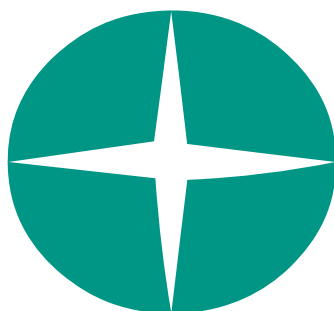


LA CONVERSACIÓN DE KLUGE

KLUGE'S CONVERSATION



**GINTARAS
DIDŽIAPETRIS**

Entrevistado por / Interviewed by
Agar Ledo

En 2011, *Atlántica* #50 publicó una conversación entre Alexander Kluge, Hans Ulrich Obrist y Thomas Bayrle. Usando aquel artículo como punto de partida, durante varios meses Gintaras Didžiapetris y yo hemos intercambiado pensamientos e impresiones por email, con “Conversación de Kluge” como asunto. Sigue una transcripción de ese diálogo.

Agar Ledo (AL): Ando todavía dándole vueltas a cuál podría ser el mejor punto de partida para nuestra “conversación”. ¿Por qué será siempre tan difícil dar con un buen punto de partida?

Gintaras Didžiapetris (GD): Ahí va un comienzo: acabo de volver de Preila, un pueblecito a orillas del Báltico.



AL: He *googleado* Preila para ubicarlo geográficamente en el mapa. Lo más cerca que estado de Lituania fue en 1990, cuando pasé tres semanas en Moscú. Era cuando todo empezaba a cambiar.

GD: Nunca he estado en Rusia. Sonará raro, pero es la verdad, al menos físicamente.

AL: Es curioso, no que nunca hayas viajado a Rusia, sino las posibles causas de ese no viaje.

GD: De niño dominaba el ruso. Hace poco me encontré a Wojtek, uno de mis amigos de infancia, y sin saber cómo empezamos a hablar en lituano. Menos mal, pues seguramente ya no podría hablar en ruso, al menos



In 2011, *Atlántica* #50 published a conversation between Alexander Kluge, Hans Ulrich Obrist, and Thomas Bayrle. Using that article as our starting point, Gintaras Didžiapetris and I exchanged thoughts and impressions via e-mail over the course of several months, always using the subject heading “Kluge’s conversation.” What follows is a transcript of our dialogue.

Agar Ledo (AL): I’m still thinking about an appropriate starting point to begin our “conversation.” Why is always so difficult to find a good starting point?

Gintaras Didžiapetris (GD): The beginning is here already. I just got back from Preila, a small village on the coast of the Baltic Sea.

AL: I’ve just googled Preila to place it geographically on the map. The closest I have been to Lithuania was when I spent three weeks living in Moscow in 1990. That’s where everything began to change.

GD: I’ve never been to Russia. It may sound strange, but as far as actual travelling is concerned, it’s true.

AL: It sounds intriguing, not so much for not having travelled to Russia, but for the possible reasons for that non-journey.

GD: Growing up, I spoke Russian fluently. Recently I ran into Wojtek, one of my childhood friends, and somehow we started talking in Lithuanian. I was lucky, because I probably

con la fluidez que tenía a los cinco años. Wojtek también ha cambiado. Después de 1991 muchas personas regresaron a sus —ya libres— países, o simplemente se marcharon por la hostilidad de los nuevos lituanos, que promovían el ideal monolingüe. Ni que decir tiene, el resultado de aquello es un “mosaico” bastante anodino.

AL: ¿Recuerdas los Sucesos de Enero en Lituania y los cambios que siguieron a su independencia de la URSS? No me refiero a los acontecimientos de aquel momento concreto, ya que tú no eras más que un niño, sino al afloramiento de la cultura y el idioma lituanos, invisibles durante los primeros cinco años de tu vida, y a cómo, por ejemplo, encontrarte con tu

wouldn’t be able to express myself in Russian any more, at least not at the level I had when I was five, while Wojtek has also morphed. After 1991 many people went back to their now free countries, or simply moved because of the hostility of new Lithuanians who promoted a monolingual ideal. Needless to say, that makes for a very boring “mosaic.”

AL: Do you remember the January Events in Lithuania and the changes that followed independence from the USSR? I don’t mean the events that took place at the time, because you were just a child, but the coming to light of Lithuanian culture and language, which had been invisible during the first five years of your childhood, and how this made you become

amigo Wojtek aviva tu conciencia del pasado.

GD: Crecer en la década de los noventa implicaba que todo lo que se hiciera a partir de entonces entraría ya dentro de la lógica capitalista occidental. Los cambios económicos y geopolíticos coincidieron —entre otras cosas— con la llegada de fenómenos musicales del momento. Como mucha gente, mi primo estaba muy interesado en todo eso y me aficionó a mí también. Había una tienda en el centro que vendía copias piratas de álbumes recién salidos de todo tipo de estilos. Íbamos ahí y escuchábamos cintas de *rave*. No ha habido, desde entonces, un intercambio musical tan activo. Bueno, quizás no hasta la llegada de Internet. De pronto, el



162

aware of the past when you met up with your friend Wojtek, for instance?

GD: Growing up in the nineties meant that everything that was not yet made fell straight into the Western capitalist logic. The economic and geopolitical shift coincided, among other things, with the arrival of the most interesting developments in music of the time. My cousin, like many people, was very interested in all of this and got me into it. There was this shop right in the city centre where they sold bootleg copies of the newest albums in a whole variety of styles. We would go there with him and listen to rave cassettes. There hasn't been such an active music exchange ever since! Well, maybe not until the Internet. Plus, the past of the rest of

pasado del resto del mundo estaba a nuestra disposición. ¡Había tanto que escarbar!

Otro aspecto singular que afecta a nuestra generación es que cuando entré en la escuela de arte existía ya una escena artística en el país, y artistas como Deimantas Narkevičius, Artūras Raila y otros exponían ya sus trabajos. Aquello fue muy importante y enormemente estimulante.

Todo eso puso en pie, ante todo, un contexto de aprendizaje que en mi caso continúa vigente incluso hoy. Paso la mayor parte del tiempo buscando cosas, aprendiendo de esto o de aquello y llevándolo más allá, ampliándolo.

AL: Todo aquel intercambio y conocimiento coincidió con un desarrollo tecnológico increíble que ha modificado radicalmente el concepto mismo del tiempo. La inmediatez que surge de la mediación tecnológica lo ha constreñido, alterando también nuestra concepción del presente. Podría afirmarse, hasta cierto punto, que también tú trabajas con tu vivencia personal de este nuevo tiempo.

GD: Me interesa más la aplicación de la tecnología. Para mí, la tecnología real es el uso que se hace de ella. El software se acerca más a esa tecnología de que hablo: una función o conjunto de tareas *soft* susceptibles de alterarse y copiarse para hacer que partes diferentes de un gran sistema se comporten de una



the world has now become available all at once. There had to be a lot of digging going on!

What was also special to our generation was that by the time I went to art school, there already was a scene: artists like Deimantas Narkevičius, Artūras Raila, and others were showing their work. That was very important and inspiring.

All of this set a context, primarily, for learning. To me it's still like that even now. Most of the time I spend looking for things, learning about this or that and bringing it further along, extending it.

AL: All this exchange and knowledge coincided with the incredible devel-

opment of technology, which has drastically modified the concept of time. The immediacy generated by technological mediation has constrained it, also changing the notion of the present. To a certain extent we could say that you too work with your own experience in relation to this new time.

GD: I am more interested in the application of technology. The actual use is the actual technology to me. Software is closest to the kind of technology I am speaking about, for it is a soft function or set of tasks that can be modified and copied and that make different parts of a large system behave in one or another way without any need or desire to assume a fixed body or address. A well thought-

forma u otra sin que necesitemos o deseemos asumir un cuerpo o una dirección determinados. Una pieza de software bien fundamentada es una entidad matemática y al mismo tiempo nómada.

AL: Es decir, que más que, por ejemplo, la polea, te interesa cómo utilizar esa polea en situaciones concretas. A lo largo de tu trayectoria has mostrado interés por alterar el orden de las estructuras para crear órdenes nuevos y nuevas formas de percepción que trasciendan lo comúnmente establecido. En otras palabras: te centras más en las ideas que dan forma a los objetos que en su representación material. ¿Por qué das tanto valor a esa ausencia de existencia?



through piece of software is a mathematical and, at the same time, a nomadic entity.

AL: So you're not interested in the pulley, for instance, but in how pulleys are used in specific situations. Throughout your career you've been interested in altering the order of structures to create new orders and new ways of perception, beyond what is commonly agreed. Therefore, you focus more on the ideas that give shape to objects than on their material representation. Why is this absence of existence important to you?

GD: I enjoy looking at images printed on a page, for instance, and I appreciate innovative composition or story

GD: Disfruto contemplando imágenes impresas, por ejemplo, en una página, y aprecio las composiciones innovadoras o las aportaciones narrativas. También me gusta pasar la página y observar su perfil, esa delgada línea sobre la que se asienta todo. Las imágenes son al mismo tiempo ciegas y reflexivas. Te diré algo: en un folioscopio yo sería la transición entre páginas.

AL: Leí un artículo de tu publicación *Ninety* (de la que solo salió el número #2¹) que hablaba del agujero portátil, un artificio al que con frecuencia se recurre en la ficción y los dibujos animados para alterar las leyes espaciotemporales de la física. El artículo terminaba como sigue: "¿Qué ocurre en mitad del hueco, ese espacio intermedio que el agujero portátil ha

input. I also like to turn the page and look at its side, the thin line on which everything sits. Images are both blind and thoughtful. In a flip-book, I'd like to be the flip, you know?

AL: I read an article in your publication *Ninety* (of which only issue #2 appeared¹) on the portable hole, a device often used in fiction and in cartoons to alter the spatio-temporal laws of physics, which ended by saying "What happens in the midst of the hole, the intermediary space in between that the portable hole has enabled? When traversing this portal, one would not be between but simultaneously here and there." Would your place therefore be that abstract intermediate place in which anything can happen?

hecho posible? Al atravesar este portal, ya no estás en medio, sino aquí y ahí, simultáneamente". ¿Podríamos inferir de eso que tu lugar es ese espacio intermedio abstracto en el que todo puede suceder?

GD: Exacto. El texto lo escribió Matthew Post, uno de los colaboradores de la revista. ¡Hace tanto que no me acuerdo del resto de la historia!

AL: Lo que me interesó de aquel texto, y de los otros que encargaste para la revista, es que hablan de ese estado de simultaneidad que podríamos resumir en la frase de la portada: "Un final feliz antes del principio"...

GD: Me encantaría que llegara un momento en que todos los problemas



GD: Yes. The essay was written by Matthew Post as one of the contributions to the magazine. It's so long since it was made that I can't recall the rest of the story!

AL: What interested me about this text and the others you commissioned for the magazine is the fact that they speak of this state of simultaneity that can be summed up in the sentence "Happy End before the Beginning" on the cover.

GD: I'm looking forward to the moment when all the known problems can be addressed at once without delay and without withholding anything at all. I am not up for commenting on problems, but for taking them,

conocidos pudieran afrontarse a la vez, sin dilaciones ni reservas de ningún tipo. En lugar de hablar de los problemas me gusta, cuando tomo conciencia de ellos, afrontarlos como parte de nosotros y de nuestro estado de conocimiento.

Leo en el *New Yorker*: “Como en la mayor parte de las dificultades que afectan al cuidado global de la salud, la falta de tecnología no es el mayor problema. Ya contamos con una gran tecnología de calentamiento: la piel de la madre. Pero ni siquiera en países de altos ingresos recurrimos a ella como se debiera”.

AL: En efecto, hemos de aprender a crear relaciones mucho más afectivas. ¿Estás hablando de un reposiciona-

miento del conocimiento como vía para crear nuevos significados que cambien nuestra forma de ver e interpretar las cosas?

GD: A lo mejor eso que tú llamas reposicionamiento es una aplicación. Con el incremento de la velocidad a la que viaja la información o se desarrolla la tecnología hay cosas que, por una parte, siguen igual, y por otra se aplican ahora a aspectos de la vida que antes ni se tocaban. Un ejemplo podría ser el de un sistema de creencias que, para mí, se ha aplicado a todo lo que hemos hecho pero que al mismo tiempo continúa a salvo en el seno de los hábitos vinculados a una religión o a lugares de culto específicos. Se trataría, por tanto, de un sistema globalizado y muy actualizado

y a la vez de una instancia de conocimiento muy tradicional a la que únicamente da vida un grupo muy concreto de gente.

Me interesa mucho la creencia en sí. Al contemplar arte medieval —una de mis mayores fuentes de inspiración— veo ahí la fe, delante justo de mis ojos. Hoy en día, esa fe podría ser el conocimiento. Lo más importante es si el objeto en cuestión es simplemente una representación de un estado deseado o el estado en sí, lo que se comprueba sobre todo a través de nuestras creencias compartidas.

AL: Cuando hablo de “reposicionamiento” hablo de alterar la relación acordada entre cosas e ideas, esa sintaxis fruto de la interacción de



as much as I am aware of them, as a part of us and of our state of knowledge.

Here I read in the *New Yorker*: “As with most difficulties in global health care, lack of technology is not the biggest problem. We already have a great warming technology: mother’s skin. But even in high-income countries we do not consistently use it.”

AL: Yes. We have to learn how to create much more affective relationships. Are you talking about repositioning knowledge to create new meanings that change the way of seeing and interpreting things?

GD: Maybe what you call repositioning is an application? With the increase in

speed with which information travels or technology develops, on the one hand, some things have remained the same, and on the other they have been applied to previously untouched aspects of life. One example could be a belief system, that, I would argue, has been applied to everything we have been making and at the same time is still placed safely within customs related to a particular religion or places of prayer. So it is a global and very up-to-date applied system and at the same time a very traditional piece of knowledge animated only by a particular group of people.

Belief itself is very important to me. When I look at medieval art, one of my biggest inspirations, I see faith right in front of me. This faith could as well be

knowledge today; the most important thing is whether the object in question is merely a depiction of a desired state or the state itself. We verify it, mostly, through shared beliefs.

AL: By “repositioning” I meant altering the agreed relationship between things and ideas, the syntax created by the interaction of all that which is in the universe. The Middle Ages, for instance, were characterised by a symbolic vision of the world. Referring to this mentality, Umberto Eco spoke of a short circuit in thinking that, instead of following the volutes of causal connections between things to discover their relationship, proceeds by a brusque leap, a link between meaning and finality. For Eco this short circuit is the key to magic,

todo cuanto existe en el universo. Por ejemplo, la Edad Media se caracterizaba por una visión simbólica del mundo. Aludiendo a esa mentalidad, Umberto Eco habla de un cortocircuito en el pensamiento que, en lugar de ir siguiendo las circunvoluciones de las conexiones causales entre las cosas para descubrir sus relaciones, efectúa un salto brusco, una conexión entre sentido y finalidad. Para Eco, ese cortocircuito es la llave de la magia, que salta de causa a efecto sin ningún tipo de paso intermedio. ¿Te refieres a eso?

GD: Especialmente en el caso de los primeros manuscritos iluminados, ese salto brusco supone un esfuerzo intelectual; no es una representación, tampoco un modelo, sino un cambio



that jumps from cause to effect without any intermediate steps. Is that what you're referring to?

GD: That brusque leap, especially in the case of early illuminated manuscripts, is an intellectual effort; it is not a representation and not yet a model, but a change in modes. By the time it becomes an agreed relationship, there will be something else devised, and I don't mean the twentieth-century avant-garde kind of breaks, but calm development.

AL: Do you believe that technology, in today's world, could be an extension of this very effect of simultaneity between cause and effect, of belief, implicit in knowledge? That it enables us to create our own belief system?

de modos. Y cuando se convierte en relación consensuada, en ese instante, surge otra cosa. No estoy hablando del tipo de ruptura propio de la vanguardia del siglo XX, sino de un desarrollo sosegado.

AL: ¿Crees que en el mundo de hoy la tecnología puede ser una extensión de ese mismo efecto de simultaneidad de causa y efecto, de creencia, que va implícito en el conocimiento y que nos permite crear nuestro propio sistema de creencia?

GD: Sí: en cierto modo la tecnología de hoy es medieval.

AL: Es decir, que hay un tipo de conocimiento que funciona como los códices, que influye en nuestra



GD: Yes, in a sense, today's technology is medieval.

AL: So, there is a kind of knowledge that acts like codices, that influences our way of thinking, articulated by a specific power in each different age. It's a system of interpretations, unconscious structures, for understanding the world at a given moment. Knowledge accumulates, but alterations arise, changes in the conception of the world, discontinuities, and a new order appears. It's what you were saying earlier: some things continue to flow while others change slightly.

GD: I'm talking about knowledge taken as something adjacent to the rest of the mind. On the one hand there is scientific knowledge and

manera de pensar y que se expresa en las diferentes eras a través de un poder específico —un sistema de lecturas, de estructuras inconscientes, con el que entender el mundo en un momento dado—. El conocimiento va acumulándose, pero surgen alteraciones, cambios en la concepción del mundo, discontinuidades, y entonces surge un nuevo orden. Retomando lo que decías antes, algunas cosas continúan fluyendo mientras otras cambian ligeramente...

GD: De lo que yo hablo es del conocimiento entendido como algo adyacente al resto de la mente. Por una parte tenemos el conocimiento científico y la investigación; por otra, las pequeñas mitologías, las grandes religiones, las disputas históricas o



el simple desconocimiento. Pienso que el conocimiento es tan subjetivo como viajar. Por ejemplo, una noticia en domingo tendrá un significado distinto que en otro día.

En mi caso encuentro curiosa esa existencia, vida, energía o poder que comparten animales, humanos, la imaginación, los objetos, los colores... Es algo que no es fácil de transmitir pero que, para mí, está lleno de sentido y tiene alma (o algo parecido). Sin ello solo habría cinismo.

AL: En algún momento hablas de información, diferenciando con ello información de conocimiento. ¿Es ahí donde entraría en juego la figura del receptor, de la percepción y de la interpretación?



GD: Sí. Constatar la existencia de alguien o algo capaz de ver ese conocimiento de información y de sentirse atraído o engañado por él (como tan a menudo ocurre en la naturaleza, con bichos con forma de hojas o lombrices de colores sorprendentes) lo transforma en intercambio de información.

AL: Por tanto, el conocimiento puede generarse a través de una metabolización de la información, de un proceso subjetivo de selección y descarte, de memoria. Yo creo que te estás refiriendo también al *feedback* que se requiere para que la comunicación exista. ¿Qué diferencia hay entre el lenguaje que se establece en la naturaleza por un lado y la comunicación humana por el otro?



GD: No veo demasiadas diferencias entre humanos, plantas o animales. En mi opinión, sigue siendo posible aprender moda del plancton, que tiene millones de años de existencia, o arte de, por ejemplo, el mundo medieval. No quiero decir con eso arte o moda en sí, sino más bien una aplicación de software, un sistema que atañe a las relaciones que ese sistema construye y emplea. Pienso que necesitamos un arte del siglo XIII auténticamente informado y auténticamente global, y a veces estoy convencido de que, poco a poco, eso se está convirtiendo en realidad, aunque siga habiendo muchas cosas que se hacen en los compartimentos estancos de un aspecto u otro.



receiver, perception, and interpretation come into play?

GD: Yes. Knowing that there is someone or something that may see it and be attracted or fooled by it (as happens a lot in nature, bugs that look like leaves or amazing colourful worms) transforms this information knowledge into an information exchange.

AL: Hence, knowledge would be generated by the metabolisation of information, a subjective process of selection and discard, of memory. I believe you are also referring to feedback, which is required for the existence of communication. What is the difference between language established in nature and human communication?

GD: I don't really see much difference between humans, plants, or animals. In my opinion, we can still learn fashion from plankton that are a few million years old or art from the medieval world, for instance. I don't mean the art or fashion per se, but rather a software application—a system of concerns and relations that it is building and using. I think we need a truly informed and truly global art of the 1200s and sometimes I'm convinced it gradually becomes true, even though there are still so many things being done in a vacuum of one interest or another.

AL: Returning to the question of information and knowledge, what happens in the case of a written text?

GD: Many significant things. Letters, words, and sentences are very old and complex lenses through which we look at the world.

AL: Are you familiar with the object-oriented ontology (OOO) movement?

GD: I don't have formal theoretical training. Concerning what I've just said about animals and medieval time, for example, when I say "the 1200s" I'm thinking of a time that has concrete problems and developments and that is directly related to the time I'm writing from. I'm referring a world connected by global trade routes, religious diversity, and also quite open borrowing, mixing, and learning methods. When I say "global art of the 1200s" I'm thinking of the entire

AL: Volviendo a la cuestión de la información y el conocimiento, ¿qué ocurre en el caso del texto escrito?

GD: Muchas cosas trascendentes. Las letras, las palabras y las frases son unas lentes muy antiguas y complejas con las que contemplamos el mundo.

AL: ¿Conoces el movimiento de la ontología orientada a objetos (OOO)?

GD: Carezco de formación teórica formal. En relación con lo que acabamos de comentar acerca de animales y el periodo medieval, cuando hablo del “siglo XIII” pienso en un tiempo que tiene unos problemas y unos fenómenos específicos y que guarda relación directa con el tiempo desde el que yo escribo; hablo de un mundo conec-



globe, already reasonably informed and reciprocal yet without a dominant logic, a real hybrid.

I see a lot of potential in thinking about the world outside of human experience. The most pressing questions, like climate change, can be addressed with the help of theories oriented towards non-human reality; but how the facts about the climate, so vast, slow and complex, can be passed to those within rigidly organised power is difficult to say. I cannot share OOO’s complete discard of human interest, however, because both philosophy and politics are human and if they go awry at some point, something else is messed up in turn.

The other day we went to see the new Apichatpong Weerasethakul film

tado por rutas de comercio globales, con diversidad religiosa y bastante abierto también al préstamo, mezcla y aprendizaje de métodos. Y cuando hablo de “arte global del siglo XIII” pienso en la totalidad del globo, ya razonablemente informado e interrelacionado aunque falto todavía de una lógica dominante; un auténtico híbrido.

Veo un gran potencial en la reflexión sobre ese mundo exterior a la experiencia humana. Las cuestiones más apremiantes —como el cambio climático— pueden abordarse con ayuda de teorías enfocadas hacia la realidad no humana, pero es difícil ver cómo hacer llegar esos aspectos relativos al clima —tan vastos, lentos y complejos— a quienes se encuentran dentro

Mekong Hotel. It was water! I couldn’t stop thinking “It’s continuous marriage and divorce. I don’t know why, but it’s marriage and divorce.” Everything was visible. I think I try to make work where everything is visible, though not necessarily visible with the eyes...

AL: You mention Weerasethakul’s latest film *Mekong Hotel* and I think back to the question of simultaneity, remembering how he manages to make different moments coexist at the same instant. As I read your answer, I’m thinking of your work *Bird Migration* ☯. Birds’ internal clocks are connected with everything, with the rotation of the earth, with things that lie beyond the visible. They speak of a synchronisation

de un poder organizado rígidamente. Dicho lo cual, no comparto ese descarte total de lo humano que profesa la OOO, pues tanto la filosofía como la política son humanas y cuando, en algún momento, yerran, otras cosas se echan también a perder.


El otro día fuimos a ver *Mekong Hotel*, el nuevo filme de Apichatpong Weerasethakul. ¡Claro como el agua! No podía dejar de pensar: “Es un matrimonio y un divorcio permanente. No sé por qué, pero es matrimonio y divorcio”. Todo es ahí visible. Creo que intento hacer un tipo de arte en el que todo resulte visible, aunque no necesariamente con los ojos...

AL: Tu mención del último filme de Weerasethakul, *Mekong Hotel*, me




and a way of flowing that escapes our control.

GD: I’m interested in aspects of representation when we are referring to something that isn’t solid. For a long time I thought about correspondences between one system and another and what happens between the two. I guess it goes a couple of questions back, but here a representational model based on appearance is replaced by a model based on relationships. In the case of open files, of which *Bird Migration* ☯ is an example, it is an actual part of the real world. As an image it is complete, but as an entity it exists between actualisations and other decisions that have very little to do with the image but that correspond directly to instances

lleva de vuelta a la cuestión de la simultaneidad, al recordar cómo consigue que los diferentes momentos coexistan en el mismo instante. Al leer tu respuesta pienso en tu obra *Bird Migration* . Los relojes internos de las aves están conectados con todo: con la rotación de la tierra, con cosas que trascienden lo visible. Nos hablan de la sincronización y de una manera de fluir que escapa a nuestro control.

GD: Me interesan los aspectos de la representación que aluden a cosas no sólidas. Llevo reflexionando desde hace mucho sobre las correspondencias que se dan entre un sistema y otro y en lo que tiene lugar entre ambos. Creo que estoy retrocediendo un par de preguntas, pero aquí se sustituye un modelo basado en la apariencia por

otro basado en relaciones. En el caso de los archivos abiertos, del que *Bird Migration*  constituye un ejemplo, se trata de una parte real del mundo real. Como imagen está completa, pero como entidad existe entre actualizaciones y entre otras decisiones que poco tienen que ver con la imagen pero que se corresponden directamente con ejemplos de viaje, traducibilidad o intercambio económico.

AL: Me gustaría que me hablaras de las técnicas que utilizas en ese proceso de transferencia entre lo no visible y lo visible, el mundo de las cosas: archivos abiertos, cine, fotocopias, fotografía...

GD: Cuando empecé a hacer mis cortes en *loop*, comencé a interesarme

por cómo se rodaban los largometrajes, un enfoque muy condicionado por el presupuesto: se rueda una escena en una localización dada y luego el trabajo se traslada a otra localización; es decir, se rompe la narrativa para recoserla después. Otra cosa era el lujo con el que se abordaba el tiempo en los filmes de artista del momento (el tiempo en que me dedicué a ver muchos de ellos). Es el caso del trabajo de Sharon Lockhart, de quien vi esa película* sobre una mujer recogiendo almejas. Hay una toma de unos treinta minutos, y la totalidad de la película consiste en dos tomas, una por la mañana temprano y otra al final de la tarde. El corte entre las dos tomas es monumental y constituye el único caso en la película en donde se hace presente una conciencia



with the darkroom: it seemed to come the closest to a truly modern place of ritual I could think of, where you spend hours in almost complete darkness making similar routines for every image. It wasn't an argument for or against digital; I simply worked within an existing tradition and my own background. So the films or photographs I saw at once as representations and as "beings" in their own right.

AL: To return to the question of text, to your mention of "complex lenses through which we look at the world," I remember lists of words like a diary, without any apparent connexion, appearing like fragmented images (BYE BYE TRAIN, VERBATIM, OVERLAP, 8 UNIFORMS), and the piece



of travel, translatability, or economic exchange.

AL: I'd like to ask you about the techniques you chose in this process of transfer from the non-visible to the visible, the world of things: open files, film, photocopies, photography...

GD: When I started making my short film loops, I was interested in the way feature films were shot, which is a very budget-driven way: every scene in a given location is shot once and then work is moved to another location, so the narrative is broken up and then stitched back together. Another thing, in artists' films at the time (when I got to see some of them) time was treated very luxuriously, like in the work of Sharon Lockhart. I saw this film* of

a woman digging clams. One take is something like 30 minutes and the whole film is two takes, early morning and late evening. The cut between them, therefore, is monumental and as far as the film itself is concerned, it is the only instance where another consciousness apart from the clam-gathering woman and the landscape is present. I thought "Well, I'd like to make a film where the cuts are as important as the scenes." That's pretty much how I approached *Optical Events* (2010) and later film work.

At the same time I went back to making black-and-white photographs that were invested equally with what they were showing and what they were. I went into the darkroom and printed the pictures. I was very intrigued



cia diferente de la de la recolectora de almejas y la del paisaje. A la vista de aquello me dije: “Me gustaría hacer una película en la que los cortes sean tan importantes como las escenas”. Y así es en gran medida como abordé tanto *Optical Events* (2010) como mi obra fílmica reciente.

Al mismo tiempo regresé a la creación de fotografías en blanco y negro en las que lo que muestran es tan importante como lo que son. Me fui al cuarto oscuro a revelar imágenes. El cuarto oscuro me intrigaba muchísimo: para mí estaba más cerca de un espacio ritual auténticamente moderno que cualquier otra cosa. Ahí podías pasarte horas, casi en completa oscuridad, repitiendo rutinas parecidas con cada imagen. No se trataba de un

posicionamiento a favor o en contra de lo digital, sino que me limitaba a trabajar dentro de una tradición existente y desde mis propios antecedentes. La consecuencia de aquello es que muy pronto pasé a ver los filmes o las fotografías como representaciones y como “seres” por méritos propios.

AL: Volvamos a la cuestión del texto, a eso que decías de las “lentes muy complejas con las que contemplamos el mundo”: recuerdo listas de palabras, como en una especie de diario, sin conexión aparente, surgiendo como imágenes fragmentadas (BYE BYE TRAIN, VERBATIM, OVERLAP, 8 UNIFORMS); recuerdo también la pieza *A Film Poster Première*. ¿Cómo funciona el texto escrito en tus obras en comparación con otras técnicas?



A Film Poster Première. How does written text function in your works, in comparison with other techniques?

GD: For a show at the Tulips & Roses Gallery and later for the Prince exhibition at the Elba Benítez Gallery we distributed sheets with list of phrases, words, and snippets of texts that I copied from my notes. They were essentially meant to promote those words and thoughts, and to suggest a preliminary plane on which the exhibitions were built. It took a little different route at the CAC in Vilnius, where we also worked on short entries for a few of the terms, or sometimes copied them from Wikipedia and translated them into different languages. What interested me was the way those phrases or concepts opened and

often contained synonymous premises or processes that corresponded to previous entries. Every character is a mould that does not entirely assume the shape of the life it hosts. It's interesting to think of letter or word interiors.

AL: Your answer makes me think about how things function on different levels of consciousness. In the article we discussed before beginning this conversation, Alexander Kluge says that “Possibility, the subjunctive that surrounds us, full of echoes, is more real than reality.” And he talks about 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

GD: En una muestra en Tulips & Roses Gallery, y más tarde en la exposición *Prince* en Galería Elba Benítez, distribuimos hojas con listas de frases, palabras y fragmentos de textos copiados de mis notas. La idea era ante todo difundir esas palabras y reflexiones y sugerir el plano preliminar sobre el que aquellas exposiciones se habían construido. En el CAC de Vilna, la idea discurrió por otros derroteros. Ahí trabajamos también con unas breves entradas de unos cuantos términos, a veces copiadas de Wikipedia y traducidas a diversas lenguas. Lo que me interesaba era cómo aquellas frases o conceptos abrían, y con frecuencia encerraban, premisas o procesos sinónimos que correspondían a entradas anteriores. Cada carácter es un

in a rolled-up dimension.” In a way, I could imagine you saying the same thing. Could you? I wonder if Kluge has exerted an influence on you?

GD: Yes, I wish we could always talk through someone else's voice and, in a way, we always do. I really like what Thomas Bayrle says, in the same interview, about the Renaissance being developed in Gothic darkrooms. It's a kind of metaphor, a kind of fantasy that has a sharp ring to it, like when a church bell rings and resonates through an entire city. I remember waking up in Cairo to early calls for prayer, a maze of loudspeakers superimposed on a maze of architecture. I've read that boats in downtown Manhattan are signalling their departures and arrivals again. This was a battle



molde que no asume totalmente la forma de la vida que alberga. Es interesante pensar en el interior de la letra o la palabra.

AL: Tu respuesta me lleva a reflexionar sobre el funcionamiento de las cosas en los distintos niveles de consciencia. En el artículo de que hablamos antes de iniciar esta conversación, Alexander Kluge dice que “La posibilidad, lo subjuntivo que nos rodea, con todos sus ecos, es más real que la propia realidad”, y habla de 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”. De algún modo, puedo imaginarte diciendo lo mismo,

¿no crees? Me pregunto si Kluge te ha influido algo...

GD: Sí. Me gustaría que pudiéramos hablar siempre a través de la voz de otro; de alguna forma siempre lo hacemos. Me gusta mucho lo que dice Thomas Bayrle en esa misma entrevista, eso de que el Renacimiento se desarrolló en las oscuras cámaras góticas. Es una especie de metáfora, una suerte de fantasía que resuena con fuerza, como el toque de campanas de una iglesia que se oye por toda una ciudad. Recuerdo despertándome en El Cairo al son de las primeras llamadas a la oración, entre un laberinto de altavoces superpuesto sobre un laberinto de arquitectura. He leído que los barcos del *downtown* de Manhattan vuelven a anun-

ciar sus partidas y sus llegadas como consecuencia de la batalla ganada por una mujer que fue atropellada por un barco grande cuando iba en kayak por el Hudson. Ahora los residentes de los lujosos apartamentos que se asoman al río se quejan del exceso de ruido de los barcos, aunque los capitanes no hacen más que seguir un procedimiento normal que estuvo unos cuarenta años olvidado.

* Nota del editor: la película a la que se refiere es *Double Tide*, 2009

1 Es decir, no hubo nº #1. — Ed.

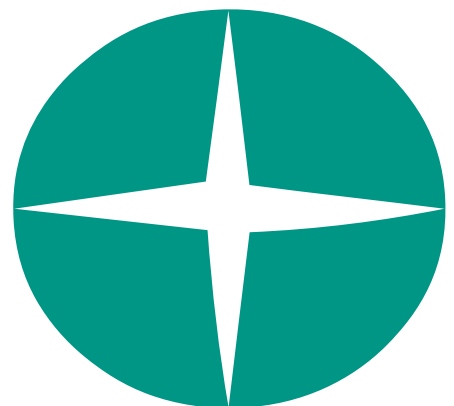
170



won by a woman who was struck by a larger boat while she was kayaking on the Hudson. Now the residents of luxury apartments on the waterfront are complaining that the boats make so much noise, although the captains are simply following a normal procedure that had been forgotten for about forty years.

* Editor's Note: the film he is referring to is *Double Tide*, 2009

1 That is, there was no #1. — Ed.





Obras de Gintaras Didžiapetris en la entrevista:
Blind Compass, 2010, Open File, dimensiones variables.
Bird Migration, 2012, Open File, dimensiones variables.
Fotogramas de la película Transit, 2012.
Cortersía del artista y de Galería Elba Benitez, Madrid.



Works by Gintaras Didžiapetris within the interview:
Blind Compass, 2010, Open file, variable dimensions.
Bird Migration, 2012, Open File, Variable dimensions.
Transit, 2012, film stills.
Courtesy the artist and Elba Benitez Gallery, Madrid.