

TESTER LIBRO

De las diferentes fases que componen el sistema TESTER, esta publicación aparece en un momento estratégico del desarrollo del proyecto. Por un lado supone la constatación de un largo proceso para conformar el grupo de trabajo que actuase como motor del sistema. Un grupo que desde Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Wien y Donostia-Gasteiz ha focalizado toda su actividad de manera descentralizada y poliédrica. Se han conectado diferentes contextos periféricos exteriores, interiores, del norte, del sur. Se han entrecruzado modos de hacer, de relacionarse y de posicionarse ante el actual reto político de la producción cultural. Así, la labor más importante de la reunión de los nodos-tester [1] ha sido dar validez al sistema, configurar definitivamente su temporalización, sus objetivos y el modo de abordar la consecución de los mismos.

Marina Grzinic, José Carlos Mariategui, Hito Steyerl, Marcus Neustetter, Oliver Ressler y

Fundación Rodríguez (nodos del proyecto), han tejido la retícula a través de la cual ha circulado la actividad, en ocasiones latente, eléctrica en otras, que ha hecho posible la edición en papel de este pack gráfico-textual que da paso a una nueva fase.

Este catálogo de futuribles, recoge no sólo las aportaciones de los diversos nodos sino vías abiertas hacia una etapa donde el proyecto no sólo trama sino que conscientemente perpetra, consume e interviene. Esta nueva actividad es consecuencia misma del sistema. En esta fase, los mecanismos de generación de energía en los límites del sistema, en las capas más alejadas del núcleo están rindiendo al máximo. La actividad en ocasiones se escapa y se transmite a otras redes y a otros sistemas, pero esto es entendido como

[1] Cada nodo se encuentra respectivamente en Ljubljana, Lima, Berlin, Johannesburg, Vienna y Donostia-Gasteiz.



productivo y necesario por el circuito TESTER, que ve como un éxito la expansión de la electricidad, la expansión de esta red. El trabajo con el "nodo-tester" es ahora más estrecho y más necesario que nunca porque entra en juego la optimización de la luz blanca, de la energía disponible.

Por lo tanto esta reunión de páginas no miran a lo ya ocurrido sino que proyectan hacia el futuro el potencial de una fórmula de trabajo concreta. Producimos un catálogo mucho antes de experimentar los resultados; empaquetamos la intensidad para propagarla hacia su eventual desarrollo. Sin lugar a duda, el encuentro de propuestas diseñado desde el grupo de nodos sugiere un desarrollo expansivo del

proyecto, a juzgar por lo diverso y dinámico de la red que se ha urdido, desde Tokyo a Buenos Aires, pasando por Cape Town, Sao Paulo, Vitoria-Gasteiz, Sarajevo, Wien, Pekin, etc.

A través de las diferentes intervenciones que se muestran aquí y ahora (en la indefinición temporal y espacial de este preciso momento), TESTER ha generado inercias de trabajo, ha provocado proyectos o simplemente ha

entrado en contacto con estructuras y propuestas. Todo ello, variado, versátil, complejo, multiforme y fruto del trabajo de más de un año, se muestra en el contenido espacio de las páginas que siguen, sin la intención de cerrar un ciclo, sino más cerca de un sostenido ejercicio de compresión para, a continuación, entrar en la siguiente fase con la garantía de haber gestionado adecuadamente la energía acumulada.

Tres partes conforman la publicación. En las primeras páginas el grupo de nodos, desde puntos de vista particulares, plantea una idea de punto de partida colectivo

para que posteriormente, en un segundo nivel de la evolución del proceso de trabajo, sean una serie de invitados los que se encargan de expandir los límites iniciales del núcleo de trabajo. La última parte es una tercera capa de actividad, enfocada esta vez a la producción, en la que confluyen propuestas, avances o bocetos de proyectos implicados en TESTER y que dejan vía abierta a la fase final de este proyecto.



TESTER COMO SISTEMA TESTER COMO "PLUG-IN" TESTER COMO SOFTWARE TESTER COMO INTERFACE

 **FUNDACIÓN RODRÍGUEZ** VITORIA-GASTEIZ

1. "Calles nuevas"

(Tester como sistema)

Durante la puesta en marcha de Tester hemos visto desde nuestra ventana la construcción y el acondicionamiento de una nueva calle. En este laborioso proceso, hemos observado como se han ido tendiendo diferentes conducciones, a distintas alturas, con tuberías de distintos grosor y tubos de distintos colores según sirvieran para la red de saneamiento, de gas natural, agua corriente, telecomunicaciones, redes eléctricas, etc..

Todos estos conductos, llegan a enlazar con otros ya en funcionamiento, integrándose por tanto en una red más amplia.

Si la metáfora de -red que se integra en otra red- está servida para la justificación "estructural" (y literaria) de nuestro proyecto, la observación estimativa de este proceso nos ha permitido acceder a cábalas, argumentos e interferencias que nos han descubierto nuevos matices en la propuesta.

La coordinación y/o descoordinación entre los gremios, la cualificación profesional, la precariedad laboral, el sistema de trabajo, las relaciones entre lo público y lo privado, las relaciones con los vecinos afectados a través de la incidencia en la vida cotidiana del barrio...

...nos descubren que cualquier elemento que se integra en un sistema, obliga en cierta medida a la reconsideración general del propio sistema y en definitiva a su actualización, toda vez que la admisión de nuevos ramales y nuevos flujos, incorporan nuevas situaciones de funcionamiento.

Así, en este paisaje que nos ofrece la ventana, vemos que todo lo que rodea a las conducciones y que puede entenderse como "relaciones contextuales", son aspectos centrales sobre los que desarrollar la idea de conexión. Son en definitiva aspectos centrales que Tester quiere integrar en su planteamiento.

2. "Pelotas nuevas"

(Tester como "plug-in")

Cuando tiene lugar la reunión de distintas y distantes visiones del fenómeno artístico afloran todo tipo de diferencias que vienen a reafirmar las construcciones subjetivas sobre las que se establece el discurso creativo.

Pero cuando el contexto socio-político pasa a un primer término en la discusión artística, y se incide en el análisis de las circunstancias concretas, se descubren nuevos escenarios que seducen como una revelación para ciertas "maneras de estar" en el arte.



Para quienes la práctica creativa supone un método de conocimiento o de reflexión sobre situaciones, contextos, para quienes es preciso un enfoque crítico nítido sobre las formas que adopta en el presente el poder, es prioritario el acercamiento a la realidad a través de prácticas culturales locales, que permitan análisis de largo recorrido...

Fue un episodio vivido con especial intensidad por nosotros en la reunión de nodos de San Sebastián (Noviembre de 2003).

... Fue cuando surgieron los comentarios sobre “La pelota vasca”, un polémico film dirigido por Julio Medem que habla a través de distintos testimonios del conflicto político vasco...

En esa situación detectamos inmediatamente que el escenario en que se daba la polémica del film y por extensión del País Vasco, (descrita con gran cautela por nuestra parte), se transformaba en sugestivo tema de análisis y aparecía como fuente de “inputs” creativos vinculados a la idea de conflicto, de micro-políticas, de nacionalismo, globalización, etc...

Nuestra percepción de aquel momento derivó hacia una lógica precaución, quizá inquietantemente experimentada, no porque se accediera al tema sin la información o el criterio necesario (la confianza en nuestros interlocutores para Tester ha sido siempre

total), sino porque la formalización de proyectos en este sentido pudiera derivar anecdótica, impidiendo ver lo que para nosotros era y es en sí misma una concepción política del proyecto.

En un primer nivel, el compromiso de Tester se cifra en operar políticamente en el propio mecanismo del arte, a través de la puesta en cuestión de las fórmulas habituales de producción. En este sentido pretende incidir en el sistema de relaciones en que se basa el mundo del arte, cuestionando modelos jerárquicos, intentando disolver el concepto de comisariado, extendiendo el proyecto hacia territorios mestizos y ensombrecidos por efecto de las corrientes dominantes, etc.

En un segundo nivel, Tester (como proyecto de Fundación Rodríguez y de Arteleku), tiene la responsabilidad de convertirse en referencia internacional del contexto en el que nace y en el que se inscribe. Así, la circunstancia “patho-política” que aquí tiene lugar, se somete a tantos matices que entendemos necesario en muchos aspectos desprendernos de la preponderancia mediática, dar nuestro trabajo como reflejo de lo que somos, de lo que queremos o hacemos, sin obligarnos en nuestra excepcionalidad.

En un tercer nivel, más privado si se quiere, Tester es un proyecto que llega en un momento



de nuestra trayectoria en el que comenzamos a adquirir cierta perspectiva de lo que supone el determinante papel de las políticas culturales.

Al efecto de divorcio arte-sociedad que se deriva de las políticas administradas durante años, hay que sumar la manera en que este modelo ha oscurecido el conocimiento de otro tipo de prácticas y contramodelos que han pretendido, en épocas diferentes y de muy diversas formas, propiciar cambios en el ámbito público, erigiéndose como esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural con un recorrido social más amplio...

Tester se integra en una determinada política cultural local, pero el hecho de su puesta en marcha supone el acceso a un nuevo estadio, integrado en otro tipo de compromisos.

El nivel de comunicación logrado entre los nodos participantes en el proyecto Tester, es un nivel político extra, un valor que tiene todavía mucho que ofrecer tras la publicación de estas letras.

3."El plagio utópico" (Tester como software)

"El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica" pertenece al capítulo 5 del libro "The Electronic Disturbance", de Critical Art Ensemble [1]

La bibliografía relacionada con la dimensión cultural de las nuevas tecnologías ofrece un repertorio de lugares comunes, de extensiones filosóficas y sociales que han sido expropiadas, invertidas, rentabilizadas y magnificadas mientras se ha llevado a cabo la urgente construcción de (casi) un género ensayístico. Sin embargo algunas de las lecturas que han iluminado la nueva creación artística siguen precisando de su difusión para una verdadera comprensión del hecho cultural actual. Ante la posibilidad de plagiar el texto de Critical Art Ensemble, hemos preferido seleccionar algunos fragmentos en los que hemos detectado elementos que pretendíamos para Tester. En un ejercicio de apropiación que nos enorgullece, estamos citando sin entrecomillar cosas como que el plagio se ha negado históricamente a privilegiar un texto utilizando mitos espirituales, científicos u otros mitos legitimadores. El plagiario considera que todos los objetos son iguales y por ello sitúa en el mismo plano a todos los fenómenos. Todos los textos son utilizables y reutilizables. En esto estriba la epistemología de la anarquía, según la cual el plagiario afirma que si la ciencia, la religión u otra institución social imposibilita la certidumbre más allá de la esfera de la privacidad, en este caso, es mejor estar dotado de una conciencia que tenga el mayor número de categorías de interpretación que sea posibles.



El presente nos exige pensar y reconsiderar la idea del plagio. Su función ha sido demasiado tiempo devaluada por una ideología que apenas tenía lugar en la tecnocultura. Dejemos que permanezcan los conceptos románticos de originalidad, genialidad y autoría, pero como elementos sin privilegios especiales sobre otros aspectos igualmente útiles para la producción cultural. Es hora de utilizar abiertamente y con valentía la metodología de la recombinación para estar a la altura de la tecnología de nuestro tiempo.

De este modo y mediante la idea de plagio, el proyecto Tester buscar ser difundido libremente como un software continuamente implementado, de código abierto y disgregación continua. Un software que permita a través de herramientas comunicativas nuevas posibilidades creativas.

4. “Escenarios locales-audiencias globales”

(Tester como interface)

En el momento de invitar (como nodos) a creadores de nuestro entorno a trabajar en el proyecto Tester, hemos recapacitado sobre la dimensión del proyecto, sobre las posibles soluciones que debería tener una propuesta que huyera de los vicios y extravíos del arte contemporáneo que Tester critica.

En esta situación hemos intentado volver a disolver una vez más nuestra responsabilidad, en una especie de irrefrenable gusto por la huida hacia delante. Todos estos proyectos [2] tienen en primer lugar una característica local esencial, mediante la cual, como hemos explicado anteriormente, nos proyectamos (nosotros mismos y nuestro propio proyecto creativo) en un sentido político, de configuración de nuestro propósito y de nuestra trayectoria.

Son también propuestas colectivas y buscan nuevas relaciones, ofreciendo puentes y túneles entre disciplinas y fórmulas de trabajo creativo.

A través de esta selección hemos buscado un interface con los demás proyectos, hemos pretendido una ventana inteligente que pudiera incorporarnos al panorama general que el proyecto empieza ya a dibujar, siempre de modo permeable, siempre en movimiento... ■

Notas

[1] (publicado por Autonomedia, 1994 POB 568 Williamsburgh Station, Brooklyn, NY 11211-0568 USA y Traducido a castellano por Paloma García Abad).

[2] Nos referimos a los proyectos: “Difusión de X-Evian” (hacklab de Leioa), Kirmen Uribe + Isdeo y Iñaki Arzo + Andoni Alonso.



LA QUINTACOLUMNA DIGITAL

📄 IÑAKI ARZOZ + ANDONI ALONSO

Un proyecto comunal para la creación de una vanguardia hiperpolítica

En el umbral del siglo XXI los creadores de diferentes ámbitos, han visto la necesidad de una redefinición del arte contemporáneo para superar definitivamente la crisis de las post-vanguardias, especialmente en relación con las cibertecnologías y con la aparición de la hiperpolítica como nueva forma política de la globalización. La creación de una vanguardia hiperpolítica en la que los creadores de todo signo y condición intervengan de manera activista en el ciber mundo globalizado se puede convertir además de en la conclusión (contra)utópica del arte moderno en una de las contribuciones más interesantes a una globalización alternativa.

En este sentido, lo primero y más urgente es la creación de redes creativas, comunales o comunitarias, reflexivas y críticas, que ofrezcan ideas e iniciativas a los ciudadanos, artistas e internautas para que sean discutidas, desarrolladas y/o aplicadas.

Pero para hacer efectiva esta filosofía es preciso tener en cuenta una serie de conceptos nucleares básicos como son hiperpolítica, activismo, quintacolumnismo y comunalismo.

Hiperpolítica

Desde hace un par de décadas vivimos en el contexto no de la política (convencional) sino de la hiperpolítica, esto es, la nueva forma ampliada de la política en la era de la globalización y las nuevas tecnologías. El filósofo Peter Sloterdijk es el primer teórico que, intuitivamente la califica así, aunque es muy probable que su sentido sea más limitado del que nosotros debemos identificar ahora. La política formal de partidos políticos y elecciones democráticas es un ámbito demasiado reducido para acoger las nuevas prácticas de carácter político heterodoxo que han surgido entre las nuevas redes sociales y grupos alternativos. La nueva hiperpolítica no pretende entrar en conflicto con la vieja política, sino crear un espacio más genuino y directo para que los ciudadanos hagan política sin (tantos) mediadores ni manipuladores profesionales. No creemos que sea tampoco, ingenuamente, un ámbito libre de su influencia, pero si más creativo y popular. La hiperpolítica al fin y al cabo viene a sustituir a la política, ampliándola y diversificándola, e inexorablemente ha de arrastrar algunos de sus vicios y aún ha de crear otros nuevos. La hiperpolítica –y esto hay que destacarlo- no es pues el anuncio de la utopía, sino, acaso la actualización, progresiva y consciente, del esfuerzo político del ser humano por la convivencia, la justicia, la prosperidad y la libertad, es decir, venerables aspiraciones republicanas. La hiperpolítica, cuando la propia sociedad asuma



los cambios drásticos que se están produciendo también en este ámbito, contará también con las eternas luchas ideológicas, más o menos equivalentes a las actuales, y lo que ahora parece patrimonio exclusivo de hackers y activistas, lo será muy pronto de los grandes poderes fácticos y del turbocapitalismo redentor. Por eso, justamente, este momento de germinación de lo hiperpolítico es singularmente decisivo, porque permite a los marginados de la política la oportunidad de protagonizar una vanguardia hiperpolítica. Debemos darnos prisa por articular una hiperpolítica crítica y rebelde que sea fiel al estilo libertario de la globalización alternativa y las primeras comunidades virtuales de la red. Nuestro propósito ha de ser quizá regenerar la política e ir más allá de la democracia formal hacia un modelo más participativo y realista. En esta tarea, tan ambiciosa como cotidiana, el uso de las nuevas tecnologías es tan importante como el trabajo en las redes populares. La simbiosis del espacio virtual y del espacio real se presenta como la única estrategia eficaz de generar una hiperpolítica, que no pretenda caer en la falacia de la ciberdemocracia. En este horizonte constructivo de la hiperpolítica, el arte contemporáneo en sus diversas formas y disciplinas (desde la hiperfilosofía hasta el net-art) puede aportar una contribución significativa: la visión crítica y productiva de esta contrautopía realista, a la que denominaremos provisionalmente CiberAtenas, como foro abierto de pensamiento, discusión y acción

(www.siruella/ncd) . El fracasado proyecto del arte moderno, que malvive desorientado en el naufragio de las post-vanguardias, quizá ha encontrado en la hiperpolítica como el arte nuevo de hacer política una vía de desarrollo, inesperada pero necesaria, que vaya esculpiendo el “hombre nuevo” que soñara Oteiza, como síntesis (hiper)política de lo estético y lo espiritual.

Activismo

La forma privilegiada de una vanguardia hiperpolítica alternativa es sin duda el activismo. Activismo no significa únicamente “accionismo”, un frenesí de actividades públicas y visibles, sino sobre todo un hacer reflexivo y práctico, menudo y denso, constante y a todos los niveles de las nuevas redes sociales, tanto como trabajo externo como interno. Justamente la hiperpolítica se caracteriza por ser activista, por movilizar a los ciudadanos en todas las tareas que le afectan, frente al modelo representativo y conformista de dejar que los políticos, los jefes, las cabezas pensantes lo hagan todo por nosotros. Hay obviamente un poderoso impulso activista desde Internet y las redes virtuales (wireless), que ha sido dado en llamar hacktivismo, que ha desarrollado toda una ética hacker, creativa y libre, más allá de la piratería, y que es preciso enriquecer y extender entre los internautas. Pero nuestro activismo global ha de ser complejo y trenzado también sobre las asociaciones y organizaciones presenciales de todo signo. Por



ello este activismo hiperpolítico ha de llevar asociado el compromiso de todos los activistas en los grupos, iniciativas, redes que mejor aprovechen sus aptitudes e intereses. Verdaderamente sólo el activismo hiperpolítico puede salvar al proceso globalizador de la catástrofe, escorándolo hacia el modelo alternativo. Y por ello nuestro activismo ha de ser inteligente y estratégico, propio de una vanguardia popular y no elitista, heterogénea y antidogmática, para superar la crisis de la izquierda desde abajo.

Quintacolumnismo

Una de las estrategias privilegiadas de nuestro activismo hiperpolítico inteligente ha de ser el quintacolumnismo. Frente a la actitud de rechazo purista radical de muchos activistas antiglobalizadores, debemos mantener abierta la estrategia quintacolumnista de infiltrarnos como virus troyanos en el sistema. Hay muchas maneras de hacerlo y todas pueden ser adecuadas y positivas; desde las tácticas clásicas del hackerismo hasta la integración camuflada en ámbitos de poder (organizaciones, empresas, partidos, sindicatos, etc.). Cada activista quintacolumnista (no todos tienen aguante para permanecer en el interior de la Bestia) debiera elegir su propia manera de adoptarlo, sin heroísmos ni sacrificios inútiles. Acaso, un quintacolumnismo blanco, más o menos confesado, como el practicado en el pasado por

muchas sociedades universalistas (tipo masonería) podría ser una opción válida para impulsar el quintacolumnismo hacia el desarrollo de una hiperpolítica alternativa masiva. Pero más que criptos y clandestinos, necesitamos agentes dobles sin problemas de conciencia, capaces de trabajar en ambos niveles por el bien de una república ciberateniense global como (contra)utopía pirata, en el centro mismo del (ciber)mundo. La intervención de una vanguardia quintacolumnista, coordinada con la de la globalización alternativa hacktivista, en determinados ámbitos de poder, puede suponer en un futuro inmediato la clave de la supervivencia. Pero debemos ser realistas y el primer quintacolumnismo ha de ser practicado en el ámbito de la cultura y la cibercultura, de las artes y la imaginación, en el lenguaje mismo. Debemos introducirnos de mil maneras posibles en el imaginario de nuestro siglo y en nuestras propias mentes para ver cómo otro mundo es posible. Y luego viene la tarea de aplicar los nuevos métodos de resistencia y rebelión, que a nuestro juicio, deben evitar la tentación de la violencia y encaminarse por la vía de la desobediencia civil, a la cual, la vanguardia hiperpolítica quintacolumnista, tiene mucho que aportar.

Comunalismo

Finalmente, la filosofía que debe impregnar a esta vanguardia hiperpolítica es el comunitarismo convivencial (Iván Illich), que va más allá de la



experiencia de las comunidades virtuales y prácticas como el software libre o el copyleft. La única manera de hacer eficaz el comunalismo es trabajar ya a un nivel superior de organización, bajo el aura de una ética comunal, a través de entidades globales y comunitarias, bajo la bandera corsaria de colectivos, heterónimos, golems virtuales (como este CIBERGOLEM), que a su vez se unan en alianzas y plataformas en torno a objetivos y programas comunes. Pero comunalismo es también una forma de vida en común –igualitaria, humanista, universalista- que a ciertos niveles se puede realizar incluso dentro de una sociedad neoliberal. Y el objetivo del estilo de vida comunalista es lógicamente crear comunidades y comunidad, con una economía y una organización (hiper)política diferentes, para dar la vuelta al mundo poco a poco, sin utopías revolucionarias aplazadas en el tiempo sino como espacios rebeldes de aquí y ahora. Todos podemos participar de la reinención y potenciación del comunalismo como nueva forma hiperpolítica. Y el potlach cultural, como work in progress globalizado en las redes intelectuales y artísticas es una de las más prioritarias y básicas: el verdadero reto para la vanguardia hiperpolítica del siglo XXI.

Hacia una vanguardia hiperpolítica

Nuestro objetivo es poner las bases de una vanguardia hiperpolítica, y para ello primero hemos de ofrecer nuestras aportaciones

intelectuales y nuestros proyectos activistas, como un semillero de ideas comunal a disposición de internautas, intelectuales y artistas. La redefinición de las artes, en el sentido hiperpolítico, nos obliga a sondear nuestros presupuestos de acuerdo con los cuatro conceptos clave comentados. Pero el alcance y la envergadura de la revisión ha de ser sin duda mucho más profundo, e incluso, es posible que cuestione nuestras ideas preconcebidas de vanguardia, o la misma idea de vanguardia. Éste es el reto y la aventura que propone CIBERGOLEM para el proyecto E-tester y aun como dinámica autónoma: redefinir reflexivamente que pueda ser esa vanguardia, a través de un corpus textual que integra el ser mismo de CIBERGOLEM, y particularmente como entidad quintacolumnista para la lucha hiperpolítica a partir del espacio digital.

Así, de acuerdo con estos conceptos, nuestra propuesta para el proyecto e-tester es una propuesta hiperpolítica, activista, quintacolumnista, comunalista: un corpus digital copyleft (un software libre del pensamiento), de textos básicamente, sobre estas mismas cuestiones. A partir de la propuesta del nodo inicial de CIBERGOLEM pretendemos reunir los textos e iniciativas de un grupo de amigos, intelectuales y artistas vinculados en alguna medida a las nuevas tecnologías digitales desde una perspectiva crítica y participativa. La intención última es que este conjunto de textos sirviera para la creación de una plataforma alternativa,



activista y esencialmente quintacolumnista, centrada en las artes pero con múltiples ramificaciones, y aun de foco de esa vanguardia hiperpolítica global que demandan los tiempos actuales para su infiltración como un virus rebelde en el ciber mundo.

Objetivos:

1º Recreación y ampliación del autor colectivo CIBERGOLEM (Andoni Alonso & Iñaki Arzoz) como nodo e-tester a través de una propuesta a nuevos colaboradores enviada por correo electrónico y en su caso presentada en reuniones presenciales.

2º Creación de un corpus virtual y cibertextual de este CIBERGOLEM con las colaboraciones recibidas como archivo digital de textos y/o imágenes sobre la redefinición hiperpolítica de las artes contemporáneas, denominado provisionalmente LA BIBLIOTECA DEL CIBERGOLEM y que se incluiría en una página web (o un CDRom).

3º Generación de iniciativas hiperpolíticas activistas a partir de los textos enviados para la generación de LA QUINTACOLUMNA DIGITAL como taller y laboratorio de una nueva vanguardia hiperpolítica.

Conclusión e inicio

El proyecto LA QUINTACOLUMNA de CIBERGOLEM, dentro de e-tester o a partir de e-tester, queda así, con su presentación y publicación en formato de libro, formalmente abierto e inicia su andadura. Es, por supuesto, un proyecto que suscribe desde éste su mismo planteamiento los conceptos comentados y, por tanto, se presenta como hiperpolítico, activista, quintacolumnista y, especialmente en esta fase inicial, comunalista, esto es, como un texto comunal para que los lectores e internautas lo cultiven. Así pues, pueden criticarlo, corregirlo, añadirlo, distribuirlo o servirse independientemente de sus ideas para otros proyectos. Básicamente es un texto libre para la comunidad libre de amigos de internet. Únicamente, CIBERGOLEM, esta rebelde pero a menudo solitaria entidad virtual, como padre de la criatura, agradecería ser informado de los posibles avatares o modificaciones en su viaje, a través del correo electrónico:

andoniap@unex.es

inakiarzoz@masbytes.es

Finalmente, advertir de que nuestra intención es que CIBERGOLEM aprenda y crezca indefinidamente como un poderoso cuerpo o corpus digital-textual con las contribuciones invitadas y las espontáneas, ya sea dentro del proyecto e-tester o de manera autónoma, que tú, lector amigo, has de enviar...

CIBERGOLEM 1.1.04



VIEJAS IDEAS- NUEVAS TECNOLOGÍAS^[1]

 **JORGE LA FERLA**

Agradezco la oportunidad de poder participar de la propuesta TESTER. Es importante la realización de estos foros alrededor del arte, y los usos de la ciencia y la tecnología en esta era supuestamente digital. En un mundo bautizado como globalizado en que las redes se presentan como la esencia del sistema pensamos que es interesante pensar algunas cuestiones que hacen al uso de los medios y las ideologías, sobre todo la dominante. Así vemos cómo el coyunturalismo predominante alrededor del eufemismo de las nuevas tecnologías genera un universo de labilidades acorde a una situación mundial conflictiva. Esto nos refiere al eterno discurso de integración poco profundo por parte del sistema, pero que resulta muy efectivo. Estos mecanismos que funcionan a través de los tratados de libre comercio y de la aparente mundialización que suprime todo lo diverso, solo refuerza la imposición de información e ideología de unos pocos a todos los demás. Estos aparatos siguen teniendo en los medios, particularmente de comunicación, su soporte más sólido de propaganda y uniformización.

Pensar desde América Latina estos temas que hacen a los usos de la tecnología de los medios audiovisuales para la difusión de una ideología globalizante, es clave si consideramos este panorama tan impactante que estamos viviendo donde América Latina es uno de los espacios más claros de desarrollo de conflictos en este nuevo milenio.

En el pensamiento centrado en los usos originales de las redes o en la producción de objetos artísticos, está instalada la moda de referirse a la utilización de la tecnología digital en los procesos de intercambio comunitario o de creación audiovisual, como un nuevo universo a descubrir, a nombrar y a vender, sin considerar la historia del discurso y las tecnologías del audiovisual.

El eufemismo "nuevas tecnologías" acentúa el atraso en el estudio de un tema un tanto vetusto pero que en este momento se ha desempolvado y es emblema del discurso del sistema del hemisferio norte.

Así se me ocurrió escribir estas líneas que implicaban pensar algunas cuestiones sobre el audiovisual, los medios de comunicación y la moda lábil de tratar este tema únicamente a partir de los usos del digital.

Considerando el ámbito en el que se plantean estas reflexiones, planteo también el tema de la gestión cultural de eventos audiovisuales, como un lugar de crisis frente a los grandes cambios en la concepción del denominado espacio público. Frente al entretenimiento uniforme que propone el sistema, a la seudoglobalización del mercado audiovisual, a la concentración mafioso-financiera de la economía, la predominancia del aparato digital viene a cumplir con un enclave ideológico que



en su momento tuvo la TV, con los resultados que conocemos, en lo que ha devenido este medio.

Participar de este foro implica mencionar la extensa trayectoria de Arteleku, que mantiene una sólidez ideológica al plantear ciertos temas con cuestionamientos que son fundamentales de mantener, hoy más que nunca. Esto puede ser interesante para pensar un presente un tanto escindido de aquellas aparentes viejas buenas ideas y utopías.

El tema del audiovisual independiente y las relaciones entre máquinas audiovisuales y la creación artística sigue siendo un tema clave, en un espacio y tiempo de conflicto, debido a los cambios, en la materialidad de los soportes tecnológicos, y a los movimientos políticos y económicos en el mundo. La predominancia del aparato digital en todos los procesos productivos – bélicos, espaciales, mediáticos y medicinales-y la seudoglobalización de un mercado, audiovisual incluido, han generado una dramática homogeneización de ciertos parámetros en la discusión, producción y la curadoría artística que precisamente ocultan aquellos usos del aparato en los cuales se basa hoy el poder mundial.

Si bien estamos recordando un soporte en vías de desaparición, como es el electromagnético, la defensa nominativa del video arte sigue

implicando, una clara posición ideológica frente al sistema de los medios audiovisuales, más allá del soporte utilizado.

Al hablar de video experimental nominamos lo alternativo y autoral, a partir de una búsqueda experimental y de una ruptura con las formas del espectáculo. Esa idea conceptualiza aquello “admirable” en la creación artística con los medios audiovisuales que en algunos pocos casos de la historia de los medios quedaron como obras o proyectos trascendentes. La fórmula medios + obra + arte + experimental + independiente sigue siendo una combinación subversiva de importante valor en un mundo dominado por unas pocas corporaciones que se mueven fuera del ámbito, y de las leyes, de estados e instituciones públicas.

Por esto pienso que el lugar de referencia del video experimental como concepto sigue vigente, pues reivindica los procesos de trabajo, la autonomía creativa, la independencia formal, y a veces, la ideológica, en un presente de un sistema aburrido que no produce resquicios en su uniformidad audiovisual. Arteleku en este sentido ha mantenido una trayectoria notable fuera de las modas o las banalidades de muchos festivales y muestras internacionales que se reciclaron de una manera rápida y elemental hacia el soporte numérico. El uso alternativo de las redes así como el arte digital interactivo, tienen aún un largo camino por recorrer, y una



intensa deuda por saldar con aquel mundo utópico y políticamente certero planteado por el video arte, y el cine experimental, en toda su historia.

Durante todos estos años fue surgiendo un pensamiento inteligente que partiendo del computador, en su especificidad como aparato y en el procesamiento de información, fue definiendo brillantes opciones de creación artística que, especulaciones mediante, irían a renovar el discurso audiovisual y la historia de los medios. Esa palabra profética, y altamente seductora, hasta ahora ha tenido un nivel más interesante en sí misma que en su concreción en obras admirables. [2]

Así se señaló todo un nuevo marco de posibilidades, considerando no solo la máquina digital autónomamente, en su especificidad y diferencia, sino en una nueva era para la cultura de los medios y el arte, interactivo y digital. Procesamiento, programación, interfase, interconectividad, inmersión, bioarte, vidas artificiales eran algunos de los nuevos parámetros que pregonados por los nuevos pastores y gurús en el campo de la investigación, la teoría y la crítica hicieron carne en el pensamiento de los funcionarios, gestores culturales, directores de muestras y festivales.

Cantidad de encuentros y exposiciones en todo el mundo intentan mostrar las maravillas de los usos artísticos, narrativos y expresivos del

soporte digital sin plantear un debate cultural, científico y político profundo sobre los usos de esta tecnología y las máquinas, en la historia de las guerras, la codicia y la intolerancia del ser humano. Debería sin embargo formar parte de ese pensamiento los usos corporativos, militares, comerciales financieros del soporte digital por parte de un sistema que vende la ilusión de democratizar su máquina financiera y de guerra a través de un discurso propagandístico centrado en las nuevas tecnologías.

Este reciclaje ideológico se evidencia en la mayor parte de instituciones, congresos y actividades ligadas al arte digital. Siguiendo esta moda parece ser que el único parámetro a tener en cuenta para los próximos festivales de artes mediáticas electrónicas, será la propuesta interacción / interfase para las obras artísticas centradas en el computador. Parámetros que no suelen considerar otros aspectos ideológicos y formales de la historia del audiovisual y de la creación con los medios. Particularmente la búsqueda de obras artísticas trascendentes, rupturales, y críticas con el entorno.

“La política como continuación del arte con otros medios”, alegaba el artista alemán Ingo Günther [3]

Frente a una cuestión de fondo como es la pérdida de la singularidad en los medios, nos seguimos cuestionando, ¿cómo plantear la defensa de la



alteridad y originalidad que resulten en obras admirables con los medios audiovisuales?, ¿cómo enfrentar ese discurso banal y sospechoso sobre las nuevas tecnologías?

Este milenio será apasionante. Por los desafíos que plantea la completa digitalización del aparato audiovisual y por la confusa amalgama que se genera al fagocitar el ordenador las otras máquinas audiovisuales tradicionales, en un marco de hibridación total de los soportes.

Poco se podrá esperar del poder político, de las corporaciones multimedia y de los programas gubernamentales. Ya no les corresponde más fomentar, producir y exhibir productos audiovisuales alternativos de calidad con una marca de autor, de carácter experimental, con fines y usos artísticos. Ellos solo pueden producir lucro y consenso.

Esto obviamente es una cuestión política que nunca será modificada por los gobernantes de turno, frente a lo cual se nota una indefensión muy grande, por parte de funcionarios, gestores y administradores culturales.

En Argentina, demás está decirlo, el caso parece perdido. Creemos que el gran desafío es intentar mantener el espíritu conceptual, y radical, de cierta historia alternativa de los medios audiovisuales, fotoquímicos y electrónicos para relacionarla con este presente de total

predominancia del aparato digital. La búsqueda y promoción de autores y artistas notables en el audiovisual, en todos sus soportes y combinaciones, que enfrenten los usos de propaganda del sistema seguirá siendo una impropia tarea.

Actitud particularmente peligrosa, por no decir subversiva, pues se enfrenta como nunca al consenso del espectáculo y a la insoportable banalidad de ciertos conceptos alrededor de las tecnologías centradas en el ordenador. Pensar el aparato digital y las redes en una praxis alternativa implica trabajar en sus especificidades, pensando como hacer funcionar esa máquina subvirtiendo los parámetros de uniformidad, y sobre todo, relacionando este presente con la historia del cine experimental y del video arte. ■

[1] Tomo prestado el título de este texto de la mesa redonda que participé dentro del Foro Temático Latinoamericano que se realizó en Salvador, Bahía, Brasil en diciembre de 2003 organizada por Felipe César Londoño (Universidad de Caldas, Manizales) y Octavio Arbeláez Tobón (Proyecto M.E.C., Manizales Eje del Conocimiento) Ver www.forumculturalmundial.org

[2] Los investigadores e intelectuales brasileños Lucia Santaella y Arlindo Machado, son los oráculos más importantes en la materia, y no solo del aparato digital, sino en lo que denominan la cultura de los medios y las poéticas tecnológicas en su conjunto.

[3] "Kunstforum", 1989.



The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003

Positions within the photo: Tanja Ostojić is on the right; Marina Grižnić is on the left.

Seen through queer optics, the answer to what is political, what is male and what is female, what is art and what is culture, is today troubling many histories and many spaces. Gržinić makes a reference to Christopher Makos' portrait of Andy Warhol

from the series, *The Altered Image* (1981). Ostojić positions herself beyond just differences. Both are bringing to the surface deeper structural inequalities that contaminate history, theory, art, life, economics, gender and (bio)politics. ■

photo by **Jane Stravs**, 2003



TRADUCCIONES 1/50

MARINA GRŽINIĆ

PAG: 12

Doctora en Filosofía, trabaja como investigadora en el Instituto de Filosofía en el ZRC SAZU (Centro Científico y de Investigación de la Academia Eslovena de Ciencias y Arte) en Ljubljana. Profesora en la Academia de Bellas Artes de Viena. Durante los años académicos 1997-98, obtuvo la Beca de Investigación Postdoctoral concedida por la Sociedad Japonesa para el Avance de la Ciencia de Tokio. Tenía su sede en el Instituto Politécnico de Tokio. En 2001 Gržinić tomó parte en el Programa Residencial de Arte Apex, Nueva York, Abril 2001. Artista de video (involucrada en el video desde 1982) teórica de medios de comunicación, crítica y conservadora de arte. Marina Gržinić ha publicado cientos de artículos y ensayos y editado 8 libros, entre otros STELARC (PRÓTESIS POLÍTICA – CONOCIMIENTO DEL CUERPO), ed. Marina Gržinić (textos por Arthur y Marilouise Kroker, Timothy Murray, Marina Gržinić y Stelarc), MASKA, Ljubljana y MKC, Maribor, Eslovenia 2002.
<http://www.ljudmila.org/quantum.east/>

OLIVER RESSLER

PAG: 12

Vive y trabaja como artista en Viena. Ressler lleva a cabo exposiciones, proyectos específicos in situ y videos sobre asuntos como el racismo, la globalización económica, ingeniería genética y formas de resistencia. Su reciente proyecto de exposición en curso, "Economía Alternativa, Sociedades Alternativas", se ha llevado a cabo en Galerija Skuc en Ljubljana (Eslovenia) y Kunstraum Lueneburg (Alemania). www.ressler.at

MARCUS NEUSTETTER

PAG: 12

Marcus Neustetter ha estado llevando a cabo investigación y desarrollo de proyectos en el campo del nuevo arte de los medios. Como artista sus intereses se han centrado en producir y exponer una serie de proyectos tanto para el entorno corporativo como el cultural. Como investigador, ha completado su Master en Bellas Artes centrándose en el nuevo arte de los medios, específicamente dentro de Sudáfrica, y como encargado de instalaciones y conservador en exposiciones y conferencias. También ha

estado involucrado en la coordinación y participación en proyectos internacionales online, talleres y residencias dirigidas a desarrollar la relación sudafricana con los negocios, la tecnología y el arte. Como codirector de Trinity Session, un equipo independiente de producción de arte contemporáneo, Marcus Neustetter está involucrado activamente en el desarrollo de estrategias de negocio cultural a través de una serie de proyectos. www.onair.co.za/mn

HITO STEYERL

PAG: 13

Realizadora de películas. Los trabajos están localizados sobre la interconexión entre película y bellas artes, y entre teoría y práctica. Doctorado en el campo del arte como profesora, comentarista y crítica. Otras actividades incluyen trabajo como periodista político, crítica de cine, autora de catálogos y libros y la recopilación de programas de películas feministas. Sus películas han recibido galardones internacionales. Participaciones en simposios internacionales sobre estudios postcoloniales, estudios de medios y globalización cultural.



FUNDACIÓN RODRÍGUEZ PAG: 13

Trabaja como colectivo desde 1994, y forma parte de [SEAC] hasta 1999, año de su desaparición. Desde entonces ha organizado y coordinado diversos proyectos, principalmente relacionados con la cultura contemporánea y los nuevos medios, entendiendo siempre sus actividades como extensión de su labor artística. Fundación RDZ trabaja en el medio audiovisual, en los soportes multimedia y en todo tipo de propuestas creativas, pero también desde una reflexión teórica que plantea nuevas fórmulas de comisariado y nuevos modos de producción, difusión y distribución del hecho artístico actual. Algunos de sus últimos proyectos son: www.intervenciones.tv / www.arteyelectricidad.net / www.web-side.org

CAPITALISMO, DEMOCRACIA Y EL PARADIGMA GENÉTICO DE LA CULTURA PAGS: 14 / 19

MARINA GAŽINIĆ

Quisiera repensar algunas metodologías en lo referente a la organización de exposiciones en el contexto de la globalidad;

la Documenta 11 de 2002 es el caso más destacado, aunque recientemente se han organizado en Europa exposiciones en busca de esto o lo otro («los Balcanes», por ejemplo). El aspecto más importante de esas exposiciones es que han puesto de relieve y hecho visibles las producciones artísticas y culturales de otros mundos, de manera particular del tercer mundo (África, Asia Central y del Sur, países musulmanes / asiáticos, América Latina) y del segundo mundo (los antiguos países del este de Europa). Todos esos mundos están actualmente, y hay programados futuros proyectos, haciéndose (mediante selección específica) visibles en Europa (occidental) y el continente norteamericano, donde han carecido durante décadas –y siguen careciendo de dicho relieve. No importa sólo la cuestión de la visibilidad (ver, o incluso descubrir esas producciones distantes, pero no tanto, y aun así desconocidas), sino también la cuestión de la recontextualización, es decir, hacer accesible y alcanzable dentro del Imperio del Primer Mundo capitalista, algo que

hasta ahora sólo había sido imaginado, o de lo que se había escrito ocasionalmente, aunque bien pocas veces.

Mi pregunta es: ¿mediante qué operaciones de exclusión/inclusión en relación con la noción de hegemonía emerge ese nuevo mundo? Inmediatamente, podría apoyar la tesis de que hay que buscar en alguna otra parte el modelo de funcionamiento del imperialismo artístico-cultural global, fuera del puro contexto cultural. Los elementos de la máquina de excluir/incluir hay que buscarlos en el discurso específico de la clonación, la biotecnología y la noción de viabilidad de nada menos que la (recientemente fallecida) oveja Dolly. Hay dos fuentes que hay que tomar en consideración: el ensayo de Sarah Franklin «Dolly's Viability and the Genetic Capital» (2001) y el libro de Donna Haraway «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™» (1997).

Las exposiciones preparadas como proyecto(s) que hagan realidad la nueva internacionalización del segundo y tercer mundo



TRADUCCIONES 3/50

muestran una viabilidad increíble. Parece ser que esas exposiciones han encontrado un modo de implicar al «mundo», y al mismo tiempo (y esto es muy importante) prolongar su propia vida. La inclusión del tercer mundo está también en juego, con la proliferación de estudios culturales en el primer mundo capitalista. Pero vayamos paso a paso. Veamos qué lógica desarrollan y llevan, hasta la etapa final, los denominados proyectos de exposición global del primer mundo capitalista.

La formación del mercado de arte capitalista, para poder vender una sola obra de arte, se basaba en el desarrollo de un cuidado pedigrí, de una genealogía exacta de la obra de arte individual. Lo que sí fue necesario efectuar fue un cambio en la definición de capital cultural: un cambio desde la cultura como totalidad hacia el poder reproductivo de una obra de arte individual, a fin de decir que esa obra de arte está preparada para ser capitalizada y efectuar inversiones en ella. En pocas palabras, ese cambio implicaba la formación de una genealogía exacta de la obra de arte

individual que, de ese modo, podía representar a una totalidad mayor. La creación de tal genealogía se lograba mediante el cuidadoso trabajo crítico e intelectual/teórico, así como mediante dispositivos de mercadotecnia del arte, culturales e institucionales. Una obra de arte tal comenzaba entonces a funcionar como plantilla para la producción continuada de obras de arte de tipos especiales. Por ejemplo, el panorama actual del Young British Art (YBA) puede verse precisamente como resultado de un modo de desarrollo así. Para ser más precisos, el cambio es sinecdóquico (Sarah Franklin usa el término al hablar del proceso de formación de una raza), en el sentido de que la «sustancia» de la que está hecha una obra de arte se convierte en plantilla para todo un tipo de producción nacional contemporánea. Puede apreciarse lo mismo en el fenómeno de lo que se denominó la década pasada el Nuevo Panorama Artístico Suizo.

Esos procesos conceptuales del mundo del arte se mantienen con vida durante décadas, posibilitando la cuidadosa selección y

proliferación de artistas, producción, inversión e intercambios de reservas de arte. A su vez, tales diferenciaciones han posibilitado una redefinición de lo que es el contexto cultural, unido al descubrimiento de nuevas definiciones de lo que es un linaje histórico y artístico. Lo que es interesante percibir en ese proceso es cuánto aparato conceptual ha tenido que movilizarse en el Primer Mundo capitalista en relación a la(s) obra(s) de arte para que su valor emerja como algo «natural». Por tanto, estrictamente hablando, y basándose en afirmaciones importantes realizadas por Franklin, el panorama del Young British Art puede considerarse que es no sólo un nuevo conglomerado cultural-tecnológico-estético, sino que también constituye casi una raza. Su modo de constituirse es, usando el vocabulario de Franklin, una formación discursiva, y su estilo una manifestación de la capacidad de mercado-inversión-institución artística-teoría. Referirse a una raza en un contexto así no es en absoluto una observación cínica o peyorativa, ya que la «raza» ¡es de hecho un invento británico!



Por otra parte, es importante introducir en el vocabulario del arte y de la cultura nociones que proceden del campo de la biotecnología, tales como plantilla, raza, genealogía o pedigrí. Si tenemos presente la idea de esa inversión de capital efectiva (teoría/dinero/mercado del arte) en la obra de arte individual, debemos reconocer la importancia de la «máquina» arte/crítica/teoría de la que procede, que sigue funcionando obsesivamente, suministrando fuerza genealógica e histórica a un estilo y estética artísticos singulares.

El resultado final es un encadenamiento especial de dinero, instituciones y escritos crítico-teóricos que se presentan actualmente casi más que nunca como «parentesco civilizatorio». Ese parentesco (palabra que también procede del ámbito de la biotecnología) se representa ante el «mundo» como el proceso más natural e interno del arte y la cultura en el primer mundo capitalista; más aún, ese «parentesco civilizatorio» está superando hoy en día las fronteras culturales, para convertirse así en el santo y seña moderno en cuestiones

políticas (nosotros contra ellos; la guerra para conservar la civilización, etc.).

Veamos ahora qué está sucediendo con los denominados nuevos proyectos de exposición globales que incluyen a artistas seleccionados del segundo y tercer mundo y a sus obras, o que se organizan especialmente para ellos.

Esos proyectos ponen de relieve algunas nuevas direcciones importantes, que pueden considerarse un cambio no solamente conceptual, sino también, y de manera primordial, un cambio tecnológico. Con esos proyectos, en primer lugar, se rompe con la plantilla tradicional de la genealogía, y en segundo lugar se acciona un nuevo tipo de conglomerado «reprogramado» efectivamente en tiempo y espacio. Lo importante no es la obra de arte, sino la técnica de transferencia que proporciona el medio de reproducción. La inclusión de la obra de arte del Segundo y Tercer Mundo dentro del territorio del Imperio desempeña, por tanto, en la mayoría de los casos, el papel

de simplemente asistir a una aplicación lograda de la técnica de transferencia. En el caso de una obra de arte originada fuera del Imperio, no son válidas ni su propia autenticidad ni su propia capacidad autogeneradora. Está ahí sólo para probar la transferencia de la obra de arte a otro contexto, y también, si persiste a lo largo del tiempo, para probar la viabilidad del arte para sobrevivir en el nuevo contexto. La obra de arte que llega desde el Segundo o Tercer Mundo funciona así como «prueba viviente» de que la transferencia ha tenido éxito, como ocurrió en el caso de la oveja Dolly. La transferencia es la fuente del nuevo capital cultural global, o, como puede comprobarse por medio de las palabras de Franklin: «la transferencia es un dispositivo para diseminar un plan corporativo para la producción de riqueza cultural en forma de reactores culturales». Esas obras de arte se consideran reactores culturales.

Ése es el resultado de la tecnología de transferencia: obras de arte procedentes del Segundo y Tercer Mundo son trasladadas de la fuente de su



TRADUCCIONES S/SO

valor primario conceptual / intrínseco contextual. El resultado es una genealogía diferente, una «genealogía empresarizada» (como sucede con Dolly) que como consecuencia tiene que separar todos los sistemas de descendencia genealógica. Dentro de las expresiones recientemente descubiertas de Segundo y Tercer Mundo, o «genealogía empresarizada», por así decir, dentro de esa nueva GENEALOGÍA (DE COMIDA) RÁPIDA (como referencia a un mundo dominado por los MacDonalds), el poder que tiene la obra de arte para generar nuevas ideas y conceptos no tiene ninguna importancia, lo único que es importante es la transferencia. Con la genealogía empresarizada, dice Franklin, los sujetos recientemente flexibles y sus obras de arte se rediseñan y liberan de sus contextos culturales específicos, «dispuestos a convertirse en nuevas obras de arte promiscuas recombinadas». Lo que también es importante es el proceso de abstracción partiendo de la base. De ese modo, con la técnica de la transferencia abstracta, cuando

se clona la obra de arte con un nuevo paradigma, da fe de que también está separada del «ruido» de la base. Si tuvieran que transferirse también toda la pobreza y las relaciones sociales, así como la(s) posible(s) repercusión(es) que origina la obra de arte en su contexto original, sería políticamente muy agotador, además de costoso. De hecho, nadie puede predecir qué tipo de resultado se produciría si dejáramos al «ruido» y «residuo» del Segundo y Tercer Mundo un espacio real para acercarse de verdad, para entrar en el Imperio. Una transferencia abstracta y vacía elimina el riesgo, produciendo en su lugar una réplica de los rasgos deseados. De modo que no es tan extraño que todas esas obras del Segundo y Tercer Mundo se representen hoy en día en los llamados Cubos Blancos de Exposiciones Modernas, desocupados y estériles. Volvamos la mente a la Documenta 11. ¿No fue acaso ése el fallo principal de la Documenta 11? Al menos, ¿no se quejaron los críticos de que la exposición habría sido perfecta si no se hubieran colocado las obras en un contexto tan

abstracto (Cubos Modernos)? Pero lo que yo sostengo es que aquello fue la externalización precisa de la lógica interna de todos esos proyectos artísticos globales.

Del punto de vista de la genealogía, la técnica de transferencia efectúa un giro de noventa grados, por el que la «descendencia» ya no es el equivalente de la gravedad genealógica. Con esas exposiciones que incluyen nuevos mundos, es posible hablar del nuevo capital cultural en forma de un nuevo paradigma genético de la cultura. En el corazón de ese nuevo internacionalismo hay, por tanto, lo que Sarah Franklin afirmó en un principio acerca de la oveja Dolly, y que yo adapto a nuestra nueva condición cultural-genética: «la técnica que da un rodeo a la capacidad conceptual y artística de la obra de arte en su especificidad». La «genealogía empresarizada»-global a efectos de exposición-funciona exactamente igual que la clonación en el campo de la nueva biotecnología. Dentro de esas nuevas coordenadas epistemológicas del arte global, y parafraseando las afirmaciones de Franklin acerca de Dolly, es



menos importante saber qué es el arte procedente del Segundo o Tercer Mundo, que cuáles son los efectos que tiene».

En esas exposiciones globales lo que es importante al reutilizar obras de arte del Segundo o Tercer Mundo es el proceso de compresión del tiempo genealógico, ofreciendo de ese modo un contexto puro, vacío, esterilizado que será así constantemente perpetuado. O, para decirlo incluso con mayor precisión, vemos un proceso de canibalización o rápida asimilación de la historia y prácticas artísticas específicas. Esas exposiciones han instaurado una nueva forma de genealogía que elimina «el tiempo genealógico convencional, el orden y la verticalidad». Lo que tenemos aquí es una historización ultrarrápida, y la totalidad establecida borra las huellas de su propia (im)posibilidad.

Dolly es la mediadora evanescente, igual que las obras de arte del Segundo y Tercer Mundo. Dolly se convirtió más aún en señal icónica de su mediación evanescente cuando falleció en 2003.

Lo que estoy tratando de desarrollar aquí es una intensificación de la política de reproducción (como en el caso de la procreación a lo Dolly) dentro de un contexto cultural global, que da como resultado una empresarización de la genealogía y procesos similares a la clonación. Este tipo concreto de clonación, que está firmemente unido a la tecnología, hace que el capital pueda retirar la sustancia de la obra de arte. Esto tiene repercusiones en la totalidad de la idea de empresa. Se está produciendo un proceso de expropiación que basa la diferencia en servidumbre, influencias y constelaciones muy diferentes; la(s) diferencia(s) del segundo y tercer mundo se percibe(n) tan sólo mediante relaciones de empresa y propiedad. ¡Las exposiciones tienen dueño y las obras tienen marca registrada! En «Modest Witness @ Second Millenium: Female Man© meets OncoMouse™», Donna Haraway describe el efecto de la clonación precisamente como la construcción de un nuevo parentesco. Describe el parentesco como «una cuestión de taxonomía, de categoría, y

del estatuto natural de las entidades artificiales». Y ¿qué son las obras de arte del segundo y tercer mundo, sino entidades artificiales, medio clonadas y en un proceso de naturalización forzada dentro del único «natural y civilizado» primer mundo capitalista? Lo que es importante comprender es la lógica del proceso. Utilizando terminología hegeliana, la lucha radicalmente contingente por la hegemonía puede ser operativa sólo en la medida en que reprima su naturaleza radicalmente contingente, en la medida en que experimente un mínimo de naturalización.

La marca registrada se convierte para Haraway en una especie de hipermarca. «La empresa matriz», que en nuestro caso es el bien administrado proyecto de exposición global, conecta después las marcas y marchamos. Como apunta Haraway (por medio de Franklin): esas líneas de descendencia de mercancías (y, añadido yo, las obras de arte del segundo y tercer mundo) presentan varios tipos de conexiones, parentesco y genealogía sustanciales que



TRADUCCIONES 7/50

se establecen solamente por medio de marcas de clase o marchamos como marca representante. Tales exposiciones pueden considerarse, por tanto, proyectos que marcan una serie diferente de relaciones, que hoy se generan y procrean debido a la influencia mortal de la tecnociencia corporativa, que sobredetermina, forma y articula de manera radical lo que se considera cultura global.

Conclusiones:

1. Podemos decir que todas esas exposiciones tienen varios padres (y no una sola madre, como en el caso de Dolly) o propietarios que establecen las marcas. Una forma específica de marcado se produce ahora mediante el sellado, que establece una nueva relación de propiedad. Y esa relación puede verse como protección de los derechos de propiedad capitalista, cosa que lleva a la propiedad cada vez más privatizada de diversos proyectos públicos, exposiciones, etc. Todas esas propiedades –nuevas figuras paternas- se ven eclipsadas por unas reglas casi impersonales y principios neutros en público y fuerte

crítica en privado, que desvelan que esos nuevos padres están comportándose como dictadores, imponiendo un derecho absoluto a tomar decisiones. La mayoría de las exposiciones ¡llevan el nombre del padre-comisario!

2. Lo que falta en esas exposiciones es «una crítica genealógica pacientemente documental», como sugiere Ewa Plonowska Ziarek; en su lugar tenemos documentales sin relieve. La diferencia es crucial. En un estilo de presentación documental monótona, parece que la «libertad» puede considerarse una posesión fácilmente transferible, o simplemente un atributo del sujeto. Pero lo que se necesita, en su lugar, es un punto de vista diferente; aquí tenemos que pensar sobre la «libertad» como praxis política ubicada (conocimiento ubicado, como decía Haraway) que posiblemente puede crear modos de ser que son aún improbables.

3. El proceso de canibalización y ultrarrápida historización está ocurriendo también en el Primer Mundo capitalista (no hay nada que escape al

funcionamiento de la máquina capitalista) a fin de dar sangre fresca a diversas historias y prácticas y, más aún, de volver a conectar diversas ciencias y obras teóricas. Tenemos exposiciones que conectan inventos tecnológicos y trabajo teórico, en las que todo se muestra de un modo obsesivamente natural; parece como si todo eso llevara siglos funcionando. Algunas exposiciones presentan tal genealogía artificialmente acelerada de las primeras innovaciones e inventos capitalistas, que es como si todo eso hubiera estado aquí desde hace por lo menos quinientos años. Qué civilización tan potente y qué ciencia tan espléndida (¡podemos estar seguros de que al segundo y tercer mundo no se les ha perdido nada aquí!) que siempre iba por la senda correcta, desde el principio mismo. Al producir esa continuidad empresarizada, la civilización puede sobrevivir felizmente en su propia neutralidad y también con sus inventos democráticos. Y cuidado, si es necesario, ¡todo se defenderá hasta el último hombre!





Bibliografía:

Sarah Franklin, «Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital» en: Marina Gržinić Mauhler, Ed., THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER, FILOZOFSKI VESTNIK, Nº 2, Ljubljana: FI ZRC SAZU, 2002.

Donna Haraway, «Modest Witness @ Second Millennium: Female Man© meets OncoMouse™», Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

Ewa Plonowska Ziarek, «An Ethics of Dissensus. Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy», Stanford: Stanford University Press, 2001.

«Strangers to ourselves», catálogo de la exposición del mismo nombre, exposición comisariada por Maud Belleguic, Mario Rossi y Judith Stewart en colaboración con el Hastings Borough Council, el Kent Institute of Arts & Design, el Canterbury City Council Museums and Galleries Service, etc., Reino Unido, 2003.

MANUALES CONTRA- GLOBALIZACIÓN

PÁGS: 20 / 25

Marina Gržinić: Comencemos desde un punto más general: ¿por qué es importante pensar la economía en relación al arte? Lo que parece ser interesante sobre tu trabajo no es sólo una cuestión de arte, sino una

cuestión sobre la manera en que la sociedad en general es estructurada y cómo funciona. Recuerdo algunos libros hablando sobre capitalismo y globalización, dónde se exponen todas estas cuestiones de identidad, pero en estos textos filosóficos se dice muy poco sobre la influencia del mercado capitalista y sobre la estructura de la sociedad. Así que observando concretamente tu exposición "The global 500", ¿por qué la formación de la economía es importante en tu trabajo artístico?

Oliver Ressler: La economía es una de las áreas que ejerce mucha influencia en una gran variedad de campos de nuestra sociedad. Intento producir trabajos relacionados con estos asuntos que considero de mayor importancia, y es por esa razón que la economía se convierte en el principal tema de mi práctica artística. Creo que las cosas que considero importantes para mi también son de alguna importancia para el resto de la gente. Llevo a cabo mi trabajo como artista porque considero que el arte es una herramienta posible para discutir parte de la

influencia que tiene la economía en la sociedad actual. Muchas instituciones son todavía espacios donde es posible tratar asuntos desde perspectivas que no son incluidas en los debates de los grandes medios. Esto hace al arte interesante para mí, pero también cobra sentido realizar ese trabajo dentro del marco del arte por otras razones: Cuando hago instalaciones temáticas específicas para un espacio público en el interior de la ciudad, el trabajo final normalmente no se plantea como arte. Pero estratégicamente utilicé el hecho de que mi trabajo es arte cuando negocio con los gobiernos municipales con la intención de conseguir permiso y espacio para carteleras, marquesinas o letreros luminosos. Cuando este trabajo se muestra en espacios públicos, en definitiva lo utilicé realmente más como una herramienta de análisis o crítica, o para fortalecer ciertas posiciones. Hay diferentes posibilidades, dependiendo del trabajo. No soy un artista que intenta inventar un tipo de estructura o procedimiento sobre cómo realizar un trabajo para después continuar durante



TRADUCCIONES 9/50

un par de años. Soy más del tipo de artista que intenta buscar una nueva estructura adecuada y soluciones estéticas para cada proyecto en el que trabajo.

M.G.: Lo que también me resulta muy interesante es cómo trabajas con el texto y la manera de abordarlo. A menudo, tomas algunos hechos, declaraciones sobre la economía o sobre la manera en la que la sociedad funciona, pero en este texto original la perspectiva desde que es escrita es a menudo ocultada. Lo que estás haciendo es apuntar al hecho de que el texto es siempre escrito por alguien desde una posición muy específica. Por lo tanto, está enfatizando este momento en tu análisis, la posición y el trasfondo ideológico desde los que el texto ha sido escrito. Algo que es normalmente percibido como natural o común es dado la vuelta y puedes ver de manera muy precisa desde qué posición se genera este conocimiento. Por ejemplo, ¿cómo seleccionaste a las personas que hablan en el video “The Global 500”?

O.R.: Normalmente, comienzo investigando sobre un tema y

después desarrollo de alguna manera una idea y posteriormente la estructura del trabajo. En el siguiente paso, decido la gente a la que me gustaría entrevistar, de tal manera que la estructura de un proyecto que tengo en mente se va llenando de contenido. En el caso de este proyecto, “The Global 500”, elegí gente que estaba íntimamente relacionada con estos campos de la economía y que sostenía posturas claras contra los modelos existentes de economía. Intenté abarcar una amplia variedad de puntos de vista dentro del proyecto, por lo que elegí un economista, dos sindicalistas, un trabajador de una ONG y un teórico sobre cultura y los media, que han sido reunidos por primera vez en este proyecto. Peor no todo mi trabajo está basado en entrevistas, como el caso de los series de carteles y estandartes que realicé en colaboración con el artista estadounidense David Thorne en el marco del proyecto en curso “Boom!”.

M.G.: Lo que es interesante es que te gustan estas formas populares tales como carteles o estandartes, pero con cierta

dosis de discrepancia, porque siempre usas mucho texto. Normalmente estas formas son usadas para mensajes rápidos y fáciles. ¡Pero tú utilizas mucho texto! En el caso de “Boom!” este intelectualismo extraño de los textos da realmente la vuelta a este formato popular que utilizas. El significado no es comprendido en el primer momento, sin embargo, hay muchas capas de significado. ¿Cuál es tu interpretación de esta lucha entre forma y la enorme cantidad de texto?

O.R.: Realmente nunca he pretendido realizar un trabajo sin texto, porque es esencial para mí expresar algún mensaje. Normalmente es muy importante que el mensaje sea claro hasta cierto punto y no vago. No soy un artista que ofrece una pieza de arte y deja la interpretación completamente a la audiencia. Además, realmente me gustan las estrategias únicamente textuales. Mis dos primeros trabajos en el espacio público, a mediados de los noventa, eran carteles sólo con texto y letreros luminosos, que eran también interesantes hasta cierto punto por el hecho de que o usaban imágenes, como suele ser el





caso con impresiones de gran formato en el espacio público. Si optas por una estrategia tal hay que pensar también en la audiencia. Esa es la razón por la que, frecuentemente, estos proyectos estaban instalados en estaciones de autobús o en el sistema de transporte suburbano, donde la gente está esperando y habitualmente tiene tiempo para leer cosas. Me cuesta imaginar crear un trabajo para conductores de automóvil, porque mi trabajo necesita tiempo. La persona que lee un cartel al menos tiene la posibilidad de leerlo dos veces con el objeto de comprenderlo y pensar sobre ello.

M.G.: Estas capas de texto me hacen pensar también en la función del texto. En el caso de las series “Boom!” la visualidad de los textos está conectada con el nombre de la fuente, con la propia Internet. Hay una lucha entre el texto y lo visual. No son lo mismo, no se describen mutuamente, pero el significado se produce en esa lucha. La url terror.gov une terrorismo con el estado, que está produciendo este terror.

O.R.: terror.gov, intervención en escaparates fue realizada como

parte de la serie “Boom!” en Los Angeles. La idea original “Boom!” era generar direcciones web que no funcionaban sobre las contradicciones centrales del capitalismo, y utilizamos el símbolo de la fallida economía de las punto.com como un síntoma del fallo de la economía capitalista en general. En algún momento, David y yo decidimos dirigir una de las url textuales hacia la política representativa, el gobierno de EEUU, que había producido este discurso post 11-septiembre en los EEUU.

M.G.: Entonces, ¿cuál es la bomba en “Boom!”?

O.R.: El título hace referencia a una explosión y a la floreciente economía al mismo tiempo. Incluso cuando se piensa que la economía es floreciente puede sufrir fácilmente un crash, lo que puede producir un nivel de destrucción similar al de una explosión. Y la economía de las punto.com es un símbolo bien conocido de esta relación.

M.G.: En tu trabajo reúnes varios y diferentes niveles. No es únicamente visual, hay

investigación y es también un interesante trabajo periodístico. En el caso de tu vídeo “¡Esto es lo que la democracia parece!” los manifestantes son presentados en un modo muy diferente del modo en que han sido presentados en los media. En los media se nos ha contado que la represión policial es necesaria, porque los manifestantes eran violentos y atacaron a la policía. Tu trabajo es preciso en el modo en el que utiliza la forma documental. Trata sobre el movimiento anti-globalización, por lo que es un importante documento, pero realmente es una forma antidocumental. No hay un ojo objetivo, que existe en los media, presentando una posición, después otra posición, sino que estás presentando un análisis. Te estás colocando en el lugar de los manifestantes y dando la posibilidad de encontrar algo desde este otro lado, sobre otras perspectivas.

O.R.: Como mencionabas, un día después de que 919 manifestantes fueran rodeados en Salzburgo ya había un reportaje en la TV estatal austríaca que combinaba varias fuentes de material video de la manifestación que habían



TRADUCCIONES 11/50

ocurrido a diferentes horas y lugares para corroborar la imagen de manifestantes violentos, una imagen que los media ya habían imaginado mucho antes de que la manifestación comenzara. Presentaba la manifestación y los sucesos de una manera muy diferente a la que otras personas y yo mismo habíamos vivido. Esta presentación tendenciosa de los media reforzó mi decisión de comprometerme a trabajar con material que otros participantes en la manifestación y yo habíamos recogido con nuestras cámaras, y a decidir una estructura en la cual sólo las voces de la gente que participó en la manifestación eran parte del video. Mi interés en crear este trabajo estaba igualmente conectado con el deseo de fortalecer la posición política de aquellas personas de los movimientos contra-globalización en Austria.

M.G.: Creo que es muy importante que te decidieras por una posición muy clara, estabas del lado de los manifestantes. Es también importante que este suceso tiene lugar en el centro del sistema capitalista. Algunas

veces cuando muestro el video la gente piensa que está manipulado, porque es muy duro, no pueden imaginar que sea cierto. Hay tal intensidad en el video cuando ves el modo en el que estos cuerpos son rodeados, y ahí está este momento de fuerza. Otro tema de tu video es la idea de las biopolíticas en Europa hoy en día, que es algo tratado en tu video “Disobbedienti”.

O.R.: Cuando trabajaba en “Esto es lo que la democracia parece!” encontraba hasta cierto punto problemático que estos manifestantes fueran siempre representados dentro del cerco policial, rodeados, siendo forzados a actuar en relación a las tácticas y represión policiales. Por lo que pronto decidí que este video no sería mi único trabajo sobre el movimiento contra-globalización. Comencé a investigar sobre un grupo dentro de este movimiento, el cual yo consideraba el más interesante, los Disobbedienti, que en ese momento todavía se denominaban “Tute Bianche”. Los “Tute Bianche” eran estos activistas italianos vestidos en monos blancos que trabajaban en una forma

especial de desobediencia civil, protegiendo sus cuerpos con goma foam, máscaras de gas y cascos. Para el video “Disobbedienti” se llevaron a cabo entrevistas con los activistas sobre las acciones, la historia y sobre el trasfondo teórico del movimiento, en colaboración con el escritor italiano Dario Azzellini.

M.G.: Ver este trabajo es como leer un libro. No es una cuestión de visualización, sino de cómo un medio electrónico puede también adoptar el rol de ser un importante archivo. Pero el video es también un ensayo como herramienta política, es una especie de manual. Muestra que otras formas de conversación existen, otras formas de mostrar, otras formas de crear resistencia y análisis. No es necesario escribir un libro; la gente puede mirar un cuadro durante una hora. ¿Cómo describirías el resultado?, ¿cuál es la estrategia del trabajo?, ¿hay una conclusión final?

O.R.: Italia es uno de los pocos países europeos donde tienen lugar grandes movilizaciones contra el capitalismo y a la vez hay un gobierno de derechas,





y para mí los Disobbedienti son el grupo más interesante dentro de este gran contexto de resistencia. No hay muchos grupos que hayan conseguido dismantelar centros de detención de refugiados como lo han hecho los Disobbedienti en varias ocasiones. Aparte, el nivel de reflexión teórica de sus acciones es extremadamente alto. Un video como "Disobbedienti" puede ayudar a compartir sus experiencias con gente fuera de Italia que no tiene mucha información sobre estas prácticas de resistencia. Es obvio que hay un montón de información altamente compleja en el video presentado por los protagonistas a gran velocidad ¡realmente tienen algo que decir! Tras varias discusiones, Dario y yo decidimos editar el video de una manera cercana al modo en que esta gente se expresaba, con gran densidad, sin paradas, con la intención de no molestar al flujo de su excelente análisis.

Esta conversación está basada en una conversación pública entre Oliver Ressler y Marina Gržinić en la Galería Skuc en Ljubljana, que tuvo lugar el 14 de noviembre de 2003.

Para más información sobre los proyectos de Oliver Ressler: www.ressler.at

NODO. SUDÁFRICA **PÁGS: 26 / 30** **MARCUS NEUSTETTER**

Mi contribución como nodo del proyecto Tester a este libro pretende ilustrar una posición cultural contemporánea subjetiva en relación con la historia local, posicionamiento móvil en el contexto del arte local, y retos de una comunidad en evolución dentro del contexto global. Con ese objeto, he pedido a varios artistas que respondan a las cuestiones clave de historia, posición de sujeto móvil y nociones de recolonización para formular una amplia introducción al contexto sudafricano.

A continuación he entrado en una discusión con mis socios de The Trinity Session para analizar estrategias y posiciones de productores culturales que han evolucionado impulsados por un sentimiento de supervivencia, y trabajan en la dirección de una asociación efectiva con una visión compartida de futuro de un país en desarrollo.

Esa discusión se traslada a un foro visual en el que los miembros de The Trinity

Session y dos artistas invitados, Robin Rhode y Usha Seejarim, se posicionan en relación a su contexto y a su propio modo de producción. La obra colectiva de The Trinity Session estudia tres modos diferentes de práctica y estrategias para reunirse en yuxtaposición colaborativa, y la obra de Robin Rhode y Usha Seejarim es una comunicación de dos artistas sudafricanos en dos contextos diferentes. Usha Seejarim tiene su base en Johannesburgo, mientras que Robin Rhode vive actualmente en Berlín. Las dos obras presentadas se crearon en lugares extraños a los artistas, Nueva York (Seejarim) y Estambul (Rhode), y aun así hay una especie de comprensión global de un espacio urbano navegante inspirado en sus posiciones en ciudades que son centros globales, y en sistemas lingüísticos que parecen ser reconocibles en tales ciudades.

HISTORIA / Sue Williamson

Quienes han vivido la historia reciente de Sudáfrica los últimos veinte años pueden sentirse privilegiados. Han sido testigos de los últimos días de 350 años de dominación colonial; el final del apartheid



TRADUCCIONES 13/50

legalizado, el nacimiento de la nueva nación fue prolongado, angustioso y doloroso, pero así son los nacimientos. En el documental *A Long Nights Journey into Day* (Frances Reid, Deborah Hoffman, 2000), Nyameka Goniwe habla del funeral de su marido Matthew, muerto junto a otros tres camaradas por las fuerzas de seguridad en 1985. Describe las enormes multitudes que abarrotaron la pequeña ciudad de Cradock aquel día, cantando y bailando «Aunque era un funeral, nosotros lo sentimos como un día de liberación», dice Nyameka. «Había un ambiente tremendo. Sabíamos que ya nada podría detenernos».

El ímpetu de aquellos años puede haber aminorado, pero continúa impulsándonos hacia adelante. Gran parte de los últimos diez años han transcurrido en el sofá del psiquiatra conocido como Comisión por la Verdad y la Reconciliación, parte esencial de la construcción del nuevo país. La reconciliación se convirtió en el proyecto nacional. Oíamos hablar sobre lo que sucedió bajo el gobierno racista, y dirigiámos la mirada hacia nuestro interior para examinar

cuál había sido nuestra actuación. ¿Cómo nos afectó aquello? ¿Éramos capaces ya de elevarnos por encima de la amargura del pasado? ¿Hasta qué punto fuimos cómplices? ¿Fuimos de aquellos que desviaban la mirada?

Artistas que otrora usaban la esfera creativa para examinar aspectos de la injusta sociedad, empezaban ahora a derivar de lo general a lo personal en su propia obra. «Memoria y memorización» se convirtió en un tema clave para la generación de artistas establecidos, y entre los artistas emergentes «identidad» parecía ser el nuevo tema elegido: lo que había significado para él/ella ser de ese género, ese color, esa edad, esa orientación sexual en aquellos tiempos. Y también en estos tiempos. En realidad hasta bien entrados los noventa los artistas de este país, negros y blancos, no empezaron a escapar del campamento militar de la oscuridad y la aprobación global y salir al mundo del arte internacional, participar en bienales, residencias en el extranjero, colaboraciones con artistas extranjeros, congresos, exposiciones en museos. Pero sobre el terreno la situación no ha variado demasiado para los

artistas negros. Un documental hecho en 2003, titulado *The Luggage is Still Labelled: Blackness in South African Art* (59 min., Cameron Voyiya & Julie McGee) dejó eso claro. En el mundo del arte, el ritmo del cambio es lento, y la mayor parte de las galerías, museos, campus, incluso las nuevas organizaciones de artistas cuya misión es involucrarse en el arte público, como Public Eye de Ciudad del Cabo y The Trinity Session de Johannesburgo, tienen responsables blancos en su mayoría, mientras que a los artistas negros, a menudo en situación de desventaja por falta de financiación y de una educación adecuada, se les hace difícil y peligroso hacer incursiones en ese campo. Para contrarrestar esa blancura pretenciosa, el comisario Zayd Minty puso en marcha BLAC en Ciudad del Cabo en 1998. Se planteó en gran medida como foro de discusión para artistas negros, y la singularidad del proyecto consistía en que se centraba en el poder, identidad y cultura vistos a través del prisma de la política racial. Aunque la organización ha dejado de funcionar, los temas que planteaba permanecen en la conciencia del mundo del arte.

En el mundo moderno, la experiencia sudafricana de



transformación ha sido singular, pero queda por ver aún si las lecciones del pasado han sido enteramente comprendidas y aprendidas.

SUJETO MÓVIL / Penny Siopis

Asentamientos informales; el artista como sujeto móvil. Últimamente los artistas se están moviendo más que nunca, y la movilidad física y virtual se está convirtiendo en una característica clave de su posición como sujetos. Personificada como figura nómada, la figura del artista en la era de la información es, como observa Gerardo Mosquera, «una alegoría de los procesos de globalización» que representa «una ruptura clave con la figura del artista-artesano vinculado a un estudio en el que se produce la obra del artista. Ahora los artistas se auto-exportan. Su trabajo está más cerca del empresario o ingeniero que viaja constantemente para atender proyectos y negocios específicos. El estudio, ese ancestral lugar vulcaniano con el que se vincula al artista, se convierte en un laboratorio más de proyectos y diseño que de producción».

Esa movilidad global da al artista licencia para matar el tiempo, dar forma al espacio y atravesar

nación, cultura, género. Movilizados por las emes de la cultura móvil –como los teléfonos móviles y las redes móviles–, pueden crearse nuevos mundos apretando un botón. Esa movilidad no parece diferir de la maestría del sujeto moderno. Pero sabemos que ese «individuo» ha terminado hecho un desarrapado tras los desafíos radicales a «su» norma y la explosión de descubrimientos tecnológicos. De modo que asumimos que ese nuevo ser es de alguna manera «otro», si no es como el cyborg de Donna Haraway, entonces «encamando» su carácter como «una especie de colectivo y personalidad descompuestos y recompuestos, posmodernos». Puede que nosotros no, pero nuestra propensión a la movilidad, al nomadismo, se halla tanto en la inteligencia natural como en la artificial.

Lo miremos por donde lo miremos, el artista nómada no es una persona sin hogar. Simplemente, no es importante dónde viva. Es su identificación con la corriente dominante y la inclusión en sus circuitos de exposiciones y eventos lo que es importante a la hora de conferir un estatuto universal de nómada. Es algo que sabemos todos. Pero lo que no hemos

resuelto aún en Sudáfrica es qué nos parece, como parientes pobres del otro extremo del mundo que somos, por así decir, el nuevo poder de ese estado nómada de falta de estado.

¿Debemos abandonarnos a ese estado? Formamos parte ya de su esfera de influencia como sujetos a quienes se permite la movilidad procedente de la libertad de la democracia. Incluso antes de la liberación éramos capaces de entender la movilidad como un atravesar, con éxito diverso, mundos diferentes: materiales y virtuales, Primero y Tercero, negros y blancos, de izquierdas y derechas, oprimidos y liberados. En la década de los 80 vivimos en perpetuo estado de excepción, en un estado de terror, pero también en un estado de resistencia a aquel terror. Pero aquello parecía más una movilización para la batalla que movilidad propiamente dicha. El «mundo libre» nos boicoteó como si fuéramos un estado paria, y nuestra práctica artística reflejaba poco de lo que estaba ocurriendo en aquel contexto global. Hicimos obra de estudio, como en el «ancestral lugar vulcaniano» de Mosquera; obra que pide a gritos una subjetividad ansiosa por nacer, una



TRADUCCIONES 15/50

subjetividad que buscaba mediación por muy despectivamente moderno que hubiera podido parecer. Deseábamos la totalidad, no fragmentación. Nuestro arte era político en el sentido más evidente. Éramos muchas cosas, pero desde luego no éramos nómadas culturales. Sin hogar, sí, en el sentido de que nuestro legítimo hogar estaba por nacer aún. Deseábamos pertenecer a alguna parte, no estar exiliados o sin hogar.

Es una vieja historia, y una podría preguntarse, ¿con qué motivo? El motivo es que la democracia llegó en un momento en que empezaban a sentirse los efectos de los cambios espectaculares producidos en el orden mundial y comenzaban a arraigar los descubrimientos radicales del campo de los sistemas de información. Esa confluencia de sentirse sujeto de un lugar y tiempo concreto, y simultáneamente sentirse sujeto móvil de redes culturales globales con oportunidades ilimitadas es enormemente importante para nosotros. Podríamos no sentirnos totalmente a gusto aún con la idea del artista nómada, pero sí que nos sentimos parte de una comunidad mundial más amplia, comunidad con la que

compartimos sorprendentemente más de lo que podríamos haber imaginado. Es liberador no estar políticamente atado a una subjetividad transparente, y ver en las nuevas tecnologías que «el individuo no es ya el objeto proyectado, sino la creación del medio» (Bruce Yonmoto, 1996). Un medio, aunque parezca paradójico, de fuerte personalidad y expresión de comunidad.

RECOLONIZACIÓN /

Colin Richards

En cuestiones de globalización, parece que el espectro de la recolonización ha encontrado nuevas energías. Los conductos de información atraviesan los centros urbanos del mundo unidos en red. A la vez que esos conductos, florecen conspiraciones sensacionalistas y ansiedades cósmicas. Parece bastante evidente que hay ahora modos rápidos y precisos de transmitir y diseminar información que en otros tiempos eran inimaginables. No sólo de transmitir y diseminarla, sino de infiltrar esa información en espacios y lugares más íntimos y microscópicos que lo que habríamos pensado jamás. Hay también una especie de espontaneidad, de instantaneidad en nuestras nuevas formas de

comunicación que hablan a personalidades bastante diferentes a las que habíamos llegado a acostumbrarnos. Parece ser que hemos cambiado fundamentalmente por medio de esa revolución de la información. Si no lo hemos hecho, es probablemente porque sobrevivimos fuera del tejido conjuntivo del que está hecha esa revolución. ¿Pero queda algún «fuera»?

Un mundo unido en red de forma tan intrincada, desde el microcosmos hasta el macrocosmos, ofrece la oportunidad de ejercer el poder como no se había soñado, y hace también al mundo en que vivimos excepcionalmente vulnerable. En este mismo instante estoy luchando con un virus que trata de disolver, en algún momento concreto pero desconocido, la estructura de todos los datos que he recopilado amorosamente en mi ordenador. No sé cómo agarré -yo, el yo prostético de esa máquina- el virus, pero lo agarré. Como no soy tonto, me creo lo que me dicen. Estoy infectado. He oído rumores de que los antivirus profilácticos funcionan sobre todo retrospectivamente, porque sólo reconocen lo que les es ya conocido. El resto es irreconocible. O sea que lo



radicalmente nuevo parece invisible o indetectable hasta que se produce algún daño, hasta que se reconoce algún síntoma. Se trata de la aventura ilimitada para la que viven... o por la que mueren (misteriosamente, por supuesto) los partidarios de teorías conspirativas. Pero eso no es diferente a cómo funcionaba el conocimiento antes de esta era de la máquina.

El poder que confiere ese tipo de situación a controladores y usuarios parece casi incalculable, pero se trata también de un poder muy inestable. Como todo poder, esa energía puede ser una fuerza creativa o destructiva. He visto redes de resistencia, rechazo, rebelión contra los sobreadministrados mundos trucados en los que estamos obligados a habitar. Por la misma razón, esas redes aprisionan y controlan lo que sabemos con gran precisión y finura. La mayor parte de lo que nos llega es una información preplanificada, masticada, digerida ya. Comemos la mierda de otra gente. Igual que un virus coloniza un cuerpo, esas máquinas pueden colonizar la experiencia. De ahí nuestra paranoia, justificable pero a menudo paralizante, y el espectro hiperrinflado de lo que solíamos

conocer, a veces afectuosamente, como Gran Hermano, que aparentemente vigilaba. Por tanto, un mundo unido en red permite el control social. Pero también abre camino a la cohesión social para quienes expresan una solidaridad rebelde. Puede ser o no una fuerza de colonización, recolonización o descolonización.

Sospecho que la actual tecnología de la comunicación es demasiado difusa para poder ofrecer el control centralizador que solemos asociar al estado efectivo o poder corporativo. Funde y transmuta nuestro sentido del espacio y tiempo de forma bastante extraordinaria. La hegemonía ideológica de los no-indígenas (probablemente lo que se piensa que es el colonialismo) parece más dependiente de otras fuerzas y estructuras materiales... las habituales de familia, Dios, patria, educación, lengua, economía y demás. Seguramente nunca llegamos a estar totalmente descolonizados, y siempre corremos el riesgo de ser recolonizados bajo nuevas formas y medios. Pero me da la sensación de que el propio dinamismo y movilidad de las actuales tecnologías de la

comunicación—sin ser demasiado utópico o idealista en relación con ellas— hacen más difícil la recolonización en sentido tradicional. Los estados de conocimiento más contingentes, veloces, transmutables, transportables, alterados que son posibles ahora hacen virtualmente imposibles las antiguas hegemonías patógenas. Virtualmente; pero lo real sigue estando en el antiguo mundo material en el que respiramos.

Pero todo esto parece tener que ver con la dinámica técnica o con operaciones de poder, y no tanto con contenidos. El contenido (lo que creemos, lo que consideramos cierto) sigue correspondiendo a un mundo más antiguo, más lento. El mundo habitual en el que la información tiene contenido, sirve a intereses, oscurece y distorsiona. De modo que la cuestión crucial es una vieja cuestión ideológica. Las actuales tecnologías de la comunicación sólo aumentan el ritmo y la temperatura. Y tal vez los intereses. Pero, por otra parte, tal vez haya modos de pensar cualitativamente nuevos que están siendo provocados por las nuevas tecnologías, modos que han de servir aún para la liberación humana.



LA ARTICULACIÓN DE LA PROTESTA

PÁGS: 34 / 41
HITO STEYERL

Cada articulación es un montaje de diversos elementos –voces, imágenes, colores, pasiones o dogmas- dentro de cierto periodo de tiempo y con cierta extensión espacial. La importancia de los momentos articulados depende de eso. Sólo tienen sentido dentro de esa articulación, según su posición. Entonces, ¿cómo se articula la protesta? ¿Qué es lo que articula y qué es lo que la articula?

La articulación de la protesta tiene dos niveles: por una parte, significa que hay que buscar un lenguaje para la protesta, la vocalización, la verbalización o la visualización de la protesta política. Por otra, no obstante, esa combinación de conceptos designa también la estructura de organización interna de los movimientos de protesta. Dicho en otras palabras, hay dos tipos diferentes de concatenaciones de diferentes elementos: una se produce a nivel de los símbolos, la otra a nivel de fuerzas políticas. La dinámica de deseo y rechazo, de atracción y repulsión, la contradicción y convergencia de

diferentes elementos se despliega a ambos niveles. En relación con la protesta, la cuestión de la articulación se aplica a la organización de su expresión; pero también a la expresión de su organización.

Naturalmente, los movimientos de protesta se articulan a muchos niveles: al nivel de sus programas, reivindicaciones, obligaciones autoimpuestas, manifiestos y acciones. Eso acarrea también un montaje, en forma de inclusiones y exclusiones basadas en contenidos, prioridades y puntos ciegos. Claro que, además, los movimientos de protesta se articulan también como concatenaciones o conjunciones de diversos grupos de intereses, ONGs, partidos políticos, asociaciones, individuos o grupos. Las alianzas, coaliciones, fracciones, feudos o incluso la indiferencia se articulan en esa estructura. También a nivel político hay una forma de montaje, de combinaciones de intereses, organizadas en una gramática de lo político que se reinventa una y otra vez. A ese nivel, la articulación designa la forma de organización interna de los movimientos de protesta.

Ahora bien, ¿qué reglas sigue la organización de ese montaje? ¿Quién lo organiza, con quién, por medio de quién, y de qué manera?

Y eso ¿qué significa para las articulaciones críticas para con la globalización, tanto al nivel de la organización de su expresión como al de la expresión de su organización? ¿Cómo se representan las conjunciones globales? ¿Cómo median entre sí los diferentes movimientos de protesta? ¿Se encuentran colocados uno junto al otro sin más, o es que están relacionados entre ellos de algún otro modo? ¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta? ¿Se trata de la suma de las cabezas de los oradores de los grupos individuales? ¿Son tal vez fotografías de los enfrentamientos y marchas? ¿O son nuevas formas de descripción? ¿Es el reflejo de las formas diversas de un movimiento de protesta? ¿O la invención de nuevas relaciones entre elementos individuales de uniones políticas? Con estas reflexiones acerca de la articulación, me refiero a un ámbito muy específico de la teoría, es decir, a la teoría del montaje cinematográfico. Eso



se debe también a que la reflexión conjunta sobre arte y política se suele investigar en el ámbito de la teoría política, y el arte aparece a menudo como su adorno. Pero ¿qué ocurre si, al contrario, relacionamos una reflexión acerca de una forma de producción artística como la teoría del montaje, con el terreno de la política? Dicho de otra forma, ¿cómo se edita el terreno político, y qué importancia política podría derivarse de esa forma de articulación?

Cadenas de producción

Me gustaría extenderme sobre esas cuestiones sobre la base de dos segmentos de película y analizar su pensamiento político implícito o explícito, basándome en la forma de su articulación. Las películas serán comparadas desde una perspectiva muy específica: ambas contienen una sucesión en la que se analizan las condiciones de su propia articulación. Ambas sucesiones representan las cadenas de producción y los procedimientos de producción mediante los cuales se realizaron esos films. Y basándome en la discusión autorreflexiva de su manera de producir importancia política, la

creación de cadenas y montajes de formas estéticas y reivindicaciones políticas, me gustaría explicar las implicaciones políticas de las formas de montaje.

El primer segmento es de la película «Showdown in Seattle», producida en 1999 por The Independent Media Center Seattle, emitida por Deep Dish Television. El segundo segmento es de una película de Godard/Mieville, de 1975, titulada «Ici et ailleurs». Ambos segmentos tratan de las circunstancias transnacionales e internacionales de la articulación política: «Showdown in Seattle» documenta las protestas contra las negociaciones de la OMC de Seattle y la articulación interna de esas protestas como combinación heterogénea de diversos intereses. El tema de «Ici et ailleurs», por otra parte, son las actividades de los franceses solidarios con Palestina concretamente en los años 70, y una crítica radical de las poses, escenificaciones y articulaciones contraproducentes de la emancipación en general. En realidad, las dos películas no son en sí comparables. La primera es un documento

utilitario velozmente producido que funciona en el registro de la contrainformación. «Ici et ailleurs», por otra parte, refleja un proceso largo e incluso embarazoso de reflexión. El primer plano no lo ocupa aquí la información, sino más bien el análisis de su organización y escenificación. Por consiguiente, la comparación de las dos películas no debe interpretarse como una declaración acerca de las películas per se, sino que más bien ilumina solamente un aspecto particular, a saber, su autorreflexión y sus propias formas específicas de articulación.

«Showdown in Seattle»

La película «Showdown in Seattle» es un documental apasionado sobre las protestas que tuvieron lugar en torno a la reunión que hizo la OMC en Seattle en 1999 [1]. Los días de protesta y los acontecimientos que tuvieron lugar están editados de forma cronológica. Simultáneamente, los acontecimientos de la calle se acompañan de información sobre los antecedentes de las actividades de la OMC. Hay numerosas declaraciones breves hechas por una multitud de personas pertenecientes a



TRADUCCIONES 19/50

los grupos políticos más diversos, sobre todo sindicalistas, pero también grupos de indígenas y organizaciones de agricultores. La película (que se compone de cinco partes de media hora cada una) es extraordinariamente conmovedora y mantiene el estilo de un reportaje convencional. Junto con ello, hay una noción de espacio-tiempo fílmico que podría definirse usando las palabras de Benjamin como algo homogéneo y vacío, organizado por secuencias cronológicas y espacios uniformes.

Hacia el final de las dos horas y media de película, hay un segmento en el que al espectador lo pasean por el lugar donde se produjo la película, el estudio montado en Seattle. Lo que se ve es algo impresionante. Toda la película se rodó y editó durante el periodo de protestas. Se emitió un programa de media hora cada día. Eso requiere un esfuerzo logístico considerable y la organización interna de la oficina de Indymedia, por consiguiente, no presenta un aspecto que difiera mucho del de un canal de televisión comercial. Vemos cómo

imágenes de innumerables cámaras de vídeo entran al estudio, cómo se hace su visionado, cómo se extraen secciones que pueden utilizarse, cómo se editan para crear otro plano, y así sucesivamente. Se hace un listado de varios medios en los cuales y mediante los cuales se lleva a cabo la divulgación, como fax, teléfono, internet, satélite, etc. Vemos cómo se dirige el trabajo de organizar la información, es decir, las imágenes y el sonido: hay una mesa de edición de vídeo, planos de producción, etc. Lo que se presenta es la descripción de una cadena de producción de información, o más exactamente, como la definen los productores, de contrainformación, que se define negativamente por su distancia a la información procedente de los medios corporativos criticados por su parcialidad. Lo que eso implica, entonces, es una réplica especular de la producción convencional de información y representación con todas sus jerarquías, una reproducción fiel del modo de producción de los medios corporativos, sólo que aparentemente con un objetivo diferente.

El objetivo diferente se describe con muchas metáforas: hacer que la palabra se oiga, hacer que el mensaje se oiga, hacer que salga la verdad, hacer que salgan las imágenes. Lo que va a diseminarse es una contrainformación que se describe como verdad. La instancia última que se invoca aquí es la voz del pueblo, y esa voz está para ser oída. Se concibe como la unidad de diferencias, de diferentes grupos políticos y suena dentro del resonador de un espacio-tiempo fílmico cuya homogeneidad jamás se cuestiona.

Ahora bien, no sólo debemos preguntarnos cómo se articula y organiza esa voz del pueblo, sino también qué se supone que es esa voz del pueblo. Se utiliza la expresión «Showdown in Seattle» [Duelo en Seattle] sin ninguna problematización: como la adición de voces de personas individuales procedentes de grupos de protesta, ONGs, sindicatos, etc. Sus reivindicaciones y posturas se articulan a lo largo de grandes trozos de la película, en forma de «bustos parlantes». Como la forma de los planos es la misma, las posturas se estandarizan,



haciéndose así comparables. A nivel del lenguaje convencional estandarizado en la forma, las diversas declaraciones se transforman así en una cadena de equivalencias formales, que reúne las reivindicaciones políticas, del mismo modo en que las imágenes y sonidos se ensartan en la cadena de montaje convencional de la cadena de producción mediática. De este modo, la forma es completamente análoga al lenguaje de la forma utilizado por los medios corporativos objeto de crítica, sólo el contenido es diferente, a saber, una compilación aditiva de voces que da como resultado la voz del pueblo cuando se toman a la vez, independientemente de que las diversas reivindicaciones políticas a veces se contradigan radicalmente unas a otras, como las procedentes de los medioambientalistas y los sindicatos, diversas minorías, grupos feministas, etc., y no está nada claro cómo pueden mediar esas demandas. Lo que ocupa el lugar de esa mediación que falta es sólo una edición fílmica y política —de planos, declaraciones y posturas— y una forma estética

de concatenación cuestionando los principios organizativos de su adversario. [2]

En la segunda película, por otra parte, ese método de mera adición de reivindicaciones que da como resultado la «voz del pueblo» es criticado con severidad, así como el propio concepto de la voz del pueblo.

«Ici et ailleurs»

Los directores, o más bien editores de la película «Ici et ailleurs» [3], Godard y Mieville, toman una postura radicalmente crítica respecto a los términos de lo popular. Su película consiste en una autocrítica de un fragmento de película autoproducida. El colectivo Dziga Vertov (Godard/Morin) rodó una película por encargo de la OLP en 1970. Aquella película de propaganda heroica que brama acerca de la lucha popular se llamaba «Hasta la victoria» y no se terminó nunca. Se componía de varias partes, con títulos como: la lucha armada, el trabajo político, la voluntad del pueblo, la guerra prolongada... hasta la victoria. Mostraba entrenamientos para la lucha, escenas de ejercicios y tiro, y escenas de agitación de la OLP, formalmente en una

cadena casi insensata de equivalencias, en la que cada imagen, como se vio después, es introducida por la fuerza en la fantasía antiimperialista. Cuatro años más tarde, Godard y Mieville vuelven a inspeccionar más de cerca el material. Se dan cuenta de que parte de las declaraciones de partidarios de la OLP no se tradujeron nunca, o estaban simplemente escenificadas. Reflexionan sobre las escenificaciones y mentiras descaradas incluidas en el material; pero, sobre todo, sobre su propia participación en ello, en el modo en que organizaron las imágenes y el sonido. Se preguntan: ¿cómo funcionó aquí la fórmula imperativa de «la voz del pueblo» como ruido populista para eliminar las contradicciones? ¿Qué significado tiene añadir en la edición la Internacional a todas y cada una de las imágenes, algo parecido a como se unta pan con mantequilla? ¿Qué nociones políticas y estéticas se juntan bajo el pretexto de la «voz del pueblo»? ¿Por qué no funcionó esa ecuación? En general, Godard/Mieville llegan a la conclusión de que el aditivo «y» del montaje, con el que editan una imagen sobre otra, no es nada inocente, y desde



TRADUCCIONES 21/50

luego no está exento de problemas.

Hoy en día la película es escandalosamente actual, pero no en el sentido de que ofrezca una postura sobre el conflicto de Oriente Próximo. Al contrario, es la problematización de los conceptos y modelos, en los que los conflictos y la solidaridad se condensan en oposiciones binarias de traición o lealtad y se reducen a adiciones sin problemas y a seudocausalidades, lo que la hace tan tópica. Porque, ¿y si el modelo de adición no es correcto? ¿O si el «y» aditivo no representa una suma, sino que es más bien la base de una resta, de una división o de ninguna relación en absoluto? Más concretamente, ¿y si el «y» de ese «aquí y en otra parte», de ese Francia y Palestina, no representa una suma, sino una resta? [4] ¿Y si dos movimientos políticos no sólo no se unen, sino que de hecho se dificultan, contradicen, ignoran o incluso se excluyen mutuamente? ¿Y si tuviera que decir «o» en vez de «y», o «a causa de» o «en lugar de»? Además, ¿qué significa una frase como «la voluntad del pueblo»?

Trasponiendo eso a nivel político, las preguntas serían: ¿sobre qué base podemos formular comparaciones entre posturas diferentes o establecer equivalencias, incluso alianzas? Incluso, ¿qué es lo que se está haciendo comparable? ¿Qué es lo que se añade, lo que se junta mediante la edición, y qué diferencias y oposiciones se igualan para poder establecer una cadena de equivalencias? ¿Y si ese «y» del montaje político se funcionaliza, específicamente a favor de la movilización populista? ¿Y qué significa esa cuestión para la articulación de la protesta hoy, si los nacionalistas, proteccionistas, antisemitas, partidarios de las teorías conspirativas, nazis, grupos religiosos y reaccionarios se ponen en fila en la cadena de equivalencias sin ningún problema en las manifestaciones antiglobalización? ¿Es éste un simple caso del principio de la suma sin problemas, un «y» ciego que supone que si se unen cantidades suficientes de intereses diferentes, la suma será el pueblo?

Godard y Mieville no relacionan su crítica con el nivel de la articulación política, en otras palabras, de la expresión de la

organización interna, sino específicamente también con la organización de su expresión. Ambas cuestiones están íntimamente unidas. Un componente fundamental de esa cuestión problemática es el modo en que se organizan, editan y disponen las imágenes y los sonidos. Una articulación tipo cadena de montaje organizada según los principios de la cultura de masas reproducirá ciegamente las plantillas de sus dueños, siguiendo sus tesis, de modo que hay que cortarla y problematizarla. Es también la razón por la que Godard/Mieville están interesados en la cadena de producción de imágenes y sonido, pero si comparamos con Indymedia, adoptan un escenario totalmente diferente: muestran a una multitud sujetando fotografías, paseando junto a la cámara igual que en una cinta transportadora y al mismo tiempo empujándose a un lado unos a otros. Una hilera de gente que lleva fotografías de la «lucha» se une mecánicamente siguiendo la lógica de la cadena de montaje y la mecánica de la cámara. Aquí, Godard/Mieville trasladan



la disposición temporal de las imágenes de la película a una disposición espacial. Lo que se hace evidente aquí son las cadenas de imágenes que no van una detrás de otra, sino que más bien se muestran a la vez. Colocan las imágenes una junto a otra y van enfocando los diferentes fotogramas para atraer la atención hacia ellos. Lo que se revela así es el principio de su concatenación. Lo que aparece en el montaje como adición a menudo invisible se problematiza de ese modo, y se pone en relación con la lógica de la producción mecánica. La reflexión sobre la cadena de producción de imágenes y sonidos en esa sucesión permite pensar sobre las condiciones de representación en film, en conjunto. Como resultado del montaje, se obtiene un sistema industrial de imágenes y sonidos cuya concatenación está organizada desde el principio, igual que la continuidad de producción de «Showdown in Seattle» está marcada por su asunción de esquemas convencionales de producción.

En cambio, Godard/Mieville preguntan: ¿cómo cuelgan los fotogramas de la cadena, cómo

están encadenados unos con otros, qué organiza su articulación y qué significados se generan de ese modo? Aquí vemos una situación experimental de concatenación en la que las imágenes están organizadas de manera relacional. Imágenes y sonidos de la Alemania nazi, Palestina, América Latina, Vietnam y otros lugares se mezclan sin orden ni concierto, y después se les añade una serie de canciones folklóricas o canciones que invocan al pueblo, procedentes de contextos de la derecha o la izquierda. Para empezar, y eso es algo evidente, como consecuencia se tiene la impresión de que las imágenes alcanzan su significado por medio de su concatenación. Pero en segundo lugar, y esto es mucho más importante, observamos que se producen concatenaciones imposibles: imágenes de campos de concentración y canciones revolucionarias de América Latina, la voz de Hitler y una imagen de la matanza de My Lai, la voz de Hitler y una fotografía de Golda Meir, My Lai y Lenin. Se hace evidente que la base de esa voz del pueblo, que oímos en sus diversas articulaciones y al nivel al que tiene lugar el

experimento, de hecho, no es una base para crear equivalencias, sino que, al contrario, hace emerger las contradicciones políticas radicales que se esfuerza por ocultar. Genera agudas discrepancias dentro de la silenciosa coerción —que diría Adorno— de la relación identitaria. Origina contrarios en vez de ecuaciones, y más allá de los contrarios, incluso puro miedo; cualquier cosa menos una adición no problemática de deseo político. Porque lo que esa cadena populista de equivalencias despliega sobre todo, llegados a este punto, es el vacío sobre el que está estructurada, el vacío inclusivista que se limita a seguir añadiendo y añadiendo ciegamente fuera del ámbito de todo criterio político. Resumiendo, podemos decir que el principio de "la voz del pueblo" asume un papel totalmente diferente en las dos películas. A pesar de que es el principio organizador de Seattle, el principio que constituye la mirada, nunca se problematiza. La voz del pueblo funciona aquí como punto ciego, como laguna que constituye todo el campo de lo visible, según Lacan, pero sólo se hace visible como una especie de cubierta. Organiza



TRADUCCIONES 23/50

las cadenas de equivalencias sin permitir rupturas y oculta que su objetivo político no va más allá de una noción de inclusividad que no se cuestiona. De ese modo, la voz de pueblo es simultáneamente el principio organizador tanto de una concatenación como de una supresión. Pero ¿qué es lo que suprime? En un caso extremo, podemos decir que el topos vacío de la voz del pueblo sólo cubre una laguna, específicamente la laguna de la cuestión de las medidas y objetivos políticos que se supone que están legitimados mediante la invocación al pueblo.

Entonces, ¿cuáles son las perspectivas de articulación de un movimiento de protesta basado en el modelo de un «y», como si la inclusión, cueste lo que cueste, fuera su objetivo primario? ¿En relación con qué se organiza la concatenación política? ¿Y por qué? ¿Qué fines y criterios deben formularse, aunque puedan no ser tan populares? ¿Y no debería haber una crítica mucho más radical de la articulación de la ideología usando imágenes y sonidos? ¿Una forma convencional no significa acaso aferrarse miméticamente a las condiciones

que van a criticarse, una forma populista de fe ciega en el poder de la adición de deseos arbitrarios? Por tanto, ¿no es a veces mejor romper las cadenas que relacionar a todos con todos, cueste lo que cueste?

Adición o potencia

Por consiguiente, ¿qué hace que un movimiento se convierta en posición? Porque hay muchos movimientos que se autodenominan movimientos de protesta y deberían llamarse reaccionarios, o incluso claramente fascistas, o que al menos incluyen fácilmente a tales elementos. Los movimientos que eso supone son aquellos en que se radicalizan las condiciones existentes mediante intensa trasgresión, desparramando identidades fragmentadas como esquirlas de hueso en el camino. La energía del movimiento se desliza sin fisuras de un elemento al siguiente, atravesando el homogéneo tiempo vacío como una ola que atravesara la multitud. Imágenes, sonidos y posturas se vinculan sin ninguna reflexión en el movimiento de inclusión ciega. En esas figuras se despliega una tremenda dinámica, pero sólo para dejarlo todo como estaba.

Entonces, ¿qué movimiento de montaje político da como resultado una articulación de oposiciones, en lugar de una mera adición de elementos para reproducir al status quo? O, formulando la pregunta de otro modo: ¿qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien pertenecería a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.

Gracias a Peter Grabher / kinoki por atraer mi atención sobre las películas.

Traducción alemán-inglés por Aileen Derieg.

[1] «Showdown in Seattle» Deep Dish Television, EUA, 1999. 150 min.

[2] Con eso no quiere decirse que haya ninguna película que pudiera asumir ese trabajo de mediación. No obstante, una película podría insistir en que eso no puede reemplazarse por simples órdenes.



[3] Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, Francia, 1975. 52 min.

[4] ¿Y qué significa ese «aquí y en otra parte» ahora, cuando arden las sinagogas en Francia?

La versión en alemán de este texto ha sido publicada en Transversal, Ed. Gerald Raunig, Turia und Kant, Viena 2003.

NEW MEDIA CENTER - WWW.KUDA.ORG

PÁGS: 48 / 50

ZORAN PANTELIĆ + KRISTIAN LUKIĆ

Un nuevo paradigma recorre las sociedades actuales. Al convertirse en una red flexible, ese paradigma plantea nuevos retos. Toda la actividad de kuda.org puede considerarse paradigma del momento concreto de transición y democratización de la sociedad de Serbia y Montenegro, transición en la que se hallan inmersos Serbia y Montenegro.

New Media Center - kuda.org está en Novi Sad (Serbia); es una organización sin ánimo de lucro que reúne a artistas, teóricos, activistas mediáticos, investigadores y público en general del ámbito de las tecnologías de la información y comunicación. Se dedica a explorar nuevas relaciones

culturales, prácticas artísticas contemporáneas y temas sociales.

Contexto

La desaparición de los centros políticos, económicos y culturales fijos requiere más energía y conocimiento adicionales a fin de conformar una postura sociopolítica diferente. Para las instituciones y organizaciones de arte tradicionales, subvencionadas por el estado, es más difícil seguir los cambios que afectan ya a todo el planeta. En una época de Economía del Saber y Economía Cultural, es importante tener una educación basada en un repensar crítico de los medios y la tecnología.

Los nuevos trabajadores del arte de Serbia trabajan cada vez más frente a sus pantallas de ordenador. Igual que otras partes de los Balcanes, Serbia se está convirtiendo también en una fábrica cultural situada en la frontera. El sector público está condenado a ser propiedad de todos y de nadie (una paradoja hoy en día, pues fue precisamente ése el argumento principal contra la propiedad colectiva en la época en que el socialismo real se

vino abajo). Los artistas trabajan para una industria de imagen de marca, mientras los científicos sociales trabajan para partidos políticos y organismos públicos creadores de opinión.

Se reconoce a la cultura como un añadido a la promoción nacional sin referencia social, aunque podemos argumentar que la cultura jamás ha sido autorreferente. Siempre dependía (y depende) de la voluntad política y estaba (y está) influenciada por cambios que afectan a estrategias económicas. La línea que separa esas relaciones está a menudo difuminada y borrosa, y eso se entiende de alguna manera como un principio de intersección inevitable, pero en algunos casos puede ser realmente un factor desequilibrador y perturbador.

La sociedad serbia está cruzando una y otra vez esa línea, aunque de una manera algo diferente. Tras los cambios políticos que tuvieron lugar en 2000, la sociedad de Serbia y Montenegro se encontró envuelta en un proceso turbulento de redefinición de valores a todos los niveles. Las





TRADUCCIONES 25/50

recientes elecciones parlamentarias, que se han celebrado al cabo de tres años, muestran un cuadro sobrecogedor: un gran resurgir de opciones políticas de derechas, más conocidas como restos políticos que estuvieron en el pasado a la sombra de los juicios de La Haya contra dos líderes del anterior régimen serbio, Seselj y Milosevic. A ese paso atrás, hacia el pasado, le siguen luchas políticas permanentes, arreglos personales de cuentas nunca liquidadas y persecuciones en público. En todas esas luchas está metida también la gente corriente: la política está afectando de forma crucial a la vidas y modos de pensar de la gente ordinaria.

Opciones

Por cada paso que se da en el proceso de revitalización, es necesario determinar un método por el que las experiencias procedentes de fuentes múltiples serán introducidas en una nueva estructura, creando así una nueva cualidad. En este sentido, algunas iniciativas, entre ellas kuda.org, representan segmentos activos que están en el proceso de aceptar

nuevos valores sociales. kuda.org promueve una actitud crítica hacia esos valores. kuda.org insiste en la cultura del diálogo y en los derechos humanos básicos que proporcionen a todos el uso libre de las tecnologías de la comunicación. Debemos ser conscientes de que las tecnologías de la comunicación siguen siendo poco familiares para mucha gente de Serbia y Montenegro hoy en día. Eso es resultado de un largo periodo de censura de los medios y de la información. Toda la actividad de kuda.org puede considerarse paradigma del momento concreto de transición y democratización de la sociedad de Serbia y Montenegro, transición en la que se hallan inmersos.

kuda.org abre un espacio a favor de la cultura del diálogo y métodos alternativos de educación e investigación. Los principales campos en que se centra kuda.org incluyen temas sociales, cultura mediática, nuevas tecnologías y arte, principios de fuente abierta y software libre. Las actividades de kuda.org se centran en el uso social y creativo de nuevas tecnologías de la

comunicación, a la vez que desarrolla una política cultural y social contemporánea.

Estadísticas recientes muestran que la cifra de usuarios activos de nuevas tecnologías es muy baja: sólo un 8% de la población. La distribución y acceso a la información siguen basándose casi totalmente en medios «analógicos» como periódicos, libros, revistas -es decir, material impreso-, y televisión. Las ventajas de los medios digitales siguen siendo menos conocidas. Uno de los principales objetivos de kuda.org es familiarizar a la comunidad y a los individuos con las características básicas de las tecnologías de la comunicación, con su uso creativo y con el análisis crítico en el proceso de creación y mantenimiento de los principios de la democracia y la libertad de expresión. kuda.org es uno de los métodos para suministrar a la comunidad alfabetización mediática, con la finalidad de lograr una mejor comprensión de nuestra sociedad, que es parte de la sociedad global. kuda.org se compone de tres departamentos:



kuda.info [el departamento Infocentro de kuda.org] es un servicio especializado dedicado a suministrar información acerca de la nueva cultura mediática, la práctica del arte, las nuevas tecnologías y los fenómenos sociales. Incluye librería, mediateca, archivo multimedia; el Infocentro suministra a sus usuarios libre acceso a internet, así como información y recursos para la investigación en el campo de las TIC y la cultura.

kuda.lounge [presentaciones y conferencias] organiza conferencias de artistas, activistas mediáticos, teóricos del arte, científicos e investigadores. kuda.lounge ofrece discusiones y presentaciones públicas sobre temas culturales y de sociedad; los programas se fundamentan en los conceptos conferencia/taller en fase de desarrollo, que se integran en las actividades del Centro y se llevan a cabo por medio de la infraestructura existente basada en sistemas educativos.

kuda.production [departamento de producción de kuda.org] selecciona, apoya y promueve artistas, activistas culturales y mediáticos que trabajan en la

producción de nuevos medios y tecnología. El objetivo de kuda.production es desarrollar la publicación, producción y coproducción de proyectos multimedia sin ánimo de lucro en el ámbito de los nuevos medios de la región.

TÁCTICAS

PÁGS: 51 / 55

THE TRINITY SESSION

Teniendo en cuenta la historia de la joven democracia sudafricana y los cambios políticos, sociales y económicos por los que ha pasado el país en los últimos veinte años, se han formulado una serie de estrategias fundamentales que son utilizables para trabajar a favor de una alianza efectiva con una visión de futuro de una comunidad y un país en evolución. Los artistas locales han tenido que adaptar sus posturas y motivaciones políticas, enfrentarse a cambios en sus apoyos y volver a situarse en relación al resto del mundo. Al tratar de sobrevivir a un entorno artístico local bastante problemático, el artista local está desarrollando, sobre todo por prueba y error, planteamientos para avanzar.

The Trinity Session analiza de manera mancomunada algunas de esas estrategias que han

demostrado ser válidas en su planteamiento para posicionarse en el contexto local e internacional.

Como Sudáfrica necesita dirigir su atención a fomentar programas de vivienda, de alivio de la pobreza, de salud y desarrollo de una democracia efectiva, la financiación cultural está limitada. Eso ha llevado a algunos productores culturales a involucrarse activamente con otros socios para pedir ayuda financiera y poner sus actividades en consonancia con los modos de expansión que el actual gobierno considera importantes. En ese proceso, esos practicantes no sólo se han adaptado a la evolución de su contexto social, sino que han encontrado modos de comprometerse e involucrarse en la reconstrucción de un país, sea bajo la forma de analizar la historia, el legado y la memoria, o bien un compromiso proactivo con proyectos de desarrollo actuales y venideros.

Estando intrínseca e ideológicamente ocupados en una serie de resultados a medida que maduramos como productores culturales, nos



TRADUCCIONES 27/50

damos cuenta de que esos resultados deben invertirse e incrustarse en un contexto que está en fase de construcción. Sudáfrica está sufriendo un enorme proceso de reconstrucción. Eso no es sólo visible en las llamativas legislaciones de la reestructuración post-apartheid que es ahora nuestra constitución, en la corrección de las desigualdades culturales y sociales y en la transformación del espacio, como los nuevos planes de desarrollo urbano, sino que se aprecia también en la reubicación del individuo en ese contexto cambiante.

Como productor cultural, es fundamental adaptarse al contexto cambiante e invertir energía en asegurarse de que uno está claramente ubicado y no marginalizado y olvidado en ese proceso de transformación. Eso incluye una investigación acerca del papel que puede uno desempeñar, no sólo en el proceso de transformación, sino también en el resultado pronosticado. Si miramos a Johannesburgo, el mayor centro urbano de Sudáfrica, y observamos la transformación radical que ha sufrido en los

últimos veinte años, se aprecia con claridad que los cambios económicos y sociales han forzado una reconstrucción tanto social como estructural. Hacia el final del régimen de apartheid, cuando las comunidades negras empezaron a emigrar en masa al centro de la ciudad, muchas de las grandes empresas salieron de él. Como consecuencia, hasta la Bolsa de Johannesburgo se desplazó a los opulentos suburbios del norte y la propia ciudad se transformó en un espacio habitado por un público nuevo, un público que no está acostumbrado a vivir en el constructo de la ciudad occidental cuadrículada, un público que tiene diversas asociaciones con la arquitectura del apartheid y las reliquias de un régimen opresor. Diez años más tarde, son visibles en la ciudad una serie de cambios físicos, mediante un proceso de desarrollo urbano dirigido a los habitantes actuales y futuros de la ciudad. El desarrollo urbano no se aprecia solamente en la reconstrucción física de edificios, en el cambio de nombres de lugares y carreteras y en el establecimiento de nuevos

espacios para acomodar al movimiento e interacción de los cada vez más numerosos habitantes de la ciudad, sino en el proceso de implicación cultural. Los artistas e instituciones educativas están fomentando la inclusión de actividades culturales en ese nuevo paisaje urbano y los planificadores están programando arte público dentro de sus proyectos. Aunque ese proceso de reconstrucción se ha convertido en un proceso impredecible, del mismo modo la comprensión del valor de la actividad cultural no ha sido fácil de definir, debido a la diversidad cultural que es parte de ese contexto. Parece que hay que reconocer que debido al abanico de posibilidades de un contexto en transformación, eso se convierte en un proceso en curso que encuentra espacio para la reinterpretación y la reinención de forma habitual.

En ese proceso hay que reconocer que la transformación tiene lugar por medio de una convergencia de diversas actividades, socios y visiones. Los enfoques multidisciplinarios de muchos productores culturales de



Sudáfrica no sólo les proporcionan diversas técnicas que ofrecer a esa noción de convergencia, y la propia capacidad de reconocer el valor de esa noción, sino también la capacidad de incorporar diversas actividades y procesos orientados a un resultado. The Trinity Session es la imagen de tres personas reunidas, con la intención de reunir tres ideologías, prácticas y energías, de conectar con tres series diferentes de socios, redes y disciplinas, y de usar la yuxtaposición de la actividad individual y colectiva para guardar un respeto crítico hacia la fuerza de la práctica convergente.

Los actuales proyectos convergentes muestran rastros de arte, actividad empresarial, tecnología, activismo social, educación y progreso. Muchas veces no suele ser algo premeditado, sino más bien un método de establecer contacto con una red, un público y una estructura de apoyo más amplia. El resultado se desvía de las nociones tradicionales de intervenciones y exposiciones de artistas y se dirige a un programa multifacético de eventos que toma en

consideración las circunstancias locales y el contexto social, y tiene un alcance que va más allá de la pequeña comunidad artística local.

Aunque hay una serie de ideas formales y análisis teóricos del contexto artístico local, hay algo que decir a favor de pasar a la acción en cuanto se vea una oportunidad. Es clave para eso la capacidad para identificar oportunidades no sólo en el entorno artístico, sino también en otros sectores que podrían ser ámbitos de compromiso valiosos, tales como el sector educativo o económico, y para actuar estratégicamente a la hora de convertir esas oportunidades en realidades con asociados y redes efectivas. De este modo, la mediación puede considerarse en relación con el potencial económico, así como con la propiedad intelectual: a fin de sobrevivir y convertirse en una estructura autosostenida, empezando a atraer más oportunidades de socios y clientes de otros sectores dispuestos a ayudar que, a su vez, empiezan a comprender el potencial, el valor y la aplicación de los procesos culturales a su obra respectiva.

Como actualmente hay oportunidades en el campo del desarrollo, algunos aspectos del compromiso artístico con comunidades o espacios públicos locales se abordan sobre todo desde el punto de vista social. Los componentes educativos y enfoques de desarrollo son fundamentales para la mayoría de los programas de ayuda y financiación. A menudo sólo se consigue credibilidad mediante proyectos que analizan comunidades desvalidas y los ayudan a comprender la importancia de la cultura para invertirla en la comunidad y transformarla. Decidir actuar donde más impacto hay crea en última instancia una especie de cambio social o cultural. En ese contexto de desarrollo social, las cosas que inspiran a la acción son momentos en los que es posible efectuar un cambio. Como gran parte de la terminología tiene diversas connotaciones, eso tiende a crear activistas sociales o trabajadores o artistas sociales, al menos en cierta medida.

El practicante local comprende perfectamente la dificultad inherente a lograr un público aquí. Eso se acentúa por el



TRADUCCIONES 29/50

hecho de que sólo una ínfima minoría de la población de Sudáfrica ha estado expuesto a la práctica artística contemporánea a un nivel básico. Analizar la educación y desarrollo de un público exige un gran cambio de posición respecto a comisarios extranjeros y estructuras artísticas contemporáneas que son al mismo tiempo parte del panorama artístico sudafricano. En contrapartida, a medida que el país va encontrando su posición e identidad colectiva con sus once lenguas oficiales y una serie de culturas, el productor cultural local trata de encontrar y ajustar su posición dentro de ese contexto.

Hay una sensación generalizada de que tenía que producirse una adaptación cuando el apartheid llegó a su fin. Artistas que producían obra como reacción ante la situación y estaban políticamente comprometidos necesitaban encontrar un lugar para su lenguaje tras el cambio de contexto. Muchos supieron adaptar su lenguaje para adecuarlo a una serie de debates globales más amplios, mientras que otros reorientaron sus dardos críticos para estudiar el proceso de memorización a

medida que la sociedad sudafricana iba atravesando ese proceso. Los productores que no conocieron el apartheid de primera mano tienen una perspectiva mediada acerca de sus efectos directos. El subsiguiente proceso de transformación dejó a muchos artistas sin saber qué decir: parecía no haber nada por lo que luchar y por consiguiente nada sobre lo que hacer arte. En algunos casos, producir para el mercado global se convirtió en una salida evidente, que llevaba sus propios riesgos incorporados, tales como perpetuar una política de lucha anacrónica o las crisis de identidad poscolonial, cuyo impacto sigue siendo palpable y justificado. No obstante, el boicot cultural durante la época de apartheid ha dificultado el acceso a las actividades artísticas del resto del mundo, lo que, debido a la repentina «inclusión» en mundos artísticos internacionales y al relieve alcanzado por Sudáfrica en los medios por aquella época, entorpeció la búsqueda de una vía de compromiso para muchos artistas. Diez años más tarde, nos encontramos empezando a definir esa vía, mientras los contextos de producción

sociopolítico y económico van encontrando equilibrio y estabilidad. Esos años posteriores al apartheid han sido un proceso de prueba y error en cuanto a enderezar una estructura social desequilibrada, y aunque el sistema dista mucho de ser perfecto, está en una vía de desarrollo y crecimiento.

Mientras el país va construyendo sus cimientos, los artistas pueden tomar cierta responsabilidad para asegurarse de que sus intereses y necesidades van a estar incluidos en ellos. El miedo y la incertidumbre provocan que muchos practicantes y profesionales abandonen Sudáfrica, llevándose con ellos abundantes conocimientos, habilidades y poder. Esa «fuga de cerebros» no sólo ha privado al país de muchas oportunidades y capital social, sino que ha fomentado también una percepción negativa de una falta de inversiones. Cuando el artista contemporáneo se implica en redes internacionales, hay cierta necesidad de reinversión en el contexto local. La diáspora sudafricana podría no ver la necesidad de ello, puesto que están situados en un entorno extranjero, pero su impacto puede ser poderoso en tanto en



cuanto podrían compartir sus habilidades y experiencias de otros contextos de producción. Los artistas pueden participar en congresos y exposiciones internacionales, pero si volvieran a Sudáfrica, podrían implicarse eficazmente en el proceso de reinversión. Aprender procedimientos de contextos extraños, reutilizarlos en función de su importancia en Sudáfrica y realizarlos o presentarlos localmente es un método para contrarrestar la experiencia mediada que tiene la mayor parte del público de cualquier actividad internacional. La obra de artistas locales se «exporta» a exposiciones sobre el panorama internacional, es comisariada para países extranjeros, pero en el presupuesto nunca se tiene en cuenta la importancia de «reimportar», por así decir, la exposición a nuestro país, para que los públicos locales puedan ver lo que mantiene atareados a los artistas. Eso hace que sea prácticamente imposible implicarse críticamente en cómo están siendo representados el país y sus productos culturales, pero también hace que sea imposible poder tener cierto control sobre las tendencias globales que dominan y controlan la ambición y el talento

locales. Aunque hay productores proactivos de Sudáfrica que actualmente tratan de implicarse en ese dilema, es precisa una relación de trabajo estrecha con los inversores (sociales, políticos, intelectuales y prácticos) que están construyendo los cimientos del país para buscar soluciones sostenibles y posicionarse estratégicamente a favor del resultado proyectado.

CAPITALISMO HÍBRIDO

PÁGS: 61 / 65

KIEN NGHI HA

Con el florecimiento de los Estudios Culturales y Poscoloniales, las constelaciones híbridas y categorías intermedias del mundo del arte se han convertido recientemente en un estilo destacado que está de moda. Tras las relaciones peligrosas de la modernidad con ideologías como el colonialismo, el racismo, el nacionalismo y el fascismo, que se basaban siempre en la violencia de una pureza y cercanía imaginadas, explorando las largamente descartadas posibilidades de cruzar fronteras, fue en un primer momento una tarea cultural y política relajante y prioritaria. Hoy debemos admitir que incluso el examen y exhibición de diferencias culturales y cómo chocan y se entrelazan siguen

siendo algo políticamente ambivalente. Es lo que ocurre desde que la dudosa celebración de una recién descubierta (y destinada después a ser explotada) «novedad», y la dinámica transcultural de cierto tipo de cultura inmigrante y de diáspora son bienvenidas por instituciones públicas y empresas multinacionales. [1]. Percibir a las comunidades de inmigrantes como instrumento económico útil para aumentar la competitividad nacional, o utilizarlas como red étnica transnacional de capital humano ahora necesitado, que debe satisfacer un consumo cultural deseado, trae consigo la objetificación. Esas prácticas tienden a mostrar la Otridad como manera de estar al servicio del gusto e intereses del modelo dominante de sociedad. Un proceso así crea nuevas jerarquías de visibilidad e invisibilidad, nuevas formas de reconocimiento y exclusión entre gente marginada. Están muy extendidas las cuestiones acerca de los inmigrantes, que son demasiado «tradicionales» o no están lo suficientemente «mezclados/criollizados» para la mirada blanca, que encajan y no encajan en la definición pedida de lo que significa ser un Otro bueno, integrado, pero aun así



TRADUCCIONES 31/50

estimulante. Al final, las posiciones establecidas en la contestación en curso a la relación objeto-sujeto no se cuestionan, sino que se ven reforzadas.

Estamos ahora en una situación en la que la economía de capitalismo tardío posmoderno reclama innovaciones estéticas y tecnológicas mediante la mezcla y (re)combinaciones sin fin. Llama realmente la atención que el auge del tópico del mestizaje cultural durante las dos últimas décadas se haya visto acompañado por todo un abanico de tecnologías fundamentales orientadas al futuro, tales como coches híbridos, comida híbrida, hibridación genética, ordenadores híbridos, microtecnología híbrida, aviones híbridos, materiales híbridos, centrales energéticas híbridas, etc. Todas ellas prometen beneficios importantes, ventajas estructurales, a veces hasta cambios revolucionarios mediante la combinación y mezcla de lo mejor que puede proporcionar cada cultura, etnia, nación, método, sistema, tecnología o entidad.

¡Bienvenidos al mundo feliz del mestizaje! Parece ser el eslogan de la era posmoderna para describir el optimismo tecnológico y el progreso sin fin. Ofrece también otro modo de producción estética y funcional que —a diferencia de la moderna— no se basa en la homogeneidad y estandarización del mito del genio aislado trabajando, sino en la inclusión y transgresión de imágenes y redes, para enriquecer un flujo cultural que podría llevarnos a una cultura popular transglobal y a un cambio de valores espectacular.

Por primera vez en la historia de la cultura occidental, la idea de entremezclar no se relaciona con miedo, devaluación, inferioridad, pecado o crisis cultural. En la antigua Grecia, el término híbrido (híbrida en latín) derivaba de hubris (hýbris), que describía la arrogante ofensa religiosa de traspasar la frontera jerárquica entre lo divino y lo humano. También se asociaba míticamente con la monstruosidad (quimeras, esfinges, gorgonas), y en la filosofía de Platón también con patologías socioculturales y étnicas. En los tiempos modernos, esas ideas se

convirtieron en la estructura de teorías racista-coloniales sobre la «bastardización racial» y la criollización cultural por parte de cerebros europeos [2].

A pesar de su persistente tradición cultural, es sorprendente reflejar la hipertransformación epistemológica del mestizaje, que está cambiando completamente de ser un fetiche negativo a ser una obsesión definida en positivo. Los discursos críticos deben ser conscientes de una tendencia en la que el mestizaje se convierte en dominante cultural, como argumenta Frederic Jameson en «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» (1990). Uno de los rasgos más importantes de la condición posmoderna son las transformaciones que han tenido lugar dentro del modo de producción. El capitalismo tardío, comparado con el de fases anteriores, se caracteriza por un notable cambio de producción material a producción cultural. En ese proceso, el uso material de la mayor parte de las mercancías pierde importancia. Más aún, el valor del uso material se ha visto sustituido cada vez más por las características de la mercancía posmoderna, que es más que



nada un lugar para la creación y transferencia de significados, imágenes y sentimientos que hace posible un modo de consumo diferente. Aunque la producción y consumo material están notablemente limitados, por ejemplo, por los recursos y ciertas necesidades humanas como satisfacer el hambre, esos parámetros están en una esfera cultural de signos y símbolos virtuales no tan restrictivos. En consecuencia, los ciclos de producción y consumo —como vemos en la cultura popular— se aceleran espectacularmente. El mestizaje cultural desempeña un papel crucial en la producción estética de nuevas formas. Puede usarse como tecnología para crear nuevas articulaciones culturales ilimitadas, para diferenciar mercados y para producir deseos sin precedentes mediante la mezcla repetida de diferencias. Quiero hacer hincapié en el proceso de apropiación de la Otredad recordando tres ejemplos reales del campo de la cultura popular que tienen que ver con las constelaciones híbridas como capital cultural.

Un presupuesto necesario del auge contemporáneo del mestizaje es la valoración de la diferencia, que ha funcionado en

la historia de la modernidad occidental de forma casi exclusiva —tal como han demostrado Michel Foucault y otros en sus obras— como la representación descuidada e inadmisibles de la Otredad. No obstante, ese acontecimiento universal es ahora mucho más ambivalente y discontinuo. Desde finales de los noventa, los actores globales de moda como Apple («Piensa diferente»), Braun («Diseñado para marcar la diferencia») y Dupont («Disfrute la diferencia») hicieron grandes inversiones en campañas publicitarias a fin de crear su propio perfil conveniente, que da prioridad a la diferencia como recurso de singularidad, placer, atracción y creatividad. En esos contextos, la diferencia ya no es el lugar de la marginación y exclusión, sino algo por lo que deberíamos suspirar y pagar. Aunque no cabe duda de que la cultura popular y las estrategias de mercadotecnia no pueden denotar la realidad social como totalidad, a pesar de ello representan un cambio notable en la imaginación cultural del tipo de sociedad prevalente y sus nociones en torno a la diferencia y Otredad, en medio de desplazamiento y falta de reconocimiento. Esa discriminación «positiva» de la diferencia no es en absoluto un camino hacia el

reconocimiento pleno y sin condiciones o la acción afirmativa, sino que va a llevar a más representación y falsificación, producida por los objetivos de entretenimiento y ornamentales.

Hoy en día la industria musical es tal vez el mejor ejemplo de una producción cultural que se basa ya en gran medida en el mestizaje [3]. Si el «cualquier cosa vale» posmoderno puede reivindicar alguna evidencia formal, entonces el ámbito de las expresiones musicales es una referencia mencionable. En los registros y adaptaciones de sonidos y ritmos cambiantes, los contrastes entre extremos sociales y las barreras culturales espacio-temporales parecen haberse desvanecido. Todo parece estar alegre(mente) en la mezcla. Después de los géneros afroamericanos como el rap o el soul, o músicas del mundo de artistas del Tercer Mundo, la cultura pop occidental se ha enriquecido ahora por los últimos descubrimientos, llamados bhangra pop y house oriental. Representan una variación casera europea de «encuentro entre oriente y occidente», una narración como zona de contacto cultural fructífera. Las mezclas de diversos estilos musicales se amplifican más aún mediante la encarnación



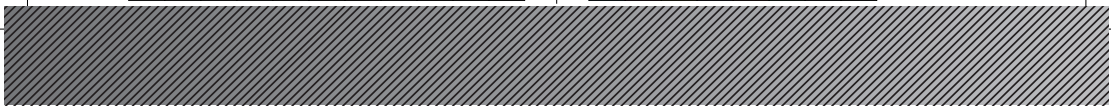
TRADUCCIONES 33/50

del entrecruzarse «racial» de las diferencias étnicas. Los recursos culturales y humanos antes no deseados de las comunidades marginales de inmigrantes son algo que se desea especialmente como ingredientes cálidos y vívidos cuando se trata de celebrar la cultura de masas pop, cosmopolita y de moda. Tras un procedimiento sumamente selectivo, algunas voces de inmigrantes y negros, que encajan en las categorías prescritas de belleza y atractivo, son consideradas adecuadas, entretenidas y representativas. No es de extrañar que la siguiente contribución alemana al festival europeo de canción «Grand Prix Eurovision 2004» vaya a elegirse en marzo en un evento nacional llamado «Alemania, ¡12 puntos!». Como indica el signo de exclamación, la forma imperativa del título exige inflexible el lugar supremo en Europa para Alemania. La participación de inmigrantes y alemanes de color parece ser elemento necesario para lograr hacer realidad esa ambición. Siguiendo la tendencia de los últimos años, el concurso previo nacional va a presentar a cantantes que están por encima de la media y con orígenes de inmigrante o diversas combinaciones alemanas, como la árabe-alemana Laith Al-Deen,

la india-alemana Sabrina Setlur y el grupo de chicos «multirracial» «Overground». Overground, fabricados por una sesión de casting para la televisión patrocinada por una gran casa discográfica, representa junto con otros recién llegados como «Become One» y el grupo de chicas «Preluders» (los tres grupos nacieron en noviembre de 2003) el último resultado de una línea de productos pop de éxito clamoroso que empezó con «No Angels» (2000) y «Bro'Sis» (2001). Todos esos grupos montados por la industria comparten, con alguna diferencia de tono, una aspiración a tener un aspecto «multirracial». El grupo de chicas «Preluders», nombre aparentemente relacionado con temas sexuales como «zorra» (en alemán, Luder) y «juego previo» (musical), son de lo más consecuente al ejecutar ese concepto: representan una mezcla femenina de rasgos albanés-alemán-italiano-sudafricano-vietnamitas. La representación de una Alemania «multiétnica» ilustre en ese nivel de cultura popular es engañosa, porque muestra un cambio de prácticas sociales que no existe en la sociedad. Más aún, esa forma de «priorizar» la Otriedad en contextos culturales selectivos con patrones predefinidos es

reduccionista y puede reforzar estereotipos racistas y sexistas. Pero demuestra que Alemania sólo puede tolerar la presencia de minorías étnicas cuando ésta se traduce en comedia o como números de canto o danza.

Aunque es estimulante no dramatizar excesivamente el impacto y la lógica de una industria cultural globalizada de capitalismo tardío, no estaría mal analizar más de cerca la racializada filosofía de producto de mercancías posmodernas como la serie de «Matrix». La representación de la Otriedad y el abuso de la Gente de Color con intención de reforzar la imagen progresista y el atractivo sexual de esa película es algo distorsionador. Paradójicamente, su diversidad controlada, su buen gusto por el equilibrio adecuado entre el surtido de Otriedades sirve para apuntalar la representación dominante de la blanca masculina al explorar un cierto tipo de Otriedad en nombre del Otro. Es la razón de que la dosis controlada de una Otriedad emocionante de Keanu Reeves parezca ser ampliamente aceptable a los ojos del público blanco. Por otra parte, es también incuestionable que la negrura innegable de Laurence Fishburne y los fuertes rasgos chinos de



Anthony Wong los inhabilitan desde la perspectiva dominante para desempeñar el papel de la «autoridad» definitiva que redime a la humanidad. La capacidad de Reeves para pasar por blanco da más bien al público blanco la oportunidad de identificarse con él sin sentirse alienado. En esa constelación, el sujeto blanco consigue la libertad de extender los límites culturales y racializados de su propia autodefinición mientras sigue compartiendo los privilegios asociados a la blancura. Esa representación de intersecciones culturales no desestabiliza las relaciones de poder de las diversas construcciones y atribución de identidades. Libera mucho más la posición dominante del sujeto de las exigencias de separación para adaptarse a una identidad superior. Mediante la integración de la diferencia, la jaula de hierro cultural de la identidad se hace mayor, y las identidades blancas, accediendo y apropiándose alegremente de contextos no blancos, se convierten en una autoimagen más coloreada, satisfactoria y válida. Imaginar la personalidad dominante como Otro te permite negar inscripciones históricas y diferencias estructurales en la construcción de identidades culturales. Se da

el problema de la amnesia, que prepara el terreno para un consumo cultural relajado sin las cargas del pasado colonial.

La fascinación actual por el mestizaje cultural lleva camino de establecer una nueva meta-narrativa de terceros espacios, que ha sido descubierta y cartografiada para una economía del deseo exigente. Ese anhelo anima a los inmigrantes transnacionales a constituirse a sí mismos como híbrido especialmente auténtico, que es una de los pocos modos de autopromoción y movilidad social. Es interesante que la visión intercultural del mestizaje pueda analizarse como una puesta al día posmoderna de un multiculturalismo anticuado. Igual que sus predecesores, el discurso del mestizaje no se libra de presupuestos esencialistas y estereotipos étnicos. El mestizaje se ha descrito a menudo como una mezcla cultural basada en culturas nacionales estables y holísticas que no tienen en cuenta las diferencias internas. La externalización de las diferencias culturales y antagonismos sociales construye un modelo opresivo de identidad cultural y no va más allá de las estructuras nacionales y étnicas. En su lugar, el mestizaje, como nuevo paradigma de la

imaginación dialógica y la armonía cultural, puede ocultar la violenta presencia del racismo y las desigualdades estructurales basadas habitualmente en identidades de género, clase, sexuales y culturales. El mestizaje podría, como mucho, enfrentar a culturas binarias y dicotomías, y como poco hacer hincapié en ellas, pero en la mayoría de las concepciones el mestizaje cultural no trata de relaciones de poder ni hegemonía.

[1] Hito Steyerl (2004): Gaps and Potentials. The Exhibition "Heimat Kunst" - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market, en: New German Critique, edición especial: Multicultural Arts and Performance in Germany (de pronta aparición).

[2] Kien Nghi Ha (2004): Die schöne neue Welt der Hybridität: radikaler Wertewandel und industriekulturelle Vermischungslogik im Spätkapitalismus; en: Peter Merz-Benz/Gerhard Wagner (ed.): Kultur in Zeiten der Globalisierung, Weilerswist (de pronta aparición).

[3]. John Hutnyk (1997): Adorno at Womad. South Asian Crossovers and the Limits of Hybridity-Talk, en: Pnina Werbner/Tariq Modood (ed.): Debating Cultural Hybridity, Londres, pp. 106-136.



TRADUCCIONES 35/50

ARTE MEDIAL CON ESPIRITU DE UTOPIA THE NEW MEDIA ART OF UTOPIA SPIRIT

PAGS: 66 / 73

SHULIN ZHAO

1. "Ésta es la mejor era, ésta es la peor era "--- Dickens

Eurasia y África, debido a la existencia de la Ruta de la Seda, siguieron un "Proceso de Globalización" debido a sus intercambios científicos y tecnológicos, así como en la expansión de sus religiones (desde el año 500 AC hasta 1500 DC).

Desde que "el Club" alumbró el concepto de globalización en los años 60 del Siglo XX, el proceso, que comenzara en el campo de la economía, rápidamente se extendió a la política, la cultura, la ciencia y la tecnología, defensa, educación, etc. No quedan dudas de que la globalización se está convirtiendo en una de las piedras angulares del mundo actual.

La cultura china añadió complejas dosis sociales, políticas y nacionalistas a su desarrollo durante el siglo XX. Pero la teoría occidental que

subsiste como gran influencia en China es el marxismo, que presta gran atención a temas tales como las preocupaciones sociales, la vida, la existencia de las personas, el Estado, etc.

En la década de los ochenta del siglo pasado, las artes mediales se expandieron a la mayor parte de las exposiciones de arte internacionales, produciendo una fuerte difusión e interés. El desarrollo del nuevo arte medial en China comenzó entre finales de los 80 y mediados de los años 90, de la mano del desarrollo de la industria de TI (tecnologías de la información), y la creciente popularidad de los ordenadores personales, gracias a sus precios más asequibles. Y no sólo el videoarte ha logrado prosperar en estos años, ya que muchos artistas han decidido explorar los trabajos multimedia interactivos y en red, haciendo que esta nueva tendencia en el arte chino haya adquirido una creciente importancia ganando adeptos día a día, entre ellos, Zhang PeiLi, Wang GongXin, Chen ShaoXiong, Wang JianWei, Qiu ZhiJie, Song Dong, Yang Fudong, Huang Yan, etc. Con la consolidación de la

reforma económica y el inicio de los cambios políticos, China ha evolucionado desde su tradicional cultura del teatro, la literatura y el arte, a la acogida y transferencia del impacto visual, la relación de la vida real con las tendencias más novedosas y los experimentos en el nuevo media arte en relación con la alta tecnología para la realización de proyectos avanzados.

En los tiempos cibernéticos que vivimos, Internet ofrece una buena ventana a la que asomarse, por encima de las fronteras nacionales y de los diferentes tipos de culturas existentes como consecuencia de las diferentes geografías; el nuevo media está alterando el tiempo inherente a las personas y la relación del espacio en el cerebro, así como a las personas y las relaciones naturales, el conocimiento que tenemos de todas las cosas, la reorientación (el pensamiento y el conocimiento), la relación del arte tradicional y el nuevo arte medial, la estética tradicional, las relaciones regionales y la transformación que globaliza los países independientes con una nueva lógica estética. La esencia



interactiva del arte en red utiliza con profusión fases integradas en el espacio de Internet, haciendo que el papel pasivo del participante cambie de forma repentina para convertirse en performer de iniciativas. Los contenidos de las obras de arte que previamente estaban bajo el control absoluto del autor, ahora pueden ser terminados por cualquiera.

2. ¿Qué es el nuevo Media Art?

Generalmente llamamos nuevo Media Art al CD (CD-ROM), arte en red (Net Art), videoarte digital (Digital Video), emisión online (Net Radio). De hecho, es bastante peligroso determinar el new media. “Nuevo” en sí mismo es un adjetivo comparativo de lo nuevo y lo antiguo. Cuando surgen cosas nuevas, los medios nuevos originales se comen a los medios antiguos.

3. Estado tiempo-espacio no determinado

Las cosas hacen posible la existencia de un espacio de desarrollo que hace que las personas confirmen la esperanza subjetiva en la que pueden caer con frecuencia. Como consecuencia de los

numerosos cambios en los parámetros de la era de la globalización, la incertidumbre se ha convertido en una de las características de esta era. La comunicación por satélite y la revolución de la tecnología de la información fueron ejemplos, tras el siglo XX. Internet y la videoconferencia siguen aportando una renovación constante en las nuevas tecnologías y produciendo cambios y un salto de calidad en el modo en que se asocian la información y la comunicación, en una incertidumbre de espacio-tiempo: permite cruzar el espacio tradicional (geográfico) y reconfigura la información y el conocimiento de ciencia y tecnología. Por lo tanto, el sentido del tiempo-espacio que tenemos se ha convertido en algo flexible e incierto; hemos entrado en la era del concepto y de las redes con una nueva relación espacio-tiempo.

La globalización se considera la ubicación de un alto espíritu de una nueva generación en su estado inicial. Es seguro que puede cambiar el modo de pensar del ser humano y traer la paz. Pero esto es algo que ha comenzado a cuestionarse

en la actualidad. Antes del final del siglo XX, se produjeron varios cambios entre la globalización y los círculos culturales, el círculo de la información, la economía y el impacto de la política en forma de tormenta económica asiática. Hizo que toda la civilización entrara en discusiones con respecto a la globalización y el hecho de la crisis económica que nos llevó a una crisis política. Bajo el curso actual de la globalización, asistimos a dos tipos de ideologías confrontadas: cosmopolitismo y homogeneidad.

4. Homogeneidad global

La homogeneidad global significa un rango convergente dirigido a la integración. Los afectados de esta homogeneidad serán las personas, especialmente de grupos desfavorecidos o frágiles, que siguen el modelo de desarrollo convergente al estilo americano y europeo tanto de su sistema político como económico, su modelo de producción, el modo de vida, los patrones de consumo, incluidos varios tipos de normas internacionales de uso común, para pedir el “entendimiento



TRADUCCIONES 37/50

común" de toda la humanidad en política, sociedad, cultura, valores, etc.

Es "convergente" preparar y reforzar aún más la "conciencia de las personas en el mundo". Así, un número creciente de intereses comunes globales reforzarán el vínculo global efectivo y natural de homogeneidad para amenazar juntos. Y la homogeneidad siempre concede a la globalización un criterio y grado de desarrollo importantes. La fuerza de homogeneidad ha traído consecuencias naturales extremas; alguien ha llegado a clasificarlo incluso como una característica esencial de lo globalizado. Si en el mundo hay realmente variedad y pluralismo, la tendencia de la globalización parece quedar más y más eliminada, incluso lo constante está mejorando la homogeneidad.

5. Unharmonious (dis-armonía) y desigual (desigualdad)

La globalización, una vez controlada por Estados Unidos y Europa y otros países como resultado de su liderazgo cultural, romperá de

forma inevitable cualquier equilibrio en el poder y en la igualdad entre los países, haciendo la globalización un proceso desequilibrado y desigual. Buscando lo esencial, la globalización económica es una idea económica del mercado occidental y de hecho la expansión del sistema a otras áreas debido a la debilidad de otros modelos de desarrollo. Es un resultado inevitablemente armonioso desarrollado para ser desigual. Tras los años 90, las distancias entre los países desarrollados y los países en vías de desarrollo son mayores. Las diferencias entre los ricos y los pobres son mayores, también en el poder político y la lógica hegemónica en cada uno de los campos, es decir, política, economía, cultura, educación, defensa, etc. Este tipo de resultado crea una situación disarmónica y desigual, el débil es más débil, y se ve forzado a aceptar las normas del juego para sobrevivir. Entonces comienza un círculo vicioso disarmónico y desigual que se repite una y otra vez. No creo que ninguna de las

tendencias de este mundo tenga una sola dirección, sino dos direcciones, una la denominada globalización, integración, digitalización, normalización, y similar de la producción industrial en primer lugar, debe ser compatible: encontramos piezas fabricadas en China en ordenadores fabricados en Estados Unidos, pero del mismo modo, en las calles de Pekín, existen cientos de restaurantes de comida rápida estadounidense. Por otro lado, durante el proceso de globalización, cada nacionalidad, cada país, hasta cada individuo van a perder su identidad propia, lo que los hace únicos, lo cual puede hacer que consideremos un tesoro lo que nos diferencia, incluso mucho más que antes.

A la cultura, esa cosa invisible que ahora se puede almacenar en forma digital y es más fácil reflejar, tenemos que dedicar más dinero a lograr estas cosas invisibles. Creo que esto nos ayudará a darnos cuenta de la importancia de nuestro cerebro, la cultura que puede crear uno mismo tiene beneficios también para su creador.



El mercado socialista ha empujado a China al espíritu material comercial y a otra forma de entender el concepto de la naturaleza humana, y ya ha causado un nuevo tipo de entendimiento social común y una ideología común. Hong Kong y Japón son ricos en este nuevo capitalismo, la nueva Asia prevalece en la cultura y las películas de Hollywood, los ordenadores, la nueva cultura de imágenes de medios electrónicos, el fútbol mundial, las normas comerciales internacionales, etc. La nueva cultura global que surge, hacen que el arte permanezca en la experiencia de la globalización directamente durante los años 1990 como ocurrió en China, demostrando que la naturaleza de la globalización estaba correlacionada con los años 90. El arte se ajusta a la perspectiva del mundo que la historia contemporánea necesita e impulsa la psicología estética del individuo, la aparición de las cosas tiende a girar la identificación con la nueva cultura global.

6. ¿Quién lo rechazaría alegremente?

Enciendo la televisión ahora, sin importarme el tipo de programa, infantil o para adultos, todos atraídos por el Titanic de Estados Unidos, la movilización general del sea floor, el reino de los hackers, Harry Potter, etc. A mi hijo de 4 años le gusta el pollo de Kentucky Fried, McDonald, y al tiempo que disfruta de los alimentos, le atrae la atmósfera que se crea; le gusta ver dibujos animados, por ejemplo el ratón Mickey. Desde la guardería se le inculca un tipo de vida y de hábitos y ya cursa estudios bilingües, en inglés y chino. En cuanto a lo que no le llama mucho la atención, se encuentra su propio país, el lugar donde nació; los vasos sanguíneos de la cultura de su idioma local. Se ha establecido esta cultura destacando el carácter humano de la vida de uno mismo; y el estilo de vida exterior y el consumo cultural han moldeado sus pensamientos, sus ideas, para hacer de él un miembro de la aldea global.

El siglo XXI es la era en la que la ciencia y el arte se funden rápidamente, los contenidos científicos y técnicos del producto cultural son mayores cada día, la cultura y el arte de los productos industriales y la intención humana son cada vez mayores en la gravedad específica. Estamos llegando a la cultura de la visión, que marca la transición de un tipo de cultura y un tipo de expansión propagando la idea nuevamente y también dándole forma. Ciertamente, esto significa un tipo de conversión en la forma normal del pensamiento humano.

Estoy haciendo cuanto puedo para intentar la creación de un nuevo centro artístico de los media, en todos los lugares, vivir la "cultura" para mostrar la experimentación artística del arte, incluidos los circuitos, la biología, la inteligencia científica y tecnológica de las moléculas y electrones y los edificios revolucionarios, etc. Un espacio en donde pensemos con calma: hay diferencias con la educación occidental, es un tipo de cultura y economía que nos invade, pero creo que la cultura prevalecerá y jugará un papel esencial en el futuro.



TRADUCCIONES 39/50

TANJA OSTOJIC + MARINA GRŽINIC

PAG: 77

The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003

Posiciones en la fotografía: Tanja Ostojic a la derecha; Marina Gržinic a la izquierda.

Desde una óptica extraña, la respuesta a lo que es político, lo que es masculino y femenino, lo que es arte y lo que es cultura, está alterando muchas historias y muchos espacios. Gržinic hace referencia al retrato de Andy Warhol de Christopher Makos, de la serie The Altered Image (1981). Ostojic se posiciona más allá de las diferencias. Ambas sacan a la superficie las desigualdades estructurales más profundas que contaminan la historia, la teoría, el arte, la vida, la economía, el sexo y la (bio)política.

Fotografía de Jane Stravs, 2003

RALO MAYER + PHILIPP HAUPT

PAG: 80

... discusión acerca de la violencia se dice que siempre podemos abandonar ese

lugar... pero entonces se convierte en una cuestión no política. Alejarse puede ser bueno desde el ámbito personal, pero como herramienta política resulta inaceptable. ¡No podemos pasarnos la vida huyendo! En los disturbios de Avenyn la gente no consideró tener la opción de "quedarse sentados"... Quizás como imagen para los medios resulta "bueno", pero yo no quiero eso a costa de recibir una paliza de la policía. Quedarse sentado y cantar refleja la imagen de que no hay conflictos en la sociedad, pero no existe ninguna razón para dar esa imagen.

Constant: Tuvimos problemas con los medios tradicionales de cartografía: la nueva Babilonia está organizada en muchos niveles por encima de las ciudades existentes, las estructuras son cualquier cosa menos permanentes; con la utilización de módulos estandarizados, el espacio se transforma permanentemente: nuevas entradas, las antiguas quedan bloqueadas, laberintos... La estructura fluctuante se basa en un amplio uso de las comunicaciones y, para trazar una red tan compleja, se hace

sin duda necesario el recurso de los sistemas informáticos. Leila: Repartieron un mapa regular de las partes de la ciudad; no parecía tan malo, simplemente se trataba de líneas y esta explicación diciendo que la policía iba a acordonar la ciudad. Pero verlo sobre el papel no es lo mismo que en la vida real. No pusieron las vallas donde dijeron que lo harían, es decir, las pusieron pero utilizaron muchas más y las cambiaban de lugar continuamente, por lo que uno no sabía nunca hacia dónde dirigirse. Y utilizaron contenedores que también desplazaban de un lugar a otro, lo que hacía imposible moverse por la ciudad, incluso con un mapa.

Kevin: La ciudad es el producto de muchos constructores que están modificando constantemente las estructuras por razones de su incumbencia. Aunque pueda parecer estable en líneas generales durante un tiempo, siempre está cambiando en sus detalles. No existe un resultado final, sólo una continua sucesión de fases. Consideramos la calidad visual de la ciudad estudiando la imagen mental del espacio urbano que tienen sus ciudadanos.



Christophe: Existe una película del momento en que Hannes recibe el disparo en Vasaplatsen y se ha exhibido en múltiples ocasiones. Pero cuando camino por Vasaplatsen no se ve nada, es difícil imaginar que pudiera pasar algo allí. Es la misma vista, los mismos árboles y los mismos edificios, no hay ventanas rotas ... parece el mismo antes y después.

Gilles: Tras la discusión de la memoria de Bergson yo diría que aquí la imagen óptica/de sonido no representa un objeto físico y se hace imposible la separación entre lo real y lo imaginario. Existe una relación especial entre la percepción y la memoria, para cada descripción real existe una imagen virtual en la memoria, como en un cristal: con muchas caras, reflejada, refractada ... La imposibilidad de discernir es la clave para comprender el cristal del tiempo: "¿Qué es una "imagen real" y qué es un "reflejo"?"

Linus: Cada vez que oigo el sonido de un helicóptero o una sirena estos días, algo se agita en mi interior ... pienso en las experiencias que vivimos y que han dejado su huella en nosotros.

Con frecuencia me he preguntado acerca del policía al mando en aquel helicóptero, viendo todo lo que ocurría en tierra, como en un videojuego: "Tenemos que mover algunos contenedores del sector A al sector B, hay manifestaciones en el parque, vamos a desplazar algunas unidades de Vasaparken a Avenyn."

Jennie: Durante los juicios, tenían esos gráficos que mostraban las comunicaciones SMS y las conexiones entre teléfonos. Parecían mapas, estructuras y flechas de comunicación. Por su aspecto grave, el jurado estaba realmente absorto en ellos ... Pero la experiencia que yo viví en las calles fue totalmente diferente de la situación organizada que ellos mostraron en sus mapas.

Kajsa: En la universidad hicimos un examen sobre el tema de los manifestantes. Hemos utilizado a Foucault y Habermas principalmente como base teórica y un profesor se sintió casi ofendido en el modo en que utilizamos a Habermas: "¡No pueden hacer eso!, ¡Le están haciendo daño!, se espera de ustedes que

muestren a estos hombres más respeto del que les hayan dicho que tengan". Es un modo muy extraño de ver las cosas. Las teorías nos sirven de ayuda y podemos usarlas según nos plazca, no necesito mostrar respeto por la teoría, a mi entender es una herramienta y puedo hacer con ella lo que me plazca. En ...he

Gothenburg N.B. (An Image of a City). Basado en una investigación de Manoa Free University recogido por Ralo + Philipp

BOSNIAN GIRL, 2003

PAG: 81

ŠEJLA KAMERIĆ

El graffiti fue realizado por un soldado holandés desconocido, en la pared de un barracón militar de Potocari, Srebrenica, 1994/95. Las tropas de la Real Armada Holandesa, como parte de las Fuerzas de Protección de Naciones Unidas (UNPROFOR) en Bosnia y Herzegovina en el periodo 1992-95, ¡fueron responsables de la protección de Srebrenica!

Fotografía de Tarik Samarah



TRADUCCIONES 41/50

SITE SYMPTON

PAGS: 98 + 99

LUCAS BAMBOZZI

Este proyecto es el resultado de algunos hechos contemporáneos. Yo recojo artículos de periódico y grabo programas de TV que están relacionados con el llamado impacto de las nuevas tecnologías en la vida diaria. También leo revistas, me uno a listas de conversaciones, tomo parte en debates, visito exposiciones y recibo montones de correos electrónicos que sugieren que hay realmente algo diferente en nuestra relación con el otro y con los aparatos que utilizamos para nuestras interacciones de mediación. Recojo casos que muestran obsesiones, enfermedades, supuestas desviaciones de estándares de comportamiento. Y muchas otras situaciones parecen haber sido afectadas por las condiciones inestables de los nuevos sistemas de comunicación.

En el tercer mundo por ejemplo, tal impacto aparece de maneras diferentes e intensas, planteando muchas cuestiones y preocupaciones.

Está sucediendo de una manera diferente a la que se predijo. Se cambian las identidades, tienen lugar extraños modales, la adoración y la resistencia están cara a cara. Hay algunos efectos secundarios extraños e interesantes que se están introduciendo. Quiero alcanzar a ver los problemas, los microbios [¿dónde duele?]. Quiero mejor ver los síntomas.

Este proyecto trata temas relacionados con la introducción de nuevas tecnologías de comunicación y entretenimiento entre diferentes culturas y comunidades con especial atención a las que todavía están en desarrollo. En varios lugares [un pueblo, una región o un país entero], las nuevas tecnologías están sustituyendo a los sistemas tradicionales, los procesos de trabajo manuales y el conocimiento secular, sin una consolidación adecuada de una infraestructura y sin considerar las idiosincrasias regionales. En Brasil, por ejemplo, hay una vacío enorme entre ciudades desarrolladas y zonas pobres del campo, donde el impacto

de las nuevas tecnologías se siente de una manera drástica. La gente está experimentando cambios radicales de modus operandi, de viejas técnicas y modos de comportamiento a procedimientos totalmente nuevos, a veces desordenados e insostenibles. En la mayoría de los países subdesarrollados sucede habitualmente al saltarse medios y procesos intermedios, o al menos, sin prácticas introductorias. Las nuevas formas de pensar e ideologías unidas a los nuevos sistemas a veces generan conflictos y perturbaciones significativas, lo que se llama aquí efectos secundarios.

paso 1: Comenzando desde dicho argumento, la finalidad de este proyecto es establecer un proceso colaborador de investigación que constituirá una recogida de casos [datos_casos] que estén disponibles para su discusión a través de un sitio en la red [TESTER]. Los casos pueden confirmar e ilustrar supuestos síntomas y esto servirá como base para la creación del Proyecto de Síntomas del Sitio y sus posteriores desarrollos. TESTER puede funcionar



como una simple conexión a un sitio nudo [el portal site.symptom] o puede ser un centro activo de publicación, almacenamiento y distribución. Una red de colaboradores buscará tales cambios de comportamiento basados en el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación en sus propias sociedades y comunidades. Las prácticas espontáneas de subversión y/o resistencia contra las tendencias tecnológicas también constituyen un importante foco de la investigación. TESTER o el sitio nudo estará preparado para ayudar y facilitar informes de todas partes, tales como fragmentos recogidos de periódicos, televisión o la red y conectando con casos existentes.

Es crucial para el desarrollo del trabajo el animar el envío desde diferentes continentes [viendo una conexión entre Sudáfrica y Sudamérica por ejemplo] construyendo un proceso colaborador verdadero y legítimo.

paso 2: En este punto se constituirá y se publicará un trabajo on-line. La intención es

hacer que esté ampliamente disponible [llamado aquí datos_casos on-line], y éste será el punto de partida para varias actividades más. Se accederá al material fuente de manera independiente y no se pretende que sea un trabajo de autor sino una base de datos de casos. En la siguiente fase será parte de un documental digital no lineal.

pasos 3, 4 y posteriores desarrollos: Se planean diferentes envíos desde cualquiera de los pasos para que los resultados estén disponibles en una variedad de medios que incluyen no sólo los medios basados en la red, sino que pueden proporcionar conexiones públicas para medios inalámbricos, tales como teléfonos móviles [sms, wap] y medios portátiles e interactivos como DVDs.

**UNDER 40 DEGREES /
UNDER 40° / 40°
PPGS: 101 / 105**

Un proyecto de colaboración desarrollado desde la plataforma TESTER.

Regiones participantes en la actu alidad: Sudáfrica / América Latina

Asociados al proyecto: Marcus Neustetter – The Trinity Session & José-Carlos Mariátegui – ATA

La mayor parte de las aspiraciones actuales de los productores culturales contemporáneos en el contexto del tercer mundo parecen estar motivadas por un movimiento hacia el éxito en el primer mundo. Al tiempo que las nociones occidentales del arte contemporáneo se han comercializado y han colonizado el mundo a través de la globalización, los museos contemporáneos, las galerías, las instituciones educacionales y los individuos han impuesto los principios y definiciones de los procesos y productos del arte contemporáneo. Sin embargo, la industria que se ha desarrollado no siempre tiene el éxito que deseáramos en los lugares que no son centros económicos o artísticos del mundo. La infraestructura, el apoyo financiero, las plataformas, las audiencias con formación y los programas de desarrollo están teniendo como resultado una creciente diáspora cultural, en forma de movimiento desde lugares menos privilegiados, para crear una riqueza de diversidad en



TRADUCCIONES 43/50

aquellos centros que pueden ofrecer algo, si no todo lo mencionado anteriormente.

Mientras las zonas menos privilegiadas se caracterizan por la diáspora a los núcleos culturales del mundo, apenas existe un beneficio tangible para los productos y el contexto que dejan atrás. La embajada cultural y el marketing a través de la conciencia del contexto histórico de uno mismo son dos ejemplos de los modos en los que se benefician los contextos menos privilegiados, pero estos procesos no se realizan de forma efectiva, de forma que puedan crear un potente efecto expansivo con repercusiones sostenibles en aquellos lugares que no sean los centros culturales.

Sin embargo, aunque existen muchas aspiraciones por formar parte de ellos, la actividad de los jóvenes contemporáneos en estos espacios menos privilegiados que, con propósito argumental, podrían etiquetarse como periferia, son activos, incluso estando con frecuencia bajo el radar. Debido a que la mayoría de las periferias se encuentran en contextos menos afortunados del tercer mundo,

sus áreas de enfoque para el desarrollo son menos culturales y más sociopolíticas y, la mayor parte de las veces, no son efectivas en términos de proveer estructuras para el desarrollo de los artistas contemporáneos en el modelo primer mundo. Sin embargo, lo que está comenzando a surgir de tales contextos son aspectos de estrategia empresarial cultural, procesos para la producción y métodos de participación en el contexto local y global.

La máquina del marketing de los poderes globales es tan efectiva y poderosa que la actividad bajo el radar dedicada a la actividad específica de un contexto a un nivel básico, a nivel de suelo queda casi anulada, a no ser que sea reconocida y hecha pública por la máquina de los medios para cierto despliegue contemporáneo que beneficie a la agenda de quienes ostentan el poder. El diálogo de lo que parece ser la periferia, de forma curiosa, ha sido activamente postulado por los académicos occidentales. Las principales revisiones y discusiones se han desarrollado en contextos

culturales que son, en algunos casos, incompatibles con la realidad de estos espacios. No se trata de una crítica de la interacción y de los intereses e intercambios culturales, sino más bien de una indicación de la necesidad de afirmar una lucha local cuando se habla en términos de 'visión' que con frecuencia es impuesta por contextos de procedencias diferentes. Esto también crea una visión mediatizada sobre la actividad de otros no centros cuando se habla del modo en que se intercambia la información a través de los principales canales de comunicación del primer mundo, es decir, revistas, plataformas online, periódicos, exposiciones y conferencias. El problema intrínseco de esto es que el artista y la obra de arte son con frecuencia bienvenidos por los centros culturales como arte global a la búsqueda del 'otro' o de "lo alternativo", creando más de una perspectiva global mediatizada, mientras debería existir la posibilidad de participar en esta negociación sabiendo más acerca de otras culturas en posiciones



similares a través de la directa interacción social y artística. Esta posible interacción entre las personas situadas en la periferia, tanto geográficamente como en su identidad cultural, resulta especialmente interesante cuando, tras considerar las comparaciones y las respuestas iniciales, uno sólo tiene la sensación de que existen muchas prácticas y contextos que resultan familiares en las diferentes regiones. La actual falta de infraestructura y sistemas de apoyo, hace del intercambio y comunicación regulares un proceso complejo, descuidado y frustrante, aunque el diálogo compartido parece crucial en el aprendizaje de situaciones similares y soluciones contextuales. Aunque esta comunicación no resulta sencilla entre espacios distantes geográficamente, con diferentes idiomas y a los que se informa con diferentes valores culturales, deberían intentarse estrategias para realizar intentos efectivos en la comunicación y el intercambio, por medio de prueba y error para tender un puente entre estos espacios y lograr la creación de una red efectiva. La cuestión pertinente para este

complejo diálogo es si existen modelos y situaciones visibles en los diferentes contextos que puedan estimular los proyectos de comunicación que inspiren visiones creativas comunes.

El uso de la tecnología es una herramienta esencial para hacer posible esta interacción, aunque una parte importante de este desarrollo tecnológico de comunicación efectiva sólo haya impactado en la periferia en formas limitadas. Ya que la infraestructura tecnológica no es ideal, esto debería tratarse en enfoques contextuales específicos de apropiación de soluciones de alta y baja tecnología. Compartir los recursos y las estrategias alternativas en red ha surgido de un contexto en el que las redes familiares, por ejemplo, son más importantes que las profesionales. Las redes informales de este tipo pueden proporcionar una alternativa a la estructura propuesta de las autopistas de la información, que con frecuencia sirve a las necesidades de quienes ostentan el poder, pero no llegan a algunas de las comunidades en las regiones menos desarrolladas. Debe reconocerse que el entorno

digital se presta a la creación de una plataforma que represente una geografía híbrida no física. El entorno digital e Internet también son ideales para la comunicación, la accesibilidad y la representación a través de comunidades digitales y una documentación virtual y plataformas de intercambio que, como los laboratorios virtuales, puedan crear nuevos espacios de acción y modos alternativos de expresión e intercambio.

Si nos paramos en el ejemplo de la relación de Latinoamérica con Sudáfrica, aparte de lo que nos han contado de la Bial de Johannesburgo y la Bial de São Paulo sobre la práctica creativa en sus respectivos contextos, no existe un intercambio importante entre los dos espacios. Sin embargo, vía centros del primer mundo, hemos estado expuestos respectivamente a las actividades del otro, como pueden ser las reuniones entre José Carlos Mariátegui de Latinoamérica y Marcus Neustetter de Sudáfrica en festivales y talleres celebrados en Europa. La exposición a otros de una parte de la



TRADUCCIONES 45/50

actividad local de nuestros contextos ha demostrado que existen similitudes en el contexto y en las respuestas creativas que merecería la pena estudiar.

En un intento de situar esa investigación a través del intercambio y la exposición de las prácticas culturales en los diferentes contextos, existen estrategias claras que debemos considerar para una comunicación efectiva en respuestas a los temas anteriormente mencionados.

Con un funcionamiento geográfico en los países situados principalmente bajo una latitud de 40 grados a ambos lados del Ecuador, el concepto **Under 40 degrees** tiene tanto una referencia geográfica para la periferia cultural, así como una estrategia de funcionamiento que alude a operar bajo el radar, fuera del punto de enfoque.

Ya que no se ha demostrado la existencia de ninguna solución efectiva para un proceso de intercambio de esta naturaleza, **Under 40 degrees** basa su interés en estrategias de testeo para el intercambio y la exposición en diferentes

regiones. Como proyecto permanentemente en proceso, el establecimiento de una red que no existe en realidad tiene la finalidad de ser primordialmente informada a través del intercambio de las prácticas culturales y artísticas.

La finalidad de **Under 40 degrees** es el desarrollo de redes en el hemisferio sur para exponer la actividad creativa contemporánea en diferentes regiones que generalmente orientan sus actividades y su exposición a través del norte. Usando una relación de frontera con el norte para desarrollar una red en el sur, el proyecto propone el trabajo de artistas latinoamericanos y sudafricanos interesados en la interrelación entre ellos.

Los proyectos que formarían parte de **Under 40 degrees** están siendo propuestos por dos organizaciones, The Trinity Session (Sudáfrica) y ATA (Perú). Enclavadas en diferentes continentes y unidas por intereses similares en redes y procesos de investigación de redes en sus regiones, el intercambio de estas organizaciones satisface sus deseos de aprender de

contextos más allá de sus fronteras y fuera de la red occidental común en la que participan con regularidad, expandiendo su radio de acción, sus intereses y su curiosidad a un espacio cultural y social amplio, cuyo objetivo no es exclusivamente geográfico.

Basándose en la relación con el primer mundo, imponiendo las redes existentes y sus plataformas, tales como TESTER www.e-tester.net, la estrategia prevé la participación de socios de países del primer mundo, no sólo para evitar la duplicación de estructuras, sino también para hacer partícipes y llegar a la diáspora y permitirles reinvertir y reflejarse en el contexto del que proceden.

El proyecto comenzó con la presentación de una Retrospectiva de Videoarte Sudafricana seleccionada por The Trinity Session y presentada en el 7 Festival Internacional de Video/Arte/Electrónica 2003 de Lima, Perú. En 2004 se presentará la de Videoarte Peruano en el Festival de



Videoarte de Johannesburgo – Playtime. Este inicio, no sólo crea la exposición muestra del trabajo de un contexto extranjero, sino que también posiciona el medio del vídeo en ambos contextos y nos permite observar el paralelismo y puntos de diferencia al abordar específicamente el medio a nivel artístico y conceptual. La presentación de estas colecciones de vídeo en festivales importantes amplía el valor y dimensión física de los intercambios virtuales.

Aunque el vídeo y la red son dos medios a explorar y de gran valor como plataformas para el intercambio, se utilizarán los medios de masa tales como la radio y la televisión a modo de fuentes de información para crear perfiles fragmentados de un contexto exterior a través de la grabación e intercambio de la actividad en los medios locales.

Los intercambios online, reuniones de la diáspora e intercambios de documentación contextual serán parte de los procesos

colaborativos de los participantes en los diferentes escenarios y permitirán avanzar a la siguiente fase del proyecto.

Under 40 degrees tiene como objetivo para este intercambio destacar algún artista, con presentaciones de media art de Sudáfrica y Latinoamérica, en Johannesburgo y Lima, en diferentes plataformas relevantes específicas del contexto.

**TO SEE AND TO DIE
(VER Y MORIR)
UNA INSTALACIÓN DE
YARIEL KATZ BEN
SHALOM**

PAG: 106

Me gustaría presentar una instalación de vídeo que consiste en dos grabaciones de vídeo paralelas. Las grabaciones hacen referencia a una cita tomada de la conferencia de Heinrich Himmlers ante los representantes de la Wehrmacht alemana en Posen en 1943. También se pueden ver en la pantalla el texto y una transcripción fonética en hebreo.

En la grabación 1 estoy colocada delante del set,

leyendo el texto fonético de Himmler en alemán. El texto está colocado en un archivo de color rosa. El color es una referencia a los colores de los archivos oficiales del Ministerio de Asuntos Exteriores y su ministro en aquellos años, von Ribbentrop. Los archivos se descubrieron al final de la guerra, con el protocolo de la Conferencia de Wannsee, que supone una indicación del hecho de que el ministro de Asuntos Exteriores debía tener conocimiento...

En la parte posterior se pueden ver imágenes en forma de pictogramas, tomadas de los símbolos de sexo originales y usuales utilizados para los baños. Los he transferido a etiquetas como hombre judío – hombre árabe, mujer judía – mujer árabe. Se ha mantenido el azul-blanco como referencia a los colores de la bandera nacional de Israel y estos colores hacen también referencia, en general, a las implicaciones de sexo.

La grabación 2 presenta al embajador de Polonia en Israel, Sr. Maciej Kozłowski.



TRADUCCIONES 47/50

Solicité a los embajadores de Alemania, Rusia, Francia y Polonia acreditados en Israel su participación en las grabaciones y que leyeran el texto de la cita en hebreo fonético. De los embajadores a los que me dirigí, sólo el señor Kozlowski accedió a leer este texto fonético en hebreo. El texto también está colocado en un archivo rosa. Los otros embajadores dieron su respuesta por carta o en reuniones personales, documentadas en este texto.

Ambos archivos tienen la inscripción "Endlösung" (Solución Final). Las dos grabaciones están compuestas de diferentes secuencias presentadas en forma de programa en un circuito cerrado y continuado. Los "cortes" de las diferentes secuencias son de importancia para la disimilitud de los textos leídos. La similitud con los cortes es al mismo tiempo una referencia a la violencia abrupta. El set es una alusión a las grabaciones similares que realizan los terroristas suicidas. Estas grabaciones las realizan generalmente antes de realizar sus ataques.

El set de grabación presenta principalmente en el fondo diferentes símbolos e iconos como, por ejemplo, fotos de líderes fundamentalistas, la bandera palestina o referencias a los Dschahids. En el lado conceptual del trabajo, desde mi punto de vista, hay momentos esenciales para la deconstrucción: hay, por ejemplo, una reproducción técnica a través de un monitor de televisión normal, en referencia al sistema de distribución normal y las actitudes de consumo. Existe la conexión entre el entorno relacionado con las diferencias sexuales y las referencias a las grabaciones de los terroristas suicidas. Y existe el hecho de que ambos estamos leyendo este texto en nuestra lengua nativa, con el resultado de que para los observadores la identificación del idioma es casi imposible. – Si el idioma define un territorio, la deconstrucción del idioma define una deconstrucción del territorio.

Él mismo, como polaco, leyendo en hebreo y yo, como israelí, leyendo en alemán, y ambos leyendo un documento,

que pertenece a las manifestaciones más crueles, podríamos plantear la cuestión siguiente, "¿si todos somos intercambiables!"

Pero implica también un ataque contra sí mismo, una clase de autoalienación que disfruta su deconstrucción de creencias antropológicas fundamentales, no sólo como placer estético, sino como un mensaje ético para la pregunta: "¿Qué es humano?" – Y también podría recordarnos una "patt-situation", en la que no son posibles "soluciones", especialmente no con los medios del poder y la violencia.

MANERAS DE VER

PAG: 113

KIRMEN URIBE

Me sorprendió lo que me contó un amigo de Iruña. Había visto en televisión un documental sobre Islandia. En el documental se mencionaban muchas anécdotas: que no eran más que doscientos setenta mil habitantes, que no había ni parados ni ejército, que tienen la mayor proporción de lectores del mundo. Pero una



cosa me llamó la atención: los islandeses son capaces de cambiar el sentido de una carretera si los habitantes consideran que pasa por un prado en el que viven gnomos. Me lo contó mi amigo como burlándose; burlándose de la presumible ingenuidad de los islandeses. Pero a mí me dio qué pensar el pasaje de los gnomos, no me pareció que los islandeses fueran más simples que nosotros, no me pareció que creyeran del todo en gnomos.

Dejamos Iruñea y nos dirigimos a Uxue aquella misma tarde. En Uxue vimos las imágenes de la portada de la iglesia. San Miguel aparecía en una de ellas, con un dragón a los pies. Pensé para mí que la mayoría de los visitantes, al ver la imagen de San Miguel, no verían sino una obra de arte de la Edad Media. Pero los habitantes del medioevo sabían leer lo que la imagen quería decir, sin duda. Y, con esa idea en la cabeza, otro amigo de Iruñea me comentó que quizá aquel San Miguel era una persona como nosotros y que el dragón expresaba los miedos de esa persona, y que como él todos queremos

superar nuestros miedos o, al menos, aprender a vivir con ellos.

Hay dos maneras de mirar. Una superficial, ver de una manera fría lo que se tiene al lado. Si mirase una red extendida colgada de un mástil, sólo vería la red. Por el contrario, el otro modo de ver llega hasta el fondo, sabe leer. Curioseando la red que está en el mástil no vería la red, sino el mar azul detrás de ella. Giovanni Pascolo escribió que para hacer una poesía todos deberíamos mirar la realidad con los ojos del niño que llevamos dentro. De hecho, los poetas y los niños tienen algunas cosas en común. Ambos dicen mentiras, ambos sueñan, y ambos se emocionan. Perdida la capacidad de emocionarnos, se acabó el niño que llevamos dentro, se acabó la poesía misma.

No, los islandeses no son ingenuos. Se aferran a ese segundo modo de mirar, sin más, a la mirada del niño que llevamos dentro. Son capaces de emocionarse. Y dejando tal cual los prados en los que puede que vivan gnomos, dan

una oportunidad a los lugareños; una oportunidad para seguir emocionándose.

SATURRARAN

PAGS: 114 + 115

KIARMEN URIBE

Saturraran es un proyecto que surge de un espacio concreto. En la época en la que la trama y ficción literarias están en crisis, este proyecto quiere hacer un estudio de ese espacio y qué efecto tiene en la memoria. Después de la guerra hubo una cárcel de mujeres en la playa de Saturraran pero nada lo recuerda, aunque miles de mujeres y niños estuvieron allí. No tenemos nada más que el plano de lo que fue la cárcel, sus huellas apenas se pueden ver en el solar que hoy en día se ha convertido en aparcamiento.

El objetivo del proyecto es trabajar tomando ese espacio en Saturraran como punto de partida y sin apriorismos, ver qué hay detrás de la telaraña de la desmemoria, recoger las historias y vidas que pueden estar unidas a ese lugar, a geografías que son más que



TRADUCCIONES 49/50

mera geografía a los ojos de los que las han vivido.

TESTER

PAG: 120

SANTIAGO ERASO

Cada día se extiende más la alarma sobre la creciente tendencia hacia la individualización que, a su vez, se traduciría también en una actitud privatizada frente a lo político. Una de las consecuencias inmediatas de esta privatización de la experiencia sería que la diversidad deviniera en pura fragmentación en enclaves particulares [1]. El individualismo, atendiendo al análisis de Richard Sennet, supondría la retirada del mundo público y la atención desmedida a la vida privada. Por otro lado, la individualización trataría de contribuir a la construcción de "la sociedad de los individuos", como una compleja red de interdependencias entre los seres humanos. Y con independencia del medio empleado, lo importante es que los ciudadanos no vivan en comunidades cerradas y se abran a conocer las posiciones de sus conciudadanos.

Las instituciones están cada vez más sujetas a modelos de producción cultural neoliberales que apuestan, sobre todo, por el consumo, abandonando los espacios y los proyectos de reflexión y experimentación. De este modo, el sujeto deja de interactuar con la ciudad para convertirse en mero espectador pasivo, hasta el punto de que las mismas ciudades se están convirtiendo en parques temáticos. De hecho los argumentos sociales (mestizaje, multiculturalismo, democracia social etc.) se están convirtiendo en simples eslóganes publicitarios descontextualizados y se están viendo reducidos a mero marketing para la consecución de réditos políticos.

Frente a esta tendencia, se trata de pensar el arte y la creación contemporáneas como experiencia y no solo como representación; la acción como medio para la construcción del espacio común, para la recuperación del espacio público. En definitiva, se trata de desarrollar la producción de

intersubjetividad frente a la privatización de la experiencia subjetiva y la consecuente desaparición del ámbito público de actuación.

Desde Arteleku, como plataforma de mediación, Tester trata de instaurar un espacio de interacción y de experiencias compartidas con iniciativas civiles organizadas en torno a microestructuras conectadas entre sí, produciendo un efecto de sinergias sociales y económicas encadenadas de tal modo que el conjunto del sistema queda interconectado. Se trata de la organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos regulados en una red de nodos o en la institución nodo, en este caso Arteleku junto con la Fundación Rodríguez, cuya lógica interna debe desempeñar un papel estratégico para dar forma a las prácticas sociales y culturales.

Santiago Eraso, director de Arteleku.

Notas:

1.- Cass Sunstein : "República. Com" Ed. Paidós.