of physical diversity, on the one hand, and by linear intellect, on the other. I think it is sort of a question of shifting, how I shift, and in which direction I shift.

AK: The shifting point is different for your eyes than for your mouth, your skin, your ears, or the soles of your feet. That means that each of our senses is capable of perception or decision-making. It happens when reason is no longer

TB: Como una cadena infinita. AK: Él lo ve como una cadena infinita. TB: Pero que se encuentra en el cuerpo. Un cuerpo que para navegar utiliza, por un lado, la diversidad física, y por otro, el intelecto lineal. Para mí se trataría más bien de una cuestión de cambio de rumbo: de cómo cambiar el rumbo y en qué dirección hacerlo.

AK: Ese punto de cambio de rumbo es diferente para los ojos que para la boca, la piel, los oídos o las suelas de los pies. Es decir: cada sentido posee capacidad para percibir o para decidir, y eso ocurre cuando la razón deja de ser perceptible. Pensemos en un piloto de un bombardero en Iraq, que cuenta con un arma automática, y que se acerca a una casa en la que sospecha que hay terroristas escondidos pero en la que, en realidad, se está celebrando una boda.



Major von Erbst, Nietzsche-fan, contra el fondo de Verdun / against the backdrop of Verdun.

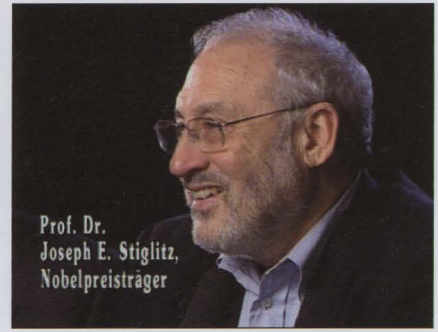
perceivable. Let's consider a bomber pilot in Iraq, who has an automatic weapon. He is approaching a house in which he suspects there are terrorists, but, in reality, there is a wedding party there. Just before he is ready to fire off his missiles, his intestines loosen up, and he goes in his pants. He ends up yanking on the controls, and the missiles land in a swamp. The villi in his intestines were smarter than his head. People have intelligence in unexpected places. This is another kind of loop.

TB: That is where wealth is to be found. HUU: It is also a question of metabolism. What did the early approach have to do with metabolism, and what about nowadays?

AK: It is a circle. Everything is connected to it. Of course, it depends

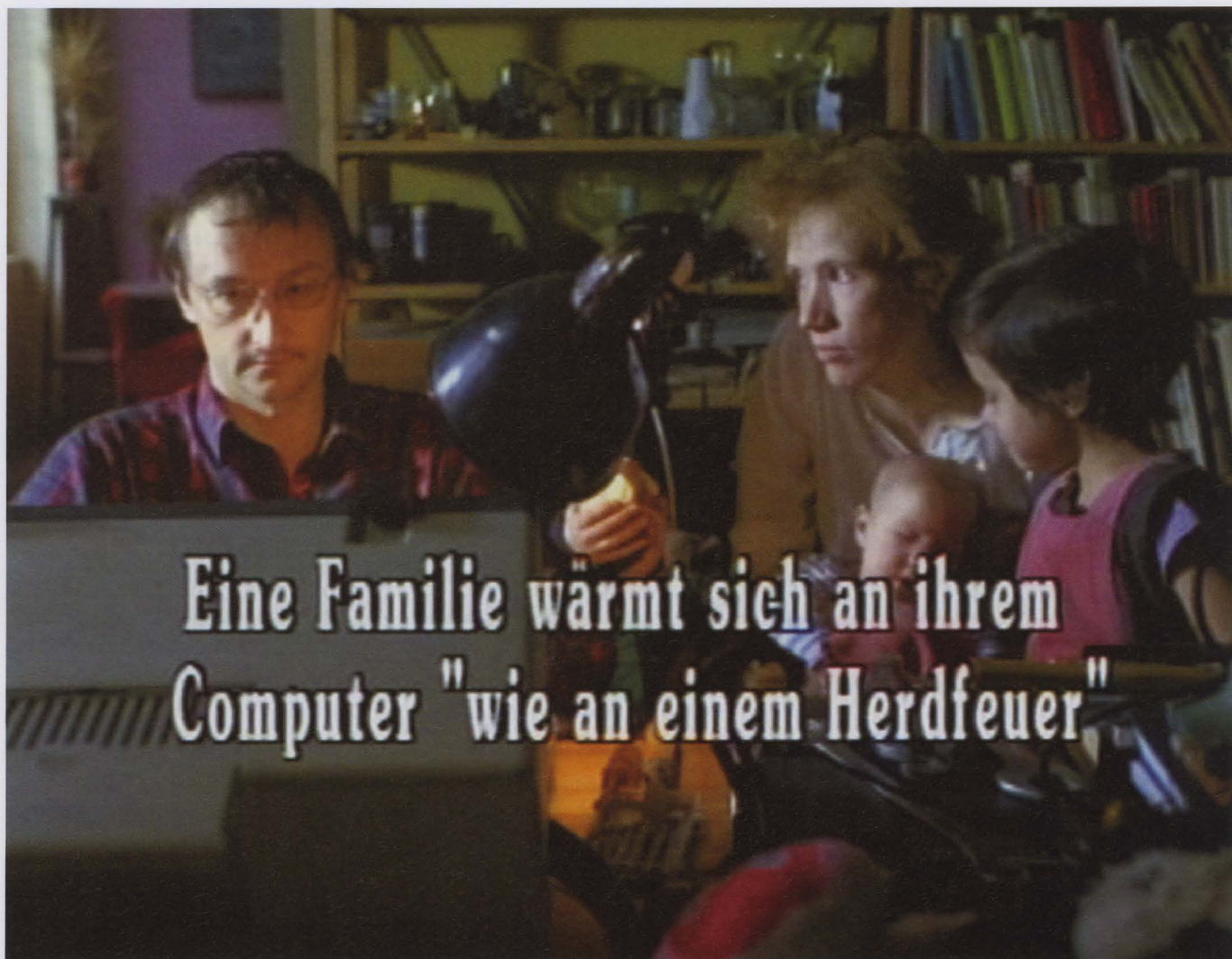
Un segundo antes de soltar sus misiles se le sueltan las tripas y se hace sus necesidades encima. La consecuencia es que acaba por dar un manotazo a los controles y los misiles caen sobre un pantano. En ese caso, su vellosidad intestinal ha sido más inteligente que su cabeza. La gente tiene inteligencia donde menos te lo esperas. Esa es otra clase de loop. TB: Ahí es donde está la riqueza. HUU: Es también una cuestión de metabolismo. ¿Qué relación tenía el enfoque antiguo con el metabolismo, y cuál tendría hoy?

AK: Es un círculo con el que todo se conecta. Naturalmente, dependerá también de con qué amplitud dibujemos el círculo. El metabolismo Sandor Ferenczi dijo que la genitalidad sólo se entiende si funcionamos sobre la premisa de que nuestros antepasados más lejanos se



Prof. Dr. Stieglitz, Premio Nobel de Economía / Nobel Prize in Economics.

on how broad we draw the circle. Metabolism... Sandor Ferenczi said that genitality can only be understood if we operate on the premise that our early ancestors had become accustomed to the 37-degree-Celsius waters of the warm seas. They always wanted to return. He developed his genital theory based on this assumption. He is Freud's best student. It does not matter whether the theory is speculative, or whether it can be proven according to Harvard criteria. There are simply forms that we continue to repeat until we are sure of what is real. The same thing is true of loops. They try out possibilities, as in a stream of thoughts, and, suddenly, they are changed. As with evolution, the right thought develops from the wrong one.



Familia frente a su ordenador "como frente al corazón" / Family in front of their computer "as in front of a hearth"

habían acostumbrado a las aguas de 37° Celsius de los mares cálidos. Y siempre quisieron regresar. Desarrolló su teoría sobre la genitalidad a partir de esa asunción. Es el mejor discípulo de Freud. No importa que su teoría sea especulativa o demostrable desde criterios de Harvard. Hay formas que repetimos, una y otra vez, hasta que estamos seguros de qué es lo real. Lo mismo pasa con los *loops*: ensayan posibilidades, como en una corriente de pensamientos, y de repente, cambian. Pasa como con la evolución: el pensamiento correcto progresa a partir de otro equivocado.

TB: Pero no estamos hablando de un único punto. Todo es como una enorme red o como un hilo compuesto por un número incalculable de hilos y con cada hilo formado por cientos de otros. Por eso al piloto se le llenan los calzoncillos y el avión se desvía de su curso. [...]

HUO: Cuando conocí a Thomas Bayrle, yo iniciaba mi trayectoria como curador. En ese momento, me dijiste algo fundamental: que tenemos muchos jardines y que algunos de ellos tienen

que ser secretos. Tiene que haber ámbitos de trabajo sobre los que nadie sepa nada durante un tiempo considerable, que no hay que debatir públicamente y así podemos trabajarlos durante mucho tiempo. Cuando hablas de jardines a menudo lo haces sobre jardines públicos, en los que podemos pasear. ¿Qué me dices de los jardines secretos? ¿Posee tu sistema esos jardines secretos de los que Thomas hablaba?

TB: Pasa como con la madre del vinagre o el queso. No podemos desvelar aquello que hace avanzar al jardín. El jardín descarta algunas cosas, pero que no podemos explotar dada su increíble variabilidad. Siempre genera nuevas raíces y produce una y otra vez cosas nuevas. Nunca es el mismo; cada año es otro.

HUO: Eso es importante. Hemos reflexionado sobre lo que el jardín podría ser. En este caso, se ha convertido en un proyecto de entrevista. El proyecto de entrevista es ahora jardín. Comisariamos exposiciones y publicamos libros y el proyecto de la

entrevista es el gran jardín. Lo enmarcamos como lo más importante.

TB: Yo prefiero hablar de pilas de compostaje, que pueden ser más interesantes incluso.

AK: El jardín es una metáfora que se vuelve especialmente importante – como núcleo de la Ilustración – a finales del siglo XVIII. Había jardines franceses, ingleses, italianos

HUO: ¿Eso pasó en la Ilustración?

AK: Es la esencia de la Ilustración: comprender algo sobre jardines que trascienda las interpretaciones erróneas, adoptar del viejo mundo la ópera, la ciencia o la astronomía; pero adoptar, sobre todo, la jardinería. Hay ahí un legado de la antigüedad. Los Jardines Colgantes de Semíramis son símbolos de Babilonia, una de las Maravillas del Mundo, tan importantes como el Faro de Alejandría; metáforas de lo que importa en el mundo. Los Silos del Faraón también lo son. En lugar de los silos, se considera que las Pirámides son una de las Siete Maravillas del Mundo, y sin embargo están vacías. Los jardines son el epicentro, constituyen

TB: There is not just one point. The whole thing is a huge net, or a thread composed of umpteen other threads. So one thread is made up of a hundred other threads. That is why the underwear is full and the airplane is torn off course. [...]

HUO: When I first met Thomas Bayrle, I had just started working as a curator. At that time, you told me something essential—specifically, that we have many gardens. Some of them have to be secret. There have to be aspects of work that no one knows about for a fairly long time, and that are not talked about publicly, so that we can work on them for a long time. When you talk about gardens, they are often very public gardens, where we can take a stroll. What about the secret gardens? Does your system have the secret gardens that Thomas was talking about?

TB: It is like mother of vinegar or cheese. We cannot give away that which moves the garden forward. The garden discards some things,

but it cannot be exploited, because it is unbelievably variable. It always grows new roots, and produces anew, again and again. It is never the same; it is different each year.

HUO: That is critical. We considered what the garden could actually be. In this case, it has become an interview project. The interview project is now the garden. We are curating exhibitions and publishing books, and the interview project is the big garden. We framed it as the most important thing.

TB: I actually prefer to talk about compost piles. The compost pile is the centre of the garden. It is the condensed model of the entire schema garden.

AK: The garden is a metaphor. It is a metaphor that becomes especially important as the core of the Enlightenment, at the end of the 18<sup>th</sup> century. There were the French, the English, or the Italian Gardens...

HUO: That was during the Enlightenment?

AK: That is the essence of the Enlightenment: to understand something about

gardens, and not just, through misunderstandings, to adopt opera, science, and astronomy from the ancient world, but rather to adopt gardening. They are a legacy of the ancient world. The Hanging Gardens of Semiramis are symbols of Babylon, one of the wonders of the world. They are just as important as the lighthouse in Alexandria. They are metaphors for that which is important in the world. The storehouses of Pharaoh are also important. The pyramids, rather than the storehouses, are taken for one of the Seven Wonders of the World, but they are empty. Gardens are the epicentre. Gardens are first and foremost a symbol against humanity's crude handling of nature. If we are lucky, this crude handling is transformed into a more nuanced handling, in which the object is respected as an autonomous other. The gardener respects the garden. The plants are just as alive as the person who planted the garden, and they are entitled to the same rights. It is a metaphor for that, and a compost pile is just as fitting as an ornamental garden.

ante todo un símbolo contra el crudo tratamiento que la humanidad da a la naturaleza. Un crudo tratamiento que, si tenemos suerte, se transforma en un tratamiento algo más matizado, en el que el objeto es respetado como un otro autónomo. El jardinero respeta el jardín. Las plantas están tan vivas como la persona que las planta y deben tener los mismos derechos. Es una metáfora de eso, y la pila de compostaje es tan válida como el jardín ornamental.

TB: Estamos hablando del excedente. El jardín produce más de lo que invertimos en él.

AK: Hay una anécdota fantástica de Marx con relación a la metáfora del jardín. Marx dijo que la acumulación de gente en las ciudades italianas durante la Baja Edad Media y el primer Renacimiento constituía el germen de una promesa, pues la ciudad es un milagro. Es donde gentes completamente extrañas entre sí se mezclan y conviven. Se trata de un nuevo individuo. Pero esas ciudades decayeron, empujándose a los proletarios que las habían habitado de vuelta al campo,

en donde ahora trabajan. Ellos son los que diseñaron los jardines italianos, y por ello los vinos italianos, los jardines italianos o las verduras italianas son mejores que las que encontramos en Pomerania.

HUO: Rem Koolhaas, que pasó el verano pasado en Cagliari, dice que la nueva era podría corresponder al campo. No dejamos de preocuparnos por todo lo que ocurre en las ciudades. ¿No deberíamos, en lugar de eso, volver la mirada al campo?

AK: ¿Podemos desarrollar las ciudades como si fueran rurales? Entonces, serán jardines o ciudades convertidas en campo. Eso es lo que pretendo ahora decir. Los artesanos regresan con lo aprendido en la ciudad y se dedican a cultivar la tierra que, en ese caso, deja de ser tierra de labranza para pasar a ser otra cosa. Hay siempre dos opciones: pasarse con los invernaderos, o pasarse con la agricultura extensiva. La viticultura constituye una forma ideal con un efecto recíproco sobre las personas, pues el jardín se origina en la mente de una persona de forma parecida a lo que

encontramos en Hegel, Immanuel Kant o Derrida: jardines de pensamiento.

HUO: La suerte es sin lugar a dudas el término adecuado para definir la situación de las ciudades italianas durante el Renacimiento. En la actualidad, se trata de un concepto muy importante. Ha habido, no obstante, un momento – por ejemplo, cuando Mitterrand llegó al poder en Francia – en el que tuvo lugar una vuelta del jardín. Dan Graham me contó que, en aquel momento, los jardines franceses duraban diez años. En su caso, le invitaron a varios jardines para que hiciera algo con ellos. Al principio hubo una situación de euforia, una nueva liberación, por así decirlo.

TB: Las Tuillerías constituyen una mezcla increíblemente interesante, con el jardín regresando a la ciudad convertido en oxígeno, en tapiz cultural. Y lo mismo ocurre con el Jardín de Luxemburgo, creado con el placer en mente.

AK: Algunas galaxias, como la de Andrómeda, pueden adoptar formas bellísimas. En un primer momento no era más que una masa de algo; luego fue absorbiendo otras galaxias y ahora

TB: That is, of course, the surplus.

The garden produces more than what you put into it.

AK: There is a great story from Marx about the metaphor of the garden. He said that people gathered in Italian cities during the High Middle Ages and early Renaissance. That was an auspicious thing, because the city is a miracle. It is where complete strangers meet and get along with one another. It is a new person. But these cities decayed, and the proletarians who had lived there were pushed back to the country, so that they now work in the country. They are the ones who design the Italian gardens. That is why Italian wines, Italian gardens, and Italian vegetables are superior to what we find in Pomerania.

HUO: Rem Koolhaas, who sojourned in Cagliari last summer, said that the new era might be the country. We are always concerned about what is happening in the cities. Should we be looking to the country instead?

AK: Can I develop cities as if they were rural? Then they are gardens, or cities transformed into country. That is what

I meant just now. Artisans come back with what they learned in the city and cultivate the land. It is not farmland anymore, but something else. There are always two directions: overdoing greenhouses and overdoing extensive agriculture. Viniculture is an ideal form that has a reciprocal effect on people, because a garden comes into being in the mind of a person – such as Hegel, Immanuel Kant, or Derrida. They are gardens of thought.

HUO: Luck is certainly the right word for the situation in Italian cities during the Renaissance. Nowadays, it is a very important concept. Nevertheless there was a moment, when Mitterrand took office in France, for example, in which gardens made a comeback. Dan Graham told me that, at that time, gardens in France lasted ten years. He was invited to many gardens in order to make something of them. In the beginning, there was enthusiasm, a new liberation, if you will.

TB: The Tuilleries are an unbelievably interesting mixture, representing the garden that has returned to the city,

and has become like oxygen, a cultural tapestry. The same goes for the Jardin du Luxembourg, which was created as a complex, layered pleasure ground.

AK: Galaxies such as the Andromeda Nebula can take on a beautiful form. At one time, it was just a clump. Then it absorbed other galaxies, and now has this spiral form, which is also a garden. Nature itself designed it. What is crucial is the fact that these gardens have an effect on people. They become a garden themselves. Successful love relationships are gardens. One of Goethe's best novels is *Die Wahlverwandtschaften* (Elective Affinities). He describes a garden, and the story is about how the raw power of love among high society leads to a child's death by drowning.

HUO: Gardens, *Die Wahlverwandtschaften*, and Goethe.

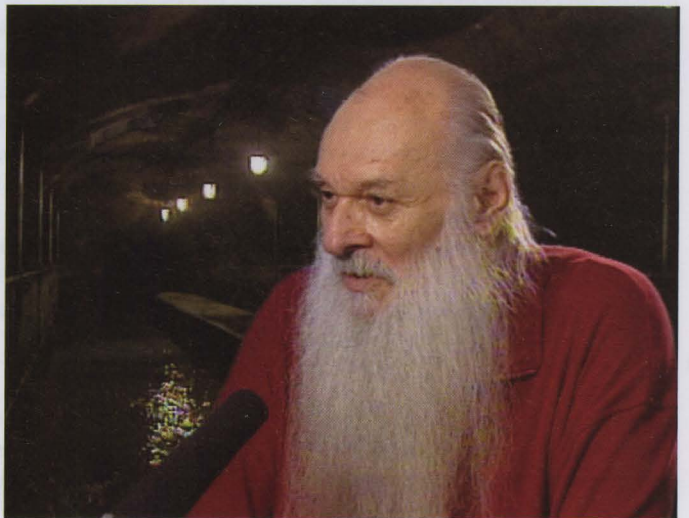
AK: It is a garden story because it takes place in a garden. A boy from a modest background, a proletarian, jumps in a rushing river to save his beloved. They become a happy couple, unlike the aristocrats at the palace.



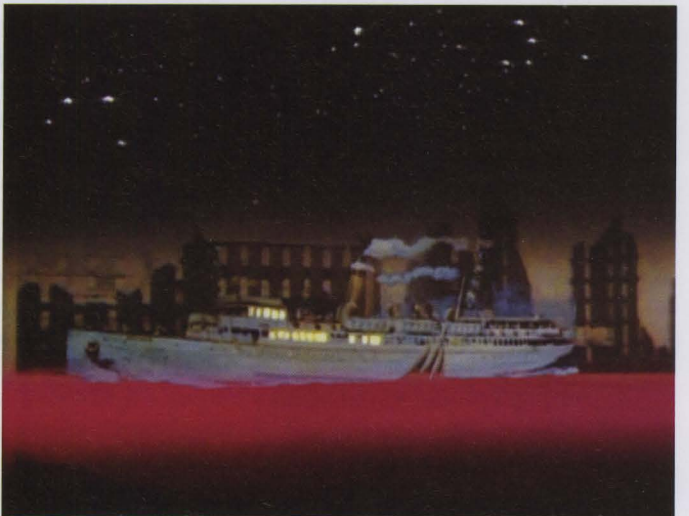
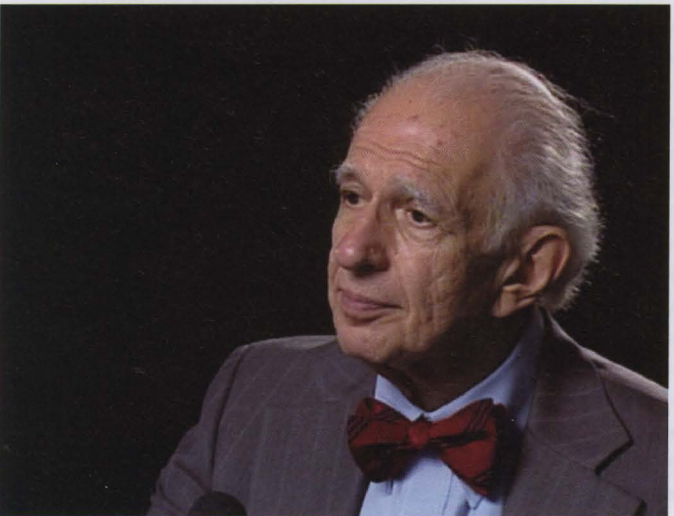
"Es existiert Licht im Innern eines  
**LICHTMENSCHEN**, und der erleuchtet  
 die ganze Welt"  
 Evangelium nach Thomas 24, 3



Heiligendamm 2007



95



Ground Zero en el crepúsculo. Lapso de tiempo  
 / Ground Zero in the twilight. Time-lapse.

Mesa de Conferencia / Conference table en / at Heiligendamm,  
 Cumbre de los G8-summit, 2007

Prof. Dr. Eric Kandel, Premio Nobel de Medicina  
 / Nobel Prize Winner in Medicine

Secuencia final de / Final sequence From  
 LA MAGIA DELL' ANIMA OSCURATA

Dr. Josef Dvorak, satanólogo / Dr. Josef Dvorak, satanologist

Film de minuto / Minute film : "Every time a ship sinks  
 a steam vessel appears and all is well again"



posee esa forma espiral que es también jardín. La propia naturaleza la diseñó. Lo fundamental es que esos jardines tienen su efecto sobre las personas, convertidas a su vez en jardines.

Las relaciones amorosas exitosas son jardines. En una de las mejores novelas de Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (Las afinidades electivas), se describe un jardín y cómo el crudo poder del amor entre la alta sociedad conduce a la muerte por ahogamiento de un niño. HUU: Jardines, *Die Wahlverwandtschaften* y Goethe.

AK: Es una historia de jardín porque se desarrolla en uno. Un muchacho de origen modesto, un proletario, se arroja a un río turbulento para salvar a su amada, tras lo que se convierten en una feliz pareja, al contrario que los aristócratas del palacio. Goethe nos habla de un adulterio doble: mientras el protagonista masculino duerme con su mujer, piensa en su amante, y ella en otro hombre. El niño que nace de esa unión cae a un lago. La historia está bien contada. Nosotros mismos nos transformamos en jardines y no en tierra sin cultivar.

Podríamos ser una tierra virgen, Siberia o las Montañas Rocosas, pero esas no son las condiciones más afortunadas. Después de todo, las Montañas Rocosas se mantienen inalteradas.

HUU: O sea que somos jardines en movimiento. ¿Hay jardines que se mueven y otros que no cambian?

AK: Los jardines constituyen procesos transformativos. En ellos se puede injertar cualquier cosa y dar lugar a un fruto mixto. En ese caso, es cierto eso que Venter afirma de que las células son los jardines más antiguos que llevamos en nosotros. Pero dejadme que os describa un tipo especial de célula, las fuerzas de Van der Waals. Lo que distingue un huevo duro de un huevo vivo son únicamente las fuerzas de Van der Waals, creadoras de una especie de conversación en la naturaleza. En las células, un grupo de estudiantes se mueven y observan con curiosidad el patio del colegio vecino, como las fuerzas cuánticas en relación con la célula vecina. Eso es lo que llamamos vida. Los dos lados se encuentran en los límites y aparece la vida, que fluye por las células. En reali-

dad nada fluye, más bien se mueve por la superficie de esas células. Las fuerzas de Van der Waals son mucho más pequeñas que las moléculas o los átomos. Son lo que se agita en el exterior del átomo.

La vida es el poder de los electrones y el nerviosismo de la materia. Y eso ocurre en la cabeza, en la sangre y en el cuerpo, mostrándonos las dos caras de una misma página. Tiene el efecto de una corriente mental. Es algo entusiástico en el sentido más auténtico del término. HUU: Es como el *élan vital* (el impulso vital).

AK: Eso es una buena metáfora de ello. El *élan vital* es algo realmente visible, que puede medirse y que se llama fuerzas de Van der Waals. Por ejemplo, tomemos el genoma: podemos afirmar que hay una diferencia de un 1% entre el genoma de una persona y el del mamífero más cercano a ella. Con qué se vincula ese 1% y qué forma adquiere dependerá de las circunstancias concretas.

HUU: ¿Le puedo plantear eso mañana al Sr. Venter? Quiero decir: me interesaría una pregunta de tu parte.

Goethe speaks about a double adultery. While the main male character is sleeping with his wife, he thinks about his mistress, and she thinks about another man, her lover. The child who is born from the union falls into a lake. It is well narrated. We ourselves turn into gardens and not into uncultivated land. We could be wilderness—Siberia or the Rocky Mountains—but those are not the happiest of conditions. After all, the Rocky Mountains remain unchanged.

HUU: So we are all gardens on the move. Are there gardens that move and gardens that do not change?

AK: Gardens are a transformative process. I can graft everything in them and create mixed fruit. In such a case, what Mr. Venter says is true: the oldest gardens that we carry with us are our cells. I would like to describe a characteristic of cells to you, the Van der Waals forces. A boiled egg is distinguished from a live one only through Van der Waals forces. They create a kind of chattiness in nature. In the cells, a school class moves around that

looks curiously over at a neighbouring schoolyard, like quantum forces to a neighbouring cell. That is what we call life. Both sides go to the border, and then there is life, which flows through the cells. Nothing actually flows, but something rushes around on the surface of these cells. The Van der Waals forces are much smaller than molecules or atoms. They are the unrest on the atom shell. The power of electrons and the nervousness of matter is life. It happens in the head, in the blood, and in the body. We can see both sides of a page. It has the effect of a mental stream. It is enthusiastic in the truest sense of the word.

HUU: It is like the *élan vital* (vital force).  
AK: That is a good metaphor for it. We can actually see the *élan vital*. It can be measured, and it is called Van der Waals forces. If you take the genome, for example, you can say that there is a one percent difference between the genome of a person and the next most closely-related mammal. Where this one percent is tied up and what form it takes depends on the particular circumstances.

HUU: Should I tell Mr. Venter that tomorrow? I mean, I would be interested in a question from you.

AK: Is that not hostile?

HUU: I am not hostile. It is just a question about how he sees the Van der Waals forces.

AK: Go ahead and ask him what it is.  
HUU: How do you say that in English? *Van der Waals forces*? And who was Van der Waals?

AK: He was a researcher. A physicist.

HUU: From what time period?

AK: 1900.

HUU: In Germany?

AK: The Netherlands.

HUU: Van der Waals is between Venter and Sheldrake?

AK: In the middle.

HUU: The third way?

AK: No, we can't put it like that. He was a researcher. He discovered a power that resides between the molecular, atomic powers and quantum physics. There is a power there that does not follow any rules. It is not just change, but life, and it is very old.

AK: ¿No se verá como algo hostil?

HUO: No soy nada hostil. Se trata tan sólo de una pregunta sobre qué piensa de las fuerzas de Van der Waals.

AK: Pues adelante. Pregúntaselo.

HUO: ¿Cómo se dice eso en inglés? ¿Fuerzas de Van der Waals? ¿Y quién fue Van der Waals?

AK: Un investigador. Un físico.

HUO: ¿De qué época?

AK: 1900.

HUO: ¿Alemán?

AK: Holandés.

HUO: ¿Van der Waals se encontraría entre Venter y Sheldrake?

AK: En medio.

HUO: ¿Una tercera vía?

AK: No, no se puede decir eso. Es un investigador que descubre un poder que radica en un punto entre lo molecular, los poderes atómicos y la física cuántica. Un poder que no sigue regla alguna, que no es cambio, sino vida, y que es muy antiguo.

HUO: ¿Hay libros de Van der Waals?

AK: [Sus ideas están] en cualquier libro de física.

HUO: Are there books by Mr. Van der Waals?

AK: [His ideas are] in every physics book.

HUO: Was he a theologian who was also a physicist?

AK: He was not a theologian at all. He was a physicist.

HUO: What question would you have for Mr. Venter?

AK: How he would interpret the relationship between genes and Van der Waals forces. Because there is no gene that can produce Van der Waals forces.

TB: A gene is a predisposition.

AK: We possess something special within us, and so do elephants.

TB: We have had to stick with the plants though.

AK: Plants that have not had to change for 800 million years are interesting.

HUO: Thank you very much. That is an excellent conclusion. Thank you very much.

HUO: ¿Fue uno de esos teólogos que son a la vez físicos?

AK: No fue teólogo en absoluto. Sólo físico.

HUO: ¿cuál es tu pregunta para el Sr. Venter?

AK: Le preguntaría acerca de su interpretación sobre la relación entre los genes y las fuerzas de Van der Waals, pues ningún gen es capaz de generar fuerzas de Van der Waals.

TB: Un gen es una predisposición.

AK: Hay algo especial en nuestro interior. Como dentro de los elefantes.

TB: Pero hemos tenido que limitarnos a las plantas.

AK: Las plantas interesantes son las que no han tenido que cambiar en 800 millones de años.

HUO: Muchas gracias. Una excelente conclusión. Muchísimas gracias.

\*Correcciones del editor.



De / From LA MAGIA DELL' ANIMA OSCURATA