

Este libro, fruto de la colaboración entre cinco instituciones: el Museo Stedelijk de Amsterdam, la Escuela de Amsterdam para el Análisis Cultural de la Universidad de Amsterdam, el Centro de Artes De Appel, W139, la Agencia del Museo Stedelijk de Amsterdam, y la Revista de Arte Metropolis M, surge del interés compartido en el rol que la historia, la especulación y el utopismo juega en el campo del arte contemporáneo y el diseño, así como también del largo contexto de los desarrollos globales, socioeconómicos y políticos. De este modo, se presentan siete conferencias y debates recopilados en este volumen de ensayo publicado bajo el título: *Mirando hacia adelante: el arte y la teoría desde una perspectiva futura.*

Colección Espiral Social

Folkerts et al.

Mirando hacia adelante

Hendrik Folkerts
Christoph Lindner
Margriet Schavemaker

EDITORES

MIRANDO HACIA ADELANTE

El arte y la teoría desde una perspectiva futura

Colección Espiral Social
Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades
UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA - Temuco, CL



EDICIONES
UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

MIRANDO HACIA ADELANTE

EL ARTE Y LA TEORÍA DESDE UNA
PERSPECTIVA FUTURA

Editores

Hendrik Folkerts
Christoph Lindner
Margriet Schavemaker



Ediciones Universidad de La Frontera
Temuco, Chile, 2017

MIRANDO HACIA ADELANTE

EL ARTE Y LA TEORÍA DESDE UNA
PERSPECTIVA FUTURA

Editores

Hendrik Folkerts
Christoph Lindner
Margriet Schavemaker

Traducción

Juan Del Valle Rojas



**Centro
Internacional
de Estudios**

EPISTEMOLOGÍAS
DE FRONTERA Y
ECONOMÍA PSICOPOLÍTICA
DE LA CULTURA

Colección **Espiral Social**

Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades

UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA - Temuco, CL

COLOFÓN

La versión original de este libro fue publicada en formato impreso y digital, a través de la biblioteca en línea OAPEN (www.oapen.org). La OAPEN¹, Publicaciones de Acceso Abierto en las Redes Europeas, es una iniciativa de cooperación cuyo objetivo es implementar y desarrollar un modelo sostenible de publicaciones de acceso abierto para libros académicos en las áreas de las Humanidades y las Ciencias Sociales. La biblioteca OAPEN apunta a mejorar la visibilidad y utilidad de investigaciones académicas de excelencia al incorporar publicaciones revisadas y de acceso abierto por toda Europa.

Su versión en inglés fue traducida al español por Juan Del Valle Rojas, con la colaboración del Prof. Dr. Pablo Valdivia Martin y Macarena Suazo Elgueta, a través del Centro Internacional de Estudios: Epistemologías de Frontera y Economía Psicopolítica de la Cultura y publicada bajo la Colección Espiral Social, ambos pertenecientes a la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de La Frontera, Temuco-Chile.

COLABORADORES

Museo Stedelijk de Ámsterdam -Universidad de Ámsterdam -Agencia del Museo Stedelijk de Ámsterdam (SMBA) - Centro de Artes De Appel - Galería de Arte W139 - Revista de Arte Metropolis M



Creative Commons License CC BY NC - (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0>)

All authors Amsterdam University Press B.V., Ámsterdam, 2015

Algunos derechos reservados. Sin limitar los derechos de autor mencionados anteriormente, cualquier parte de este libro puede reproducirse, guardarse o introducirse en un sistema de recuperación, o transmitirse de cualquier manera o en cualquier medio, sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o cualquier otro.

Los derechos de la versión en lengua inglesa de Amsterdam University Press se distribuyen en los Estados Unidos y Canadá por la editorial University of Chicago Press.

La versión en lengua española del libro de Amsterdam University Press se distribuye a través de la Colección Espiral Social de la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de La Frontera, Temuco- Chile.

ISBN: 978-956-236-310-5

Temuco, mayo de 2017

¹ Del inglés: Open Access Publishing in European Networks.

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
UN CAMBIO DE DIRECCIÓN. Una introducción a “Mirando hacia adelante: el arte y la teoría desde una perspectiva futura”	13
LA TECNOLOGÍA FUTURA	
AMBER CASE Una ciberantropología, para ciborgs	24
MANUEL DELANDA El uso de los algoritmos genéticos en el arte	37
LA CIUDAD FUTURA	
CHINA MIÉVILLE La ciudad futura	56
REM KOOLHAAS El campo	72

LA IMAGEN FUTURA

JAMES ELKINS 87
Los pensamientos sobre el estado y el futuro
de la imagen

JALAL TOUFIC 98
El futuro de la imagen creativa

EL MUSEO FUTURO

IWONA WLAZWICK 111
¿Qué hace tan distintas y atractivas a
las instituciones actuales?

HANS BELTING 125
La pluralidad de los mundos del arte y el nuevo museo

LA LIBERTAD FUTURA

HITO STEYERL 151
La libertad de todos: freelancers y mercenarios

PAUL CHAN 163
Duchamp o libertad: una historia de comedia futura

LA HISTORIA FUTURA

DAVID SUMMERS 175
¿La historia cultural futura es posible?

AMELIA JONES 189
El arte en vivo como historia futura:
la performance y el archivo, un caso de estudio

EPILOGO: EL FUTURO FUTURO

JUHA VAN T ZELFDE #lanuevacarreraespacial	207
PATRICIA PISTERS Mirando hacia atrás: las imágenes del futuro	211
TIMOTHEUS VERMEULEN Las YBAS Están Muertas. Larga Vida a las YBAS	216
HASSNAE BOUAZZA Democratización e Internet	223
MELISSA GRONLUND Envíame por mensaje esta imagen	226
MATTHIJS DE BRUIJNE ¿Para quiénes estamos trabajando?	229
METAHAVEN Una guía para un mejor Internet	235
DING REN La elegancia de un cuarto vacío	242
MARIA BARNAS Sobre redacciones y la necesidad de perderse	246
<i>Sobre los autores</i>	250
<i>Sobre los editores</i>	260
<i>Sobre el traductor</i>	261

AGRADECIMIENTOS

Los editores se sienten profundamente en deuda con los colaboradores y autores del libro *Mirando hacia adelante*, quienes generosamente nos compartieron sus reflexiones, perspectivas e investigaciones. Esta publicación, y el gran proyecto del que forma parte, no podrían haberse llevado a cabo sin el apoyo constante de la Fundación Mondriaan, la Fundación Ámsterdam para las Artes, y la Fundación SNS Reaal. Estamos agradecidos y complacidos de haber tenido la oportunidad de continuar la colaboración institucional entre el Museo Stedelijk, el Centro de Artes De Appel, la Universidad de Ámsterdam (la Escuela para el Análisis Cultural), el Departamento del Museo Stedelijk de Ámsterdam, la Galería de Arte W139 y la Revista Metropolis M. Además, se logró el desarrollo de plataformas discursivas dentro y fuera de los Países Bajos. Les debemos nuestra más profunda gratitud por compartir sus conocimientos, el saber hacer y la extraordinaria colaboración a los miembros del comité editorial que trabajaron con nosotros en la conceptualización de las series de conferencias: Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking, Domeniek Ruyters, Ann Demeester, y Tim Voss. También, debemos agradecer a las siguientes personas: Annelies Dijkstra y Bureau Pedel, Menno Dudok van Heel, Sam-Geer van der Klugt, Eloe Kingma, Paul Koopman, Jowon van der Peet, Stefanie Schenk, Jercen Sondervan, y Felix Weigand.

INTRODUCCIÓN

UN CAMBIO DE DIRECCIÓN

Una introducción a “Mirando hacia adelante: el arte y la teoría desde una perspectiva futura”

Es como si aquella luz invisible que es la oscuridad del presente proyectara su sombra en el pasado, de modo tal que éste, tocado por dicha sombra, adquiriera la habilidad de responder a la oscuridad del ahora.

Giorgio Agamben, ¿Qué es lo contemporáneo?, 2009.

El futuro se encuentra allí..., mirando hacia atrás, mirándonos. Intentando darle sentido a la ficción en la que nos habremos convertido.

William Gibson, Reconocimiento del Patrón, 2003.

I

Las expectativas y anticipaciones del futuro son parte de nuestra vida cotidiana. La cultura visual contemporánea está inundada por un caleidoscopio de utopías futurísticas y distopías en las cuales el anhelo de una interconexión fluida entre lo virtual y lo real, así como también el deseo de liberarse de las constricciones del tiempo y el espacio, son temas recurrentes. De este modo, basado en las predicciones especulativas y los argumentos científicos creativos, una retórica visual penetrante de aceleración y progresión, y también de perdición y destrucción, modela nuestro sentido del futuro.

El proyecto *Mirando hacia adelante* comenzó con la colaboración entre cinco instituciones: el Museo Stedelijk de Ámsterdam, la Escuela Ámsterdam para Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam, el Centro de Artes De Appel, W139, la Agencia del Museo Stedelijk de Ámsterdam y la revista de arte *Metropolis M*. Habiendo organizado antes las conferencias y publicaciones sobre *Right About Now: Art & Theory in the 1990s* (2005/2006) y *Now is the Time: Art & Theory in the 21st Century* (2008/2009), el comité organizador decidió tomar un paso final en esta cronología y enfocar su atención en el horizonte lejano. Informado por un interés compartido en el rol que la historia, la especulación y el utopismo juega en el campo del arte contemporáneo y el diseño, así como también del largo contexto de los desarrollos globales, socioeconómicos y políticos, una selección de siete temas emergieron de las conversaciones iniciales de los organizadores. Finalmente, surgieron siete conferencias y debates recopilados en este volumen de ensayos publicados bajo el título de *Mirando hacia adelante: el arte y la teoría desde una perspectiva futura*.

Un gran número de conferencistas de renombre internacional fueron invitados para reflexionar sobre los temas propuestos durante varios eventos bastante concurridos, los cuales fueron presentados en el aula Oude Lutherse Kerk en Ámsterdam en el 2011 y 2012. Sin embargo, aún teníamos el deseo como organizadores de ir más allá de los marcos de eventos contemporáneos y el interés actual (casi una obsesión)

con la historia; es obviamente una ilusión pensar escapar del pasado a través de un giro hacia el futuro. Tal y como lo describió Walter Benjamin, el progreso es un ángel posicionado con su regreso al futuro y su vuelo hacia adelante por el viento de la historia. Sin embargo, nuestro objetivo es dar vuelta el ángel de Benjamin para mirar el futuro. No lo hacemos con el propósito de ignorar el presente y el pasado. Por el contrario: la idea es mirar hacia adelante para cambiar el presente y confrontar nuestra relación con el pasado.

El arte contemporáneo de inicios del siglo XXI ha permanecido separado de su creciente fascinación con el porvenir. Incluso se podría señalar que ha sido excesivamente orientado *hacia* y *con* el pasado. Archivo, nostalgia, herencia, conmemoración, memoria han sido temas populares y métodos en el arte contemporáneo mundial. En el comienzo de este milenio, los artistas, curadores y teóricos han adoptado frecuentemente una mirada retrospectiva en la que parten como arqueólogos a excavar, preservar e interpretar el pasado. El teórico y curador Dieter Roelstraete ha descrito esta tendencia como el “*giro historiográfico*”². Sin embargo, tomando en consideración que la historia conlleva el riesgo de una cierta ceguera. Mirando hacia atrás, como lo opuesto a lo que nos enfocamos, el sostenido examen del momento contemporáneo y su más allá, puede oscurecer la mirada del presente y el futuro, haciendo más complejo abrirse a la potencial creatividad/crítica de lo desconocido y lo inesperado. Y más aún, tal apertura es precisamente la orientación que se necesita en estos tiempos turbulentos de crisis financiera, reinvención tecnológica, revueltas políticas, y mucho más.

El libro *Mirando hacia adelante: el arte y la teoría desde una perspectiva futura*, el cual surge de las series de conferencias homónimas, muestra un enfoque retrospectivo llevando nuestra atención hacia el arte y la teoría en el horizonte del futuro. En particular, el libro gira la atención a un número de cuestionamientos sociales y artísticos que conforman indisolublemente el híbrido “*discurso del futuro*”. ¿Qué es lo que

² Roelstrate, Dieter, “After the historiographic turn: Current Findings”, En: *e-flux Journal* 6, 05/2009.

el arte y la teoría nos traerán en los años y décadas que se aproximan? ¿Cómo cambiarán las formas en que experimentamos y pensamos acerca del futuro? ¿Qué rol jugarán la tecnología, la globalización, el desarrollo urbano, la ciencia y la política en nuestros compromisos culturales con el futuro? ¿Qué significa y cómo funciona mirar hacia adelante, especular, extrapolar? ¿Es posible desarrollar visiones del futuro fuera y más allá de los paradigmas desgastados de la utopía y la distopía?

En esta publicación de profesionales del mundo del arte de renombre internacional, tales como Hans Belting, James Elkins, Amelia Jones, Rem Koolhaas, Manuel Delanda, Iwona Blazwick e Hito Steyerl, junto a una nueva generación de historiadores del arte, profesionales y críticos, se involucran con estas problemáticas mientras abren nuevas rutas hacia un mundo más allá del presente. Los siete capítulos que orientan sus especulaciones y análisis cubren un gran espectro; desde amplios temas socioculturales hasta unas temáticas más relacionadas con el arte, así como también indagaciones más filosóficas y metodológicas. En el epílogo, el proyecto y enfoque del libro en conjunto está sujeto a una reflexión crítica.

II

Un futuro sin los elementos del pasado y/o el presente se demuestra con mayor exactitud en el capítulo *La tecnología futura*, en la primera sección de este libro. El punto de inicio de este capítulo es la mirada de que, en la sociedad moderna, dos ideas compiten por la hegemonía/supremacía (en el imaginario social): una fuerte creencia en el progreso tecnológico y una sospecha sobre las consecuencias de la tecnología, tanto en la sociedad como en la condición de la humanidad. Si la ciencia y la tecnología continúan su desarrollo tan rápido como lo han estado haciendo a lo largo de los últimos cincuenta años, ¿cuál va a ser la relación entre la gente y las máquinas en el futuro? ¿Se convertirá en realidad la condición posthumana –descrita,

entre otros, por Donna Haraway y Katherine Hayles-, o será que las consecuencias culturales del desarrollo tecnológico se estancarán en las siguientes décadas?

El futuro parece principalmente residir en la confusión entre lo artificial y lo real. Desde la genética hasta la realidad acrecentada, el mundo “*natural*” está cada vez más combinado con un mundo creado. ¿Cómo la interrelación continua de estas realidades combinadas influenciará nuestra condición colectiva? y ¿qué rol jugará en el desarrollo del arte? En su respectivo ensayo, Amber Case y Manuel Delanda comienzan con dichas preguntas en dos direcciones distintas. Mientras que Case toma la perspectiva de un “*Ciborg antropológico*” para mirar la forma en que las computadoras y la tecnología móvil están profundamente entrelazadas con nuestras vidas, Delanda explora el valor artístico, o mejor dicho, arquitectónico de los algoritmos genéticos.

La ciudad siempre ha sido un cuadro inspirador para las proyecciones futuras. Como un lugar para la producción sociopolítica, cultural y artística, la ciudad es un lugar en disputa y probado constantemente por condiciones locales y circunstancias transnacionales y globales. El segundo capítulo de este libro, *La ciudad futura*, considera la influencia que la gran aceleración de la globalización tendrá en la conformación e imagen de la ciudad futura, así como también en los espacios rurales. ¿El flujo transnacional de gente, el trabajo y las imágenes redefinirán el concepto de “*urbano*”? y ¿podemos imaginarnos una metrópolis más allá de la ciudad global? El destacado arquitecto Rem Koolhaas y la escritora China Miéville intentan imaginarse la ciudad del futuro –más allá y dentro del paisaje urbano. Casi todos los escenarios del futuro se centran en la omnipresencia de la imagen. El hecho de que quizás vivamos (o ya estamos viviendo) en una cultura bombardeada por imágenes es una suposición representada en la cultura popular contemporánea como una serie interminable de imágenes, proyectadas por pantallas, que abruman a los espectadores indefensos. En el capítulo *La imagen futura*, el historiador del arte James Elkins y el artista y escritor Jalal Toufic se cuestionan si la imagen realmente se volverá tan

ubicua o no, o si quizás la cultura verbal basada en las experiencias ganará más terreno. Y, ¿cómo el arte será influenciado por estos desarrollos? La práctica del arte reciente y contemporáneo ha ubicado la imagen en la perspectiva de ambas mostrando la fuerza de la imagen y aceptando los métodos de producción del arte que se basan más en el texto y los procesos. Se propone una gran pregunta: ¿Cuál es el futuro de la imagen en las artes visuales?

Tal como en *La imagen futura*, en el cuarto capítulo denominado como *El museo futuro*, se incluyen las preguntas que son relacionadas con las artes visuales. La crítica institucional de los años '60 y comienzos de los '70 (y su reaparición en los '80) generaron planteamientos que llevaron al museo a convertirse en una institución cada vez más cuestionada. ¿A dónde pertenecerá el arte en el futuro? ¿Aún tendrá un lugar en el museo? y ¿Dónde y a quién le pertenecerá el museo? En el primer ensayo, el historiador del arte y curador Hans Belting cuestiona este sentido de "*pertenencia*": ¿es el futuro del museo un lugar que es verdaderamente global y público, como para que no hablemos más en términos de pertenencia? Es más, las mismas instituciones tienen que lidiar con sus propias preguntas. ¿El museo puede existir más allá de su arquitectura y organización de las instituciones? Si las cuatro paredes del "*blanco cubo*" se rompen y los museos comienzan a funcionar con muros extra, ¿cuál será la nueva teoría del arte institucional? ¿Qué conceptos institucionales y futurísticos necesitamos para lidiar con estos cambios? En el análisis de las operaciones del arte del museo moderno y contemporáneo, la curadora Iwona Blazwick se imagina el museo del futuro organizándose de una manera totalmente diferente.

El capítulo *La libertad del futuro* fue inicialmente motivado por los cambios drásticos que marcaron los años 2011 y 2012. Las revoluciones en el mundo Árabe fueron declaradas como un conflicto para la democracia futura, retóricamente declinadas como una típica idea de Occidente. Sin embargo, ahora se cuestionan si luchar por la libertad tiene realmente a la democracia como un fin último. Como todas las ideologías políticas, la democracia está conformada por estructuras de

poder específicas. Y más importante aún, la revolución no necesariamente lleva a una sociedad de una clase diferente. Además, con el surgimiento de partidos políticos de derecha en Europa y la concurrente crisis en la zona europea, los conceptos tales como libertad, poder y democracia han sido reapropiados y llevados hacia la dependencia de una intensa discusión en muchas democracias Occidentales. Para imaginar el futuro de la libertad, necesariamente se requiere mirar la situación actual. ¿Qué lugar tiene el concepto de libertad en nuestro mundo contemporáneo? ¿La libertad y su supuesta contraparte (democracia) es posible para todos o alcanzable sólo para un grupo selecto? O ¿El poder de la democracia o el poder democrático se interponen en el camino de la libertad? Y ¿qué significa para las artes libres o liberales? ¿Cuáles son bajo tal enorme presión en el clima político actual? Los artistas Paul Chan e Hito Steyerl nos encaminan a estas preguntas explorando los ejemplos específicos de las artes.

La paradoja en el capítulo *La historia futura* apunta hacia las relaciones complejas entre el pasado, el presente y el futuro y, específicamente, en relación a la aún permanente tendencia en el arte contemporáneo del artista como arqueólogo, como lo denomina Roelstraete. ¿Este recurrente interés en la historia indica una inhabilidad para mirar el futuro? ¿Deberíamos (y podemos) deshacernos del concepto de “*historia*”? Otra pregunta que se presenta es si el tipo de intento por imaginar la historia no necesariamente implica un retorno al pensamiento posmoderno de Francis Fukuyama y Arthur C. Danto. A finales del siglo XX, ellos señalaban que nosotros estábamos viviendo en una era posthistórica; supuestamente una época en la cual sólo los asuntos actuales y del futuro eran importantes. De alguna manera, era el fin de la línea en la cual la historia ya no existía. ¿Es el modelo conceptual aún relevante para nuestro tiempo, incluso ahora que Fukuyama se ha retractado de sus afirmaciones que la historia se “*terminó*” en un reciente ensayo?³ O ¿podemos enfocarnos en el futuro de una manera diferente?

³ Fukuyama, Francis, “The future of history”, En: Foreign Affairs 91 (1) Enero-febrero, 2012.

La historiadora del arte Amelia Jones y David Summers toman estas preguntas como un punto de partida para reflexionar en diferentes nociones e instancias de la temporalidad en las artes.

Tal y como queda claro en muchas de las series de conferencias, la práctica de la especulación nunca es fácil. ¿Cómo podríamos mirar al futuro cuando el presente es tan incierto e inestable? Y si arregláramos nuestra mirada hacia el horizonte, ¿qué y cómo miramos? ¿Es esta utopía o distopía, una mirada puramente especulativa o una mera extrapolación de condiciones actuales? Finalmente, ¿puede el futuro ser un modelo productivo para visualizar las estructuras de poder contemporáneas, los cambios globales, y las relaciones cambiantes? Para el capítulo del epílogo, *El futuro futuro*, los editores invitaron a un gran número de autores para escribir pequeñas reflexiones sobre este tópico. De esta forma, al tema recibe un enfoque amplio, y la sección servirá como un *think tank* o laboratorio de ideas para la urgente pregunta de este libro: ¿Cómo deberíamos mirar el futuro?

III

En el modelo de la serie de conferencias y este libro, hay una comparación que se hace con la novela *Invisible Cities* de Ítalo Calvino, en la cual el explorador Marco Polo añora lo que estaba en frente de él precisamente porque esto provoca que el presente y el pasado cambien de forma: “*Arribando a cada ciudad nueva, el viajero encuentra nuevamente un pasado que no sabía. Lo extranjero que ya no eres o ya no posees, yace a tu espera en tierras extranjeras que aún no posees*”. Calvino une el presente con el futuro y el pasado. Mira más allá para encontrar respuestas tanto del pasado como del presente. En estos periodos de tiempo entrelazados, somos como viajeros del tiempo, volviendo al futuro para lograr un entendimiento de nuestro presente y la historia que le da forma. En este libro, tales combinaciones del tiempo sirven como un testamento al impacto del “*giro historiográfico*” y el legado de sus influyentes

predecesores, quienes le agregan un elemento crucial a la problemática que se olvida muy a menudo: el arte y la teoría desde una perspectiva futura que alterará y diversificará el aquí y ahora.

Por tal razón, es importante delinear más detalladamente lo que queremos decir con “*perspectiva futura*” y explicar las maneras en que la formulación /conceptualización define tanto el título como el proyecto de este libro. Primero, debemos enfatizar que ni los editores ni los autores comparten un entendimiento fijo y singular de lo que constituye una “*perspectiva futura*”. Tal estrecha visión no es tan sólo imposible, sino también indeseable. Dada la amplia diversidad de antecedentes de los autores y la variedad de temas que ellos abordan, es necesario que cada una de las contribuciones de los autores desarrolle su propia forma de enfocarse en el arte y la teoría desde una perspectiva futura y que cada punto de vista se lleve a cabo en relación a un set particular de intereses intelectuales, disciplinarios y estéticos.

Así, con la frase “*perspectiva futura*”, el libro como un todo se refiere a una completa y creativa gama de enfoques para escribir sobre el arte y la teoría en/y/del futuro. Estos planteamientos incluyen ambos intentos críticos e imaginativos para mirar hacia el futuro, para reflexionar desde el futuro, pensar a través del futuro, residir en el futuro, e incluso confrontar la condición de ser después del futuro. Además, lo que exactamente constituye “*el futuro*” por sí mismo sigue necesariamente su camino. ¿Es el futuro un momento en el tiempo o un lugar en la historia? ¿Es una actitud, una orientación, o un afecto? O ¿Es una construcción de forma y estilo? Como lo revelan los siguientes ensayos, el futuro es todo esto y mucho más. Como resultado, *Mirando hacia adelante* se desplaza entre representaciones de ciencia ficción sobre nuevos mundos y relatos heterogéneos, donde las historias colisionan y son reorganizadas en sus encuentros con el futuro.

Hendrik Folkerts, Christoph Lindner y Margriet Schavemaker.

1 LA TECNOLOGÍA FUTURA

Amber Case
Manuel Delanda



Una ciberantropología, para ciborgs

Amber Case⁴

La ciberantropología⁵ es una sub-especialidad de la antropología que fue introducida en la Junta Anual de la Asociación Americana de Antropología-AAA⁶. Así como Gary Downey, Joseph Dumit y Sarah Williams lo establecieron en su artículo sobre la disciplina en 1995, “*El término ciberantropología es un oxímoron que llama la atención sobre las presuposiciones del discurso antropológico al plantear el desafío de formulaciones alternativas*”⁷. Los creadores de la ciberantropología anhelaban entregar un marco teórico para estudiar lo que tomara en cuenta las relaciones, el poder, la política y los sitios de interacción entre los medios y las personas, como parte de una red de actores y actantes humanos y no humanos, continuando el trabajo de Bruno Latour. Ellos promovieron el estudio de la simbiosis entre la vida humana y la tecnología, lo cual ya no se consideraba una simple extensión de lo físico, sino un nuevo campo en la frontera fluctuante de lo humano y lo no humano, designando una zona fronteriza “*tecnorgánica*”.

⁴ Este texto fue realizado en co-autoría con Andrew Warner.

⁵ Del inglés Cyborg Anthropology.

⁶ En inglés: American Anthropological Association.

⁷ Gary Lee Downey, Joseph Dumit & Sarah Williams “Cyborg Anthropology”, in: Cultural Anthropology 10, n. 2 (1995): 266.

Cuando se nos pidió contribuir en este volumen, de alguna forma no sabíamos muy bien sobre qué escribir. Dado que el arte es ya un comentario en sí mismo, la historia del arte es un comentario sobre las trayectorias artísticas y la teoría del arte es otra forma de meta-comentario, pareciera haber poco espacio para las ideas únicas en un breve artículo de dos académicos que no estudian el arte, aún cuando no sabemos sobre tecnología y el futuro y no podemos ofrecer indicios sobre cómo la tecnología afectará algunas de las categorías clásicas sobre las cuales el arte es entendido. Esto es lo que pretendemos conseguir en esta contribución.

Hay una tendencia general del ser humano en crear visiones futurísticas. Esto se hace evidente a medida que el mundo avanza sobre transiciones significantes dentro de diferentes periodos industriales. El comienzo de la Revolución Industrial inspiró muchas imágenes de artistas, diseñadores, científicos y no especialistas en sus visiones de cómo podría ser el futuro el que inspiró un escrito titulado “*The History of the Future*”⁸, el cual se enfoca en cómo la gente de los años 1880 y 1920 imaginaba que sería un día de la vida de una persona en el año 2000. Actualmente, estamos experimentando otra revolución, en este caso sobre el espacio de la información. Nuevamente, estamos observando que mucha gente valida posibilidades de futuro a través de los tweets, los blogs y su imaginación, y muchos se encuentran ocupados en el trabajo promoviendo su propia imagen personal del futuro. Si bien, en general, esto es relativamente inocuo, en algún punto estas visiones extravagantes comienzan a oscurecer algunas tendencias básicas que son consideradas como reflexiones valiosas en cada disciplina.

Los artistas tienen métodos para explorar la intersección de la tecnología y la humanidad de una manera más reflexiva, al crear experiencias que podrían tener en el futuro. Estos proyectos nos llevan a enfocarnos en ciertos aspectos importantes de la influencia de la tecnología en la cultura.

⁸ Christophe Canto, Rizzoli, Odile Faliu. *The History of the Future* (Paris: Flammarion, 2001).

Nick Rodríguez es uno de tantos artistas que visualizan la relación creciente entre los humanos y la tecnología. En su performance escultural denominada “*Portable Cell Phone Booth*”⁹, Rodríguez ofrece una solución posible, aunque todavía no sea aceptada, al exceso de audio creado por el ruidoso sonido de los celulares de usuarios transitando en las calles de una ciudad ajetreada, en la cola de la compra de un café y en otras situaciones en donde los celulares se consideran inapropiados. En “*Email Garden*”, Rodríguez ofrece una mirada sintética de las fibras parecidas al pasto emergiendo de un contenedor plástico. La instalación es sincronizada con la cuenta de correo electrónico del artista, provocando que las fibras de pasto crezcan al ritmo del e-mail. Conforme avanza el tiempo, el escritorio se transforma de una superficie útil para el trabajo en un recipiente que desborda una comunicación sintética y obligaciones interminables¹⁰.

Si se considera el campo tradicional en que se desenvuelve el antropólogo, éste siempre ha sido una locación geográfica. Siempre ha sido un lugar al que puedes ir; si tú quieres ir al campo de estudio del “*otro*”, podrías por ejemplo estudiar el abuso de la heroína, el cual lo encontrarás en diversos centros de las ciudades metropolitanas. Tradicionalmente, tú vas a otro país. No obstante, el tema principal es que los antropólogos siempre han tenido un “*otro*”. Ellos siempre tuvieron un campo de estudio. Y siempre fue algo externo a ellos mismos. Sin embargo, con la ciberantropología, el campo de estudio se puede encontrar en cualquier lugar, incluso puedes ser tú.

Además del hecho que los discursos sobre el futuro históricamente han sido altamente influenciados por las proyecciones ficticias (ciencia ficción) y los anhelos religiosos (religión mesiánica), y que tenemos una receta perfecta para la confusión general y el diálogo no productivo. Un subconjunto significativo de analistas parece enfocarse en la idea que la tecnología será nuestra salvación (la inmortalidad, los recursos

⁹ Rodrigues, Nick, Portable Cellular Phone Booth, Stainless Steel, Aluminum, Polycarbonate 16” X 24” X 36”. 2002.

<http://www.nickrodriguez.com/paintings-1/portable-cellular-phone-booth>.

¹⁰ Rodrigues, Nick. Email Garden. Unknown.

<http://www.nickrodrigues.com/painting-1/email-garden>.

suficientes para cada uno, la exploración espacial, la transustanciación, etc.) o nuestro destino definitivo (el desastre ecológico, las armas de destrucción masiva, el tecno-fascismo distópico, etc.). Nuestro remedio para esto es la ciberantropología.

Mientras no respaldemos con entusiasmo las narrativas dominantes de la trascendencia tecnológica o la condenación, (las dos conclusiones extremas del determinismo tecnológico) es difícil darse cuenta del rol preponderante que la tecnología tiene en nuestras vidas. Nuestras esperanzas son que, cuando la gente escuche la palabra “*tecnología*” o “*ciborg*”, no pensarán en el concepto *Terminator* desde la ciencia ficción o del último smartphone o software, sino que reflexione sobre los vínculos entre la gente y las máquinas, los organismos y los circuitos de retroalimentación, las interfaces y la salud cognitiva. Pero, ¿qué es exactamente la ciberantropología? ¿Por qué estamos utilizando esta disciplina como un marco teórico y no cualquier otra disciplina más establecida? Para responder estas preguntas, primero nos enfocaremos en la naciente disciplina de la ciberantropología en sí misma, y continuaremos enfocándonos en el concepto del ciborg y las disciplinas informáticas que se han generado. Luego de obtener un sentido de los diferentes elementos que constituyen la ciberantropología, intentaremos y determinaremos cómo la ciberantropología puede contribuir exclusivamente al discurso colectivo sobre nuestro futuro tecnológico y artístico.

La ciberantropología, en resumen, estudia la cultura que rodea las nuevas tecnologías y cómo ésta redefine nuestras nociones tradicionales de lo que significa ser un humano. La historia formal de la ciberantropología es bastante breve. Fue introducida como un campo de estudio en una conferencia breve de Joseph Dumit y Robbie Davis-Floyd en 1993 en la Junta Anual de la Asociación Americana de Antropología [American Anthropology Association]¹¹. En esta presentación,

¹¹ Joseph Dumit y Robbie Davis-Floyd, “Cyborg Anthropology” (paper presented at the Annual Meeting of the American Anthropology Association, San Francisco, California, Diciembre, 2-6, 1992). Ver también: Robbie Davis-Floyd y Joseph Dumit, *Cyborg Babies: From Techno-Sex to Techno-Tots* (New York, Routledge, 1998).

la ciberantropología fue inaugurada como una actividad de teorización y como un vehículo para realzar la participación de la antropología cultural en las ciencias contemporáneas¹². La presentación abordó un trabajo preliminar de una conferencia sobre la disciplina en Santa Fe, Nuevo México en 1993, la cual condujo al libro colaborativo denominado “*Cyborgs & Citadels*”. En el 2001, el “*Cyborg Handbook*” fue publicado como un libro de referencia con recursos primarios y secundarios sobre la historia de los Ciborgs, incluyendo varios ensayos sobre la idea de la ciberantropología. Un par de académicos mantuvo la idea vigente (tal como la profesora de Amber, Deborah Heath) hasta que Amber creó la ciberantropología wiki¹³ y comenzó a dar conferencias acerca de la disciplina. Con tan sólo algunas referencias académicas previas hacia la ciberantropología, nos encontramos en una extraña posición de simultaneidad dando una descripción de lo que ha sido la disciplina y escribiendo un manifiesto de lo que la disciplina debería ser. Puesto de otra manera, estamos participando y creando simultáneamente en la ciberantropología una dinámica que se adapta a una disciplina orientada hacia el futuro.

EL CIBORG

El objeto de estudio de la ciberantropología es la cibernética. El término originalmente fue una abreviación de la frase “*organismo cibernético*”, el cual es un sistema que contiene componentes biológicos y artificiales. El término fue acuñado originalmente en 1960 por Manfred Clynes y Nathan Kline en un artículo sobre las ventajas de la conexión máquina-humano adaptándose para sobrevivir en el espacio. Los autores llevaron a cabo un caso para que los humanos aumentaran su fisiología para adaptarse mejor a las vicisitudes del espacio exterior¹⁴, el

¹² Gary Lee-Downey y Joseph Dumit, eds., *Cyborgs & Citadels: Anthropological Interventions in Emerging Sciences and Technologies* (Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1997).

¹³ Chris Hables Gray, ed, *The Cyborg Handbook* (New York, Routledge, 1995).

¹⁴ Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline, “Cyborg and Space”, *Astronautics* (Septiembre, 1960), Accedido el 10 de enero, 2011. <http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborg-and-Space-Clynes-Cline>.

cual incluye el ingerir drogas especializadas y utilizar la hipnoterapia. La idea era que si los humanos se adaptan al espacio exterior más que asimilarse a él, podrían evitar “*ser un esclavo de la máquina*” y ser “*libre de explorar, crear, pensar y sentir*”¹⁵. Es evidente que en el nacimiento del ciborg, el tema de la agencia sea primordial. Sin embargo, retornaremos a este asunto luego.

En determinados aspectos, la utilización de cualquier herramienta que funcione como una extensión de nuestras habilidades nos convierten en ciborg, pero los ciborgs usualmente son poco entendidos debido a la implementación de prótesis físicas y tecnológicas. Tal vez, en estricto rigor, los ejemplos de ciborgs incluirían a personas que utilizan marcapasos, inyecciones de insulina o poseen extremidades biónicas. Así, en un sentido más amplio, el aparato humano-tecnológico completo podría considerarse como un sistema ciborg (debido a que el sistema ciborg no tiene límites propios, el ecosistema completo podría “*calificar como ciborg*”). La definición más rígida del cyborg no nos permite comprender las diversas combinaciones de los seres biológicos y los artefactos tecnológicos que nos rodea, mientras que la concepción más flexible toma el riesgo de ser tan amplia y afirma que la disciplina de la ciberantropología no puede ser definida. ¿Podría alguien llamar a un Neandertal con una roca de ciborg? ¿Qué sería de un enjambre de abejas y sus complejas creaciones arquitectónicas? Deberíamos considerar a un humano que posee un pequeño chip implantado que le permita acceder a una memoria extra para recordar definirlo como un humano. Pero ¿qué tal sería reemplazar el 10% del cerebro? ¿Qué tal sería un 50%? ¿Acaso ninguna interacción con la tecnología constituye básicamente un sistema cyborg? ¿Deberíamos considerar una persona que invierte un considerable periodo de tiempo como un avatar alter-ego que tiene desorden de la personalidad múltiple? ¿Qué tal un individuo que acumule artículos de noticias y fotos en un computador? ¿Hay alguna diferencia de cómo acumulamos en nuestra propia casa? Todas estas interrogantes son válidas, y no queremos que las breves

¹⁵ *Ibidem.*

definiciones que establecimos anteriormente nos impidan explorar las tantas permutaciones del concepto.

El ciborg se convierte en un elemento eterno dentro de la cultura popular a través de los trabajos de la ciencia ficción. Las figuras icónicas como "*Million Dollar Man*", "*Iron Man*", "*Robocop*" y el "*Dr. No*", por nombrar sólo algunos, cautivaron la imaginación del público en el periodo posguerra. A pesar de la fascinación generada por ciertos Ciborgs "*populares*", el concepto no se convirtió en un tópico de interés general para los académicos hasta 1985 con la publicación del ensayo de Donna Haraway "*A Cyborg Manifesto*". Es aquí en donde el concepto del ciborg realmente desarrolló su fuerza teórica. Haraway denomina al ciborg como una criatura del límite, una no-entidad que refleja la gran noción de la esencialización. Es aquí donde la fuerza metafísica del ciborg se vuelve aparente. El ciborg de Haraway opera en los "*bordes del ser mismo*". Otros sistemas metafísicos plantean una unidad original que luego se destruye a través de un sistema (completa el espacio en blanco con tu maldad preferida), mientras que los ciborgs no tengan una unidad holística para retornar. Están ensamblados de elementos distintos que se adaptan para ajustarse a ciertas necesidades; su nacimiento fue un acto de unir, copiar y pegar a diferentes entidades. Haraway utiliza el sujeto individual cohesivo que ha jugado un rol tan importante a través de la historia de la filosofía Occidental y muestra dónde sus límites se han vuelto permeables y elásticos a través del incremento tecnológico. De esta manera, el ciborg es posmoderno por antonomasia, y por tal razón, un punto de partida ideal para pensar sobre nuestro futuro¹⁶.

Otra manera de pensar acerca de los ciborgs es analizar el término en sí. Como se mencionaba anteriormente, el "*ciborg*" es la abreviación de "*organismo cibernético*". Para la mayoría, la "*cibernética*" es un concepto ligeramente familiar que simplemente parece haber sobrevivido sólo como un prefijo de moda. Sin embargo, la historia de la cibernética es en realidad clave para entender el futuro de la tecnología. La cibernética fue

¹⁶ Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the late Twentieth Century", in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York, Routledge, 1991), 149-181.

pionera entre los años 1946 y 1953, durante una serie de conferencias conocidas como “*Macy Conferences*”, en las cuales académicos aparentemente de diversos campos de estudio se reunieron para construir una nueva meta-ciencia. En estas conferencias, los conceptos del circuito de retroalimentación, información y sistema fueron reunidos para dirigir hacia una cobertura amplia del fenómeno, desde cerebros y computadores hasta armas y comportamiento de rata, marcando el inicio de una nueva era de la obsesión de la información.

En el apogeo del estructuralismo y el post-estructuralismo, la cibernética rápidamente se convirtió en prescindible para una arremetida en contra de la noción “*sagrada*” de la subjetividad que acepta el dualismo cartesiano. Algunos ejemplos pueden ser desperdiciados por los escritos de la era, con diagramas de sistemas complejos acompañando una variedad de textos clásicos en teoría. Su incursión en la cibernética hizo sentido, también, para que la cibernética ofreciera un vocabulario que ofreciera nociones que no pudieran ser fácilmente utilizados desde otros lugares. Por ejemplo, en vez de esquemas lineares simples de causa y efecto, la cibernética introdujo el concepto de circuito de retroalimentación, en el cual el sistema de efecto repercutía en la causa, por lo que el output del sistema afectaba el input en un proceso dinámico constante. Así es como los sistemas complejos, incluyendo los sistemas vivos, los sistemas sociales y los sistemas mecánicos, en realidad operan, y tal vez parecía apropiado utilizar el vocabulario que capturó esta complejidad.

Aparte del prefijo universal “*ciber*”, la cibernética al parecer se ha deslizado entre las grietas de la oscuridad histórica. Los teóricos perdieron interés una vez que se dieron cuenta que la cibernética se trataba más de sistemas abstractos que de la tecnología actual en su terreno. La gente podía teorizar sobre la fusión organismo-máquina, pero realmente es muy temprano para verlo en práctica. Sin embargo, las conjeturas y metafísicas básicas de la cibernética aún se encuentran en el set de disciplinas que denominamos como “*informática*”, incluyendo desde la robótica, la inteligencia artificial, la biónica, la tecnología de la información y la nanotecnología, hasta la vida

artificial, las ciencias cognitivas y la neurociencia¹⁷. La conexión común se encuentra en los conceptos generalizados de la información, los sistemas y los circuitos de retroalimentación, y la metáfora implícita del organismo como máquina, o la máquina como organismo, y todo lo que es entendido como información. Cada vez que alguien dice “*No estoy conectado con este tipo de trabajo*”, o “*un segundo, mi celular está pensando*”, están reactivando la metáfora que fue incubada en la “*Macy Conference*”. La ciberantropología considera las disciplinas de la informática y las redes de las cuales son parte, como su punto de partida.

Los campos que conforman la informática se encuentran en la vanguardia de la investigación e implementación de tecnologías que determinan nuestra condición ciborg (las tecnologías que incluyen la ingeniería genética, las interfaces cerebro-computador, los smartphones y las prótesis de extremidades). Considerando el ciborg en la cibernética, evitamos estudiar todas las tecnologías (una tarea monumental para cualquier disciplina) y también trazar una historia específica en un campo en donde, en el entusiasmo por las tecnologías futuras, la historia es a menudo ignorada. Mientras que la cibernética teorizó sobre la información, en lo abstracto, ahora de hecho tenemos la bio-ingeniería, las interfaces complejas de cerebro-máquina, la medicina genética, las técnicas imagenológicas avanzadas de cerebro, y los sistemas distribuidores de redes. Si a finales del siglo XX fue la era de la cibernética, el siglo XXI es la era de su hijo pródigo, el ciborg.

¹⁷ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago: Chicago University Press, 1999).

EL ARTE CON “A” MAYÚSCULA

En términos del “*Arte*”, se puede decir muy poco que no se haya discutido o rediscutido por medio de una variedad de teorías, textos y medios. Incluso si pensamos que la ciberantropología nos puede ofrecer algunas pistas sobre dónde el arte avanza y cómo nuestra condición de ciborg va a afectar el panorama artístico. Este breve artículo no permitirá dar respuesta a interrogantes, sino que ofrecerá dos amplios ejemplos relacionado a los temas de interconexión y agencia.

El ciborg es una criatura de interface; es un sistema en el cual los componentes mecánicos y orgánicos se están interconectando para crear algo que es más que la suma de sus partes constituyentes. ¿Qué son las interconexiones? Toda la tecnología podría ser considerada en términos de interfaces e interconexiones. Sin embargo, la interconexión es comúnmente entendida por ser el punto crítico actual en donde el humano orgánico interactúa con la máquina inorgánica. La interconexión es el comando de voz, el monitor, la pantalla táctil, el MIDI player, los teclas hermosas. Como lo señala Haraway, el ciborg es la criatura fronteriza, y es precisamente en esta frontera que la interfaz existe.

A pesar de la práctica generalizada de denominar nuestra era como la “*Era de la información*” (un término que fue promovido por la cibernética), tenemos serias dudas respecto a la valoración de este término. La *Era de la Información* ha terminado. Pasamos los primeros años de Internet reuniendo contenidos y asombrándonos de cuánto almacenamiento teníamos. Sin embargo, las limitaciones de conformarse simplemente con el almacenamiento de datos enseguida saltaron a la vista. Ahora tenemos mucho más información de la que sabemos y no sabemos qué hacer con ésta; las compañías como Google tienen peta-FLOPS almacenados en bases de datos. Pero, la pregunta es cómo accedemos a esta información. ¡Entra a la Era de la interfaz! Necesitamos que la interfaz nos permita visualizar, organizar y fundamentalmente, conectarse con estos datos. Necesitamos lograr que esta información sea útil, y necesitamos tener maneras creativas que nos permitan acceder a

los datos. Los tecnólogos necesitan artistas, y los artistas responderán el llamado. En este sentido, el surgimiento del diseño digital es un regreso a las artes y la artesanía. Las creaciones serán utilizadas por la gente todos los días de una forma similar a como en sus días fue utilizada la alfarería, miles de años atrás. Así como las interconexiones crecen en importancia, vamos a necesitar artistas que nos muestren datos en bruto en formas nuevas y veremos el mundo volverse cada vez más estetizado a través de sus creaciones. De muchas formas, esto será un llamado para los diseñadores. Sin embargo, esto va mucho más allá de ser un simple diseño en virtud de la generalización de las tecnologías y la información ya creadas. Si lo primero que miramos cuando despertamos es una pantalla, y la última cosa con la que interactuamos antes de irnos a dormir es una pantalla, estamos enfrentando un elemento de la condición humana que se vuelve cada vez más fundamental.

Mucho antes que Roland Barthes nos otorgara su elocuente elogio fúnebre del “*Autor*” (con una “A” mayúscula), los académicos investigaron los cuestionamientos sobre la autoría, los genios artísticos y la agencia. Estos temas no van a ser olvidados y van a ser multiplicados con la proliferación de los actores tecnológicos. La ciberantropología se basa en Bruno Latour y su “*Actor Network Theory*” para entender cómo los sistemas generan creaciones generales y panoramas culturales únicos. Más allá de continuar con el Romántico “*culto de los genios*” y más que entender a la compañía Apple y sus múltiples creaciones fetiches como el producto de una fuerza cognitiva singular única de “*Su Santidad Steve Jobs*”, la ciberantropología prefiere mirar cómo el Zen del Budismo, el trabajo chino, situado históricamente en el avance tecnológico, y las condiciones óptimas del consumidor actúan como nodos en una red que crearon nuestros amados iPhones.

La distinción entre arte y no-arte será más difícil de hacer a medida que nos infiltremos en el ambiente y a medida que los actores o actantes tecnológicos se vuelvan más prominentes. A medida que la tecnología juegue un rol más importante en la formación del mundo alrededor nuestro, va a ser más difícil discutir que un objeto dado no es arte, por intención nos seguirá a todas partes que vayamos. Esto, de cierto modo, ya es

el caso. Mira a tu alrededor. ¿Cuánto de lo que te rodea es diseñado en lugar de lo “*natural*”? Lo más probable es que una de las pocas cosas que no ha sido diseñada es tu cuerpo. Pero, incluso este ya se encuentra modelado por la moda, los piercings, los tatuajes, y quizás la cirugía estética. Mientras nuestra condición ciborg se vuelve más generalizada, nuestra misma persona se volverá diseñada de forma que no podremos darnos cuenta. Si incorporamos a este mundo la complejidad del arte creado por no-humanos y agregamos actores (tales como el arte de la Inteligencia Artificial y el arte núbico) y el cuestionamiento de autoría y la agencia se vuelve más difícil. La ciberantropología y la teoría-red nos permiten mirar la amplia variedad de actores, nodos, mediadores y tecnologías presentes en cualquier desarrollo.

A medida que las disciplinas informáticas rápidamente desarrollan y producen más sistemas tecnológicos, van a haber más oportunidades de obtener un entendimiento profundo de cómo interactuamos con el mundo. En algunos casos, será un tema de diseño, mientras que en otros profundizarán más. La tecnologías está volviéndose tan poderosa que nos veremos forzados a preguntar, desarmar y reconstruir muchos de los conceptos y sistemas que actualmente están o se asumen que están; todo, desde cerebros y sueños hasta la felicidad y la angustia existencial. Esto va más allá del diseño y dentro del reino de lo que significa ser humano, dentro de las preguntas fundamentales del arte.

La era de los ciborgs trae consigo muchas preguntas sin responder, junto con nuevos sistemas en los cuales sentir y entender conductas y tendencias. Muchos modelos y sistemas no han sido construidos aún. Muchas redes que no han sido descubiertas. Como aprendemos a medida que transitamos de la epistemología tradicional hacia la epistemología de la web y los métodos digitales que van junto a ellos¹⁸.

¹⁸ Richard Rogers, The End of the Virtual- Digital Methods. Texto preparado para el Discurso Inaugural, Chair, New Media & Digital Culture, University of Amsterdam. 8 de Mayo del 2009. http://megafotos.ru/NZd3deLm-dvdmnNvbS5vcmc.ZN-rogers_oratle.pdf

Pensamos que la herramienta de la antropología tradicional se aplica a los análisis cuantitativos y cualitativos basados en encuestas y más a fondo a la antropología personificada. Pero, en línea, hay más y más investigadores que utilizan los programadores para desarrollar softwares analíticos y, simultáneamente, crear herramientas y utilizar sensores para explorar nuestros recién formados ambientes, y otros que exploran los efectos de la tecnología en las estructuras sociales de la cultura¹⁹.

¹⁹ Plant, Sadie. On the Mobile: The effects of mobile telephones on social and individual life. Motorola 2005, 52.
<http://classes.dma.ucla.edu/Winter03/104/docs/splant.pdf> Accesado el 8 de agosto del 2012.

El uso de los algoritmos genéticos en el arte

Manuel DeLanda

En este ensayo exploraré el uso de la evolución simulada en el arte, concentrándome en un campo artístico en particular: la arquitectura. En otras instancias, he utilizado argumentos similares para analizar el potencial de algoritmos genéticos en la música, argumentos que pueden abordar la pintura, la escultura, e incluso la coreografía²⁰. Los algoritmos son el alma del software. Son recetas mecánicas para la ejecución de tareas, tales como clasificar y buscar. Son indispensables ya que los computadores carecen del juicio necesario para utilizar procedimientos en los que cada paso no esté especificado claramente. Los algoritmos de búsqueda son, en particular, altamente valorados en la ciencia de la computación, ya que muchas operaciones de rutina en los computadores personales involucran buscar y encontrar algo: un documento, una aplicación, una página web, o simplemente un espacio libre en el disco duro para almacenar un archivo. Sin embargo, los algoritmos de búsqueda son más importantes, ya que muchos procesos de resolución de problemas pueden ser contruidos

²⁰ Manuel DeLanda, "The Virtual Breeding Sound", En *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Ed. Paul D. Miller (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2008). 219-226.

como una búsqueda: un espacio de soluciones posibles a un problema donde se construye y se crea una receta mecánica para explorarlo. Si el espacio de soluciones posibles se crea para incluir una mejor solución individual, entonces el proceso es denominado como “*optimización*”, un término familiar para la ingeniería. Si el espacio de búsqueda es más complejo en su naturaleza, su estudio puede demandar un tipo de algoritmo más flexible.

Mientras que los científicos de la informática normalmente no se sienten atraídos por la biología, si se preocupan por el diseño de algoritmos de búsqueda. La razón es que los organismos biológicos podrían ser vistos como soluciones a los problemas originados por el medio ambiente: por el clima o la topografía, por las especies depredadoras y por parásitos. En otras palabras, adaptándose a un ambiente en particular conlleva la búsqueda de los cambios apropiados (en anatomía y en conducta) para enfrentar los desafíos que esto presenta. Aunque los organismos individuales enfrentan los desafíos a través de sus vidas, los biólogos evolucionarios están más interesados en las adaptaciones a largo plazo, esto es, en soluciones a los problemas ambientales encontrados por una especie dada por sobre muchas generaciones. En los años ‘60, el científico computacional John Holland observó la evolución de cómo un proceso involucraba una búsqueda de soluciones y la abstracción de sus características básicas de los detalles de su implementación biológica. O, como él lo estableció, su tarea fue “*levantar los planes reproductivos de un contexto genético específico*”²¹.

El resultado fue un nuevo tipo de búsqueda de algoritmo, el algoritmo genético, el cual difería de antiguos procedimientos en que el espacio de soluciones no fue directamente analizado. La búsqueda se llevó a cabo en un espacio que codificó esas soluciones. Esto reflejó el hecho que en la biología nos enfrentamos a una doble realidad, aquella de rasgos corporales de organismos, “*el fenotipo*”, y aquella basada en un procedimiento codificado que genera estos rasgos “*el genotipo*”.

²¹ John H. Holland, *Adaptation in Natural and Artificial Systems: An Introductory Analysis with Applications to Biology, Control and Artificial Intelligence* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, [1975] 1992), 18.

Debido a que el proceso de producción de un organismo puede ser codificado en genes, el proceso puede ser repetido en cada generación, una repetición que es fundamental para a las especies con la habilidad de encontrar soluciones a los problemas medioambientales específicos. Otra diferencia significativa es que mientras otros algoritmos de búsqueda podrían considerar una nueva solución a la vez, comparándola con soluciones antiguas y adoptando la nueva si es mejor, las búsquedas evolutivas pueden considerar múltiples soluciones simultáneamente, una por cada miembro de la población.

De este modo, se considera la percepción respecto a que en la biología, la repetición del proceso que genera organismos siempre incluye diferencias, las diferencias que son distribuidas a través de una población, haciendo de cada miembro una pequeña solución diferente. Cuando se le aplica a los algoritmos, esto implica que la búsqueda evolutiva no sea conducida en serie, una solución a la vez, pero en paralelo, a medida que la población completa se mueve en el espacio de búsqueda como una nube. Finalmente, mientras las diferencias genéticas son generadas por procesos aleatorios (la mutación, la recombinación sexual), el ambiente selecciona sólo las diferencias que incrementan el grado al cual la solución se ajusta al problema, entregando a los procesos de búsqueda una cierta direccionalidad. Esto refleja la idea que la selección natural selecciona los miembros de la población entre aquellos que logran dejar muchas copias de sí mismos y de aquellos que no, el proceso de captura e información histórica sobre la adecuación de las soluciones.

Para los arquitectos, el concepto de utilizar un proceso de búsqueda para resolver los problemas de diseño no es precisamente nuevo. Pueden fácilmente aparecer con ejemplos de procedimiento que han sido utilizados en el pasado para encontrar formas, utilizando las tendencias inherentes de materiales y estructuras particulares para realizar cálculos análogos. Buscar espacios estructurados por un solo punto óptimo, por ejemplo, han sido conocidos por matemáticos durante décadas y han sido adaptados por arquitectos para propósitos de diseño. Tales puntos óptimos (mínimo y

máximo) fueron estudiados primero en el siglo XVIII por Leonhard Euler, a través de su famoso cálculo de variaciones. Unos de los primeros problemas de variaciones en ser derribado fue el autodenominado “*problema catenario*”, el cual puede ser caracterizado por la siguiente pregunta “¿*De qué forma se encontrará una cadena si se le permitiera colgar libremente mientras se le contraen ambos lados?*” Euler estructuró el problema en términos de la energía potencial de las fuerzas gravitacionales que actúan en la cadena. El se dio cuenta y demostró matemáticamente que, de todas las formas geoméricamente posibles, la realizada por la cadena actual es la única que minimiza este potencial, la cadena estará en su equilibrio cuando su centro de gravedad ocupe la posición más baja²².

En este sentido, la cadena mientras cuelga ejecuta un cálculo análogo para encontrar su forma entre todas las otras formas posibles. Entre los arquitectos, fue Antoni Gaudí quien primero entendió el potencial de las cadenas o las cuerdas colgantes en el cambio del siglo XX. Él las utilizó para encontrar la forma de los arcos en la fachada de su iglesia la Sagrada Familia. Sin embargo, los modelos de cadenas pueden ser utilizados para problemas de diseño que son más complejos que los arcos o cúpulas:

Las redes de cadenas muestran formas mucho más complejas que las cadenas individuales que están libremente suspendidas, que pueden ser construidas de pequeños trozos de cadena o pequeños barros fijados flexiblemente juntos. Las redes libremente suspendidas de este tipo abren el mundo formal gigantesco de las “carpas pesadas”, como la denominada gravedad de techos suspendidos también puede ser mencionada. Pueden ser vistos en el templo y en los techos de pagoda del Lejano Este, donde fueron hechos originalmente como rejillas flexibles de bambú. En la actualidad, los techos de este tipo son formados por redes de cuerda con un techo de madera o de material concreto ligero²³.

²² Stephen P. Timoshenko, *History of Strength of Materials: With a Brief Account of Theory of Elasticity and Theory of Structures* (New York: Dover [1953] 1983), 31.

²³ Frei Otto und Bodo Rasch, *Frei Otto, Bodo Rasch: Finding Form: Towards an Architecture of the Minimal*, ed. Sabine Schanz (Fellback: Edition Axel Menges, 1995), 62.

Los autores de esta cita son Frei Otto y Bodo Rasch del Instituto para Estructuras Ligeras en Stuttgart. Frei Otto es quizás más conocido por la utilización de películas de jabón como un líquido que forma una membrana capaz de encontrar formas mínimas por sí mismo. El hallazgo de formas para los diseños de carpas puede ser realizada con películas de goma delgada, texturas tejidas o trenzadas y redes de hilo o alambre. Pero, la película de jabón es tal vez una mejor ilustración de esta técnica. A medida que se conoce, la película de jabón espontáneamente puede encontrar la forma con la tensión superficial más baja. Así como la cadena invertida, el espacio de posibilidades asociado con la película de jabón es estructurada por un óptimo, un punto topológico que atrae la población de moléculas jabonosas hacia una forma específica.

Sin ningún obstáculo (tal como aquellos realizados por un cuadro hecho de hilo o cuerda) la forma que emerge es una esfera o una burbuja. Los obstáculos que se incorporan pueden romper la simetría de esta esfera y brindar una gran variedad de superficies mínimas, tales como el paraboloides hiperbólico (una superficie en forma de montura), el cual Frei Otto utilizó para el techo del Pabellón Alemán en la Expo 67 en Montreal. Aquel techo fue el primero de una serie donde Otto voluntariamente utilizó películas de jabón como un instrumento buscador de formas. A pesar de este logro ejemplar, algunos de los colaboradores de Frei Otto se dieron cuenta que llevar a cabo procedimientos de detección de formas en espacios de búsqueda estructurados por un único óptimo global era demasiado limitante. Peter von Buelow, por ejemplo, sostuvo este punto en contraste a la tarea del análisis de ingeniería con aquel del diseño arquitectónico:

[La búsqueda evolucionaria] va más allá de un procedimiento de análisis que provea una manera creativa al diseñador a fin de investigar problemas respecto a búsquedas de forma. Al contrario de las herramientas de análisis, no se pretende llegar a una sola solución, sino proveer al diseñador con estímulos, directrices creíbles para considerar. [La búsqueda evolucionaria] se pretende que se utilice en el comienzo, en sus primeras etapas del problema

*de diseño. Así, de manera intencional se evita entregar al diseñador una “mejor” solución, de modo tal que siga los pasos del diseñador en la exploración del espacio de diseño*²⁴.

Mientras que en la ingeniería normalmente se intenta encontrar la mejor solución, y existe el anhelo que diferentes analistas encontrarán básicamente la misma solución en el diseño, siempre hay una gran variedad de maneras para resolver un problema, y diferentes diseñadores normalmente llegarán a sus propias soluciones. En el segundo caso, el espacio de búsqueda está estructurado por diversos locales óptimos, una condición que favorece el uso de la evolución simulada para llevar a cabo la búsqueda de formas.

Describamos en detalle una típica implementación de búsquedas evolucionarias. Una simulación de evolución consiste en los siguientes componentes: una estrategia para codificar un problema dentro de un cromosoma simulado (una forma de mapear el genotipo dentro del fenotipo); un procedimiento para discriminar buenas de malas soluciones en ese problema (una función de adecuación); un procedimiento para traducir esta evaluación dentro de un éxito reproductivo (una función de selección); y un par de operadores para producir variación en cada generación (al menos, operadores de recombinación de mutación y sexual). Algunos de estos componentes involucran la creatividad humana, mientras otros son utilizados de una manera totalmente mecánica por el computador. Codificar el problema para solucionarlo e idear una forma de estimar correctamente la adecuación de las soluciones desarrolladas, puede ser una tarea altamente desafiante, que incluso demande intervención humana imaginativa. Sin embargo, una vez que las decisiones creativas se involucran en estos pasos preparatorios que se han llevado a cabo, el resto de los componentes puede cuidarse por sí mismo: una población de cromosomas al azar, la mayoría de los cuales comienzan con una adecuación muy baja, se crea primero algunos integrantes de la población original que pasan a ser un poco mejor que el resto, son seleccionados para

²⁴ Peter von Buelow, “Using Evolutionary Algorithms to Aid Designers of Architectural Structures”, En *Creative Evolutionary Systems*, Peter J. Bentley and David W. Corne (San Diego: Academic Press, 2002).

reproducción; los pares de cromosomas son mezclados de forma que imiten la recombinación sexual, o de algún cromosoma mutado asexualmente, produciendo una nueva generación; la pertinencias de la descendencia es evaluada; y los pasos son repetidos mecánicamente hasta que se encuentra con una solución local óptima.

Los pasos creativos preparatorios (crear un mapeo entre un problema codificado y una solución, e implementar una función de adecuación) son los puntos sobre los cuales un artista o diseñador puede realizar la contribución más grande. Por tanto, necesitaremos describir estos dos pasos más detalladamente. La tarea de codificar el diseño del problema depende fundamentalmente de la naturaleza de los cromosomas simulados. En el caso de los algoritmos genéticos, por ejemplo, las cadenas de símbolos juegan un rol de cromosomas. Esta estructura lineal les da una cierta similitud con sus contrapartes reales, con la excepción de que a diferencia de los cromosomas reales, la extensión de las cadenas se mantiene fijo y el alfabeto que provee los símbolos tiene sólo dos entradas (“uno” y “cero”) en vez de cuatro (los cuatros nucleótidos utilizados en el ADN). En otras palabras, los cromosomas en los algoritmos genéticos son pedacitos de cuerdas cuya longitud permanece constante a lo largo de toda la simulación, y por el cual las variables que definen un problema dado deben ser representadas por unos y ceros.

Si las variables pasan a ser interruptores que pueden estar encendidos o apagados, el código es trivialmente simple: cada trozo en la cadena representa un gen, y cada gen codifica un interruptor. Sin embargo, la mayoría de los problemas no tienen esta forma simple. Las variables pueden tener, por ejemplo, valores numéricos ordenados de un valor mínimo a un valor máximo. En este caso, debemos descomponer el rango de valores continuos de cada variable en una serie discreta. Si las series contienen, digamos, dieciséis valores diferentes, entonces una cuerda con cuatro trozos de largo será suficiente, el gen “0000” que representa el valor mínimo y “1111” que representa el máximo. La función de adecuación que evalúa las soluciones de cada generación puede ser utilizada para controlar los valores

que están fuera de rango, esto es, reforzar la limitación relacionada a los valores, estos debe pertenecer al rango permitido por las cuerdas penalizadas que las infringen²⁵.

El ejemplo estándar de este tipo de problema que pueden ser resueltos por los algoritmos genéticos es el control de un oleoducto para el gas natural. Un oleoducto debe conectarse geográficamente el punto de abastecimiento de gas al punto de entrega, utilizando una serie de compresores unidos por tuberías. El problema es determinar la relación entre la presión de succión de cada compresor para su presión de descarga (la pendiente de presión entre su entrada y salida) de tal forma que minimice todo el poder eléctrico consumido. Codificar este problema dentro de una forma en que un algoritmo genético pueda utilizarse, aquello involucra dos pasos. Primero, la pendiente de cada compresor debe generar una representación binaria (una pequeña cuerda suficiente para dar una serie de valores numéricos) y varios de estas pequeñas cuerdas deben ser conectadas dentro de una más extensa que abarque el oleoducto completo. Segundo, una función de adecuación debe ser creada para evaluar el poder de consumo de cada combinación de valores para diferentes compresores, así como también, para imponer las restricciones globales, tales como el mínimo y máximo de presión permitida en el oleoducto. Los algoritmos genéticos han sido mostrados para buscar el espacio de posibilidades definido por problemas como estos de manera muy eficiente²⁶.

Existen diferentes formas de adaptar este enfoque a la tarea de buscar formas. La forma más simple podría ser definir el espacio de formas posibles de una manera paramétrica, para que calce exactamente la plantilla ofrecida por el ejemplo del oleoducto. Al definir parámetros importantes que pueden ser independientemente variados no es una tarea fácil: un buen parámetro no debería ser una variable única, tal como el alto o el ancho de un componente de diseño particular, sino una relación entre las diferentes propiedades, como mínimo un radio de dos variables cuidadosamente escogidas.

²⁵ David E. Goldberg, *Genetic Algorithms in Search, Optimization and Machine Learning* (Reading Massachusetts: Addison-Wesley, 1989), 82-85.

²⁶ *Ibidem.*, 125-130.

Otra posibilidad, que investigó el arquitecto John Frazer en 1971 es adoptar un enfoque modular para el diseño. En una implementación, por ejemplo, Frazer creó dos módulos (dos componentes de láminas cubiertas) que podrían ser orientadas en dieciocho maneras diferentes familiarizadas unas con otras. Luego, él ideó un código arbitrario para unir los números binarios a cada módulo y sus transformaciones. La creatividad entra aquí en la elección de módulos pre-diseñados (deben tener una gran productividad combinatoria) así como también en la elección de las transformaciones. En el caso de Frazer, en el último caso fueron rotaciones simples, pero transformaciones más complejas pueden ser utilizadas a medida que se adapten a las capacidades combinatorias de los módulos²⁷. Frazer no tardó en darse cuenta que al principio que la manera en que uno representa el problema de diseño para poder codificarlo en una pequeña cuerda, lo que él denomina como la “*representación genérica*”, es un paso clave en el proceso, desde que este implícitamente define el espacio que será buscado. Tal como él señala:

En el paso uno, la representación genérica determina el rango de posibles productos. Una representación concisa basada en soluciones casi óptimas previas podría ser apropiada para algunos problemas de ingeniería, pero podrían inhibir seriamente el rango de más soluciones creativas en otro dominio. Por ejemplo, la parametrización es una técnica valiosa que explora las variaciones en un tema comprobado y testeado. Sin embargo, son limitados los tipos de variaciones que fueron anticipadas cuando la parametrización se estableció. [Por otro lado], una representación muy abierta es a menudo difícil de imaginar y fácilmente puede generar un gran espacio de búsqueda²⁸.

Dada la importancia de la representación genérica de un problema de diseño, y más comúnmente de un mapeo adecuado entre un genotipo y fenotipo, los arquitectos deben considerar todas las alternativas existentes. Las pequeñas cuerdas utilizadas

²⁷ John Frazer, “Creative Design and the Generative Evolutionary Paradigm”, En *Creative Evolutionary Systems*, Peter J. Bentley and David W. Corne (San Diego: Academic Press, 2002), 260-262.

²⁸ *Ibidem.*, 257.

por los algoritmos genéticos no sólo fuerzan al diseñador a encontrar una forma numérica de codificar el problema de diseño, sino también el hecho que las cuerdas tienen una longitud fija implican que la complejidad de un problema debe ser especificado con antelación, lo que limita la diversidad de problemas que pueden ser codificados y resueltos.

Aunque estas limitaciones pueden ser atenuadas por permitir que la cuerda varíe en longitud (como en los denominados algoritmos genéticos “*desordenados*”), otros diseños de cromosomas pueden permitir más flexibilidad. En la programación genética, por ejemplo, los cromosomas no son cuerdas estáticas sino programas computacionales dinámicos capaces no tan sólo de variar en distancia, sino también de descomponer un problema en una jerarquía de sub-problemas, y luego literalmente construir la solución al problema de diseño siguiendo el procedimiento desarrollado en la construcción. La idea de utilizar una representación genética procedimental de un problema en vez de un código numérico arbitrario para los módulos y las transformaciones, pueden parecer obvio para cualquier arquitecto que ha construido un modelo 3D utilizando un guión (al decir, Lenguaje Incrustado Maya o MEL –Maya Embedded Language). Sin embargo, la mayoría de los lenguajes de los computadores no permiten la creación de programas en los cuales las sustituciones aleatorias de instrucciones pueden ser realizadas, mientras que los demás programas permanecen funcionales. En otras palabras, la funcionalidad de la mayoría de los guiones o programas se destruye luego de someterse a mutaciones aleatorias o recombinaciones sexuales. Sin embargo, hay algunos lenguajes que sí poseen la resiliencia necesaria: ellos utilizan las funciones matemáticas en vez de las recetas paso a paso, y generan jerarquías de control por recurrencia, esto es, definiendo funciones de alto nivel en términos de las funciones de nivel más bajo. Con este tipo de lenguaje computacional, el rango de problemas de diseño que pueden ser codificados dentro de los cromosomas simulados puede incrementarse dramáticamente.

En la programación genética, los pasos creativos preparatorios incluyen seleccionar la correcta clase de funciones elementales fuera de las cuales las más complejas pueden ser

construidas por composición recursiva, así como también las constantes y variables que puedan actuar como entradas a estas funciones. Este repertorio elemental debe ajustarse al tipo de problema que debe ser resuelto: si este problema es lógico, las funciones elementales deberían ser operadores como “Y” o “No”, mientras que las variables deberían ser los valores Verdadero y Falso; si es aritmético, los operadores deberían ser algo como “Añadir” o “Multiplicar”, mientras que las variables deberían ser los números o matrices; si es un problemas de movimiento robótico, este debe contener funciones como “Mover a la derecha” o “Mover a la izquierda”, y variables que especifiquen distancias o ángulos; y finalmente, si el problema es crear un modelo de construcción 3D, entonces las funciones deben incluir la extrusión, la superficie de revolución, doblando y torciendo, mientras las variables deben ser polígonos o NURBS (línea polinómica racional no uniforme). En otras palabras, el repertorio básico debe unirse a los detalles del problema de dominio. Un cromosoma en la programación genética no es una cuerda lineal sino una rama de vista gráfica, un “árbol” en el cual cada punto de la rama es etiquetado con una función, mientras que las “hojas” son etiquetadas con las variables y constantes. Estos árboles en forma de gráficos capturan las relaciones jerárquicas entre las funciones elementales y compuestas y pueden ser manipuladas por los mismos operadores genéticos (mutación, recombinación sexual) que son utilizados en los algoritmos genéticos.

De la misma forma que el problema del gasoducto es un ejemplar del uso de algoritmos genéticos, el diseño de los circuitos eléctricos análogos (filtros, amplificadores, sensores) han sido el área en el cual la programación genética ha demostrado su gran potencial. A diferencia de los circuitos digitales, en el cual la tarea del diseño puede ser automatizado, los circuitos análogos son básicamente hechos a mano. Para hacer parecer el problema aún más “humano”, John Koha, el creador de la programación genética, escogió como sus objetivos de diseños aquellos que ya habían sido patentados. La razón es que para que sea aceptada una patente, generalmente debe contener diferencias sustanciales con respecto a los diseños

existentes y estas diferencias deben ser “*creativas*”, es decir, no deducible lógicamente desde una invención previamente patentada. Bajo este criterio, los diseños producidos por la programación genética pueden ser clasificados como verdaderas invenciones en vez de simples optimizaciones: en varios casos, la búsqueda evolucionaria ha redescubierto diseños de circuitos que han sido previamente patentados; en otros casos, han unido la funcionalidad de los diseños patentados utilizando los medios innovadores; y en el último caso, han producido un diseño nuevo totalmente patentable²⁹.

El repertorio de funciones elementales que permiten el circuito del problema de diseño para ser decodificado incluyen funciones que insertan un nuevo componente (una resistencia o “*resistor*”, un condensador o “*capacitor*” y un inductor); funciones que alteran la conectividad de estos componentes (la tipología del circuito); y las funciones que establecen la intensidad (o tamaño) de un componente, esto es, la cantidad de resistencia de un resistor (resistencia), la capacidad de un condensador, etcétera. La evaluación de adecuación es más compleja que en los algoritmos genéticos porque los programas evolucionados deben ser operados para construir la solución. En este caso de circuitos análogos, una vez que la topología y el tamaño han sido preparados para una generación dada, un circuito debe ser construido (como una simulación) y probado. Para hacerlo, una clase de circuito de “*embrión*” (una subestructura eléctrica con cables y componentes modificables) es puesto en un gran circuito en el cual ningún componente es modificable. Sólo el embrión evoluciona, pero su ubicación dentro de un gran sitio funcional permite que sea fácilmente revisado para su factibilidad³⁰.

Koza decidió utilizar el software existente para comprobar la funcionalidad de los circuitos, una estrategia que también pueda ser continuado por diseñadores de estructuras arquitectónicas, ya que estos no sólo son evaluados por adecuaciones estéticas, sino también como estructuras

²⁹ John R. Koza et al., «Genetic Programming: Biologically Inspired Computation that Exhibits Creativity in Producing Human-Competitive Results», En *Creative Revolutionary Systems*, eds. Peter J. Bentley and David W. Corne (San Diego: Academic Press, 2002), 294.

³⁰ *Ibidem.*, 280.

portantes. Al igual que Koza, los usuarios de programación genética en la arquitectura podrían tener el programa que construye modelos 3D en un formato que ya es utilizado por el software de la ingeniería estructural existente (tales como el análisis de elementos finitos) y utilizarlo como parte del proceso de la evaluación de aptitudes. Y tal como Koza, sólo una cierta parte de una construcción necesita ser evolucionada (el embrión), siendo el resto de un patrón no-evolucionable dentro del cual el embrión puede ser puesto para comprobar sus errores de integridad estructural.

Estos comentarios deberían dejar en claro que la evaluación de adecuaciones es otro aspecto de la evolución simulada que demanda una intervención creativa de parte del diseñador. La evaluación de las aptitudes estéticas, en especial, pueden ser particularmente difíciles. Un enfoque aquí es dejar que el diseñador realice la función de adecuación: ella o él es presentado(a) con una población de soluciones en cada generación, tal vez uno que ya haya sido comprobado por su integridad estructural para ser nivelado por sus atractivos estéticos. Este enfoque tiene la ventaja de proporcionar más control al diseñador sobre la dirección de la búsqueda dirigiendo el proceso evolucionario dentro de las direcciones prometidas. El uso de la evolución simulada de Peter von Buelow para la búsqueda de formas utiliza esta estrategia, no tan sólo para permitir al usuario nivelar las propuestas como una forma de medir la adecuación, sino también para dejarlo o dejarla agregar variantes a la población para redireccionar la búsqueda aparte de las vías muertas evolucionarias³¹.

Sin embargo, reemplazar una función de aptitud con un humano tiene la desventaja de hacer el proceso dolorosamente muy lento y de limitar la evaluación de cada generación a un pequeño subconjunto de la población entera, suficiente como para ser proyectado en una pantalla de computador y ser observado a simple vista. Dado que los criterios estéticos son muy difíciles de formalizar, podría parecer que el uso del “*desde la perspectiva del observador*” es inevitable cuando se evalúa la adecuación en términos de los conceptos vagos como

³¹ *Ibidem.*, 284.

“*elegancia*” o “*belleza*”. Sin embargo, hay otra alternativa: no para una evaluación mecánica de adecuaciones estéticas sino como un medio para almacenar el gusto o las preferencias estilísticas del diseñador para que ellos puedan ser aplicados automáticamente. Esto se puede hacer por medio del uso de otro tipo de simulación denominado “*conexiones neurales*”. Tal como el uso de software externos de Koza para evaluar la funcionalidad de circuitos eléctricos, lo que podría extender el significado del término “*funciones de adecuación*” y así abarcar no sólo un criterio fijo codificado matemáticamente, sino cualquier conjunto de procedimientos complejos, utilizando cualquier software existente que pueda ser utilizado confiablemente para asignarles valores de aptitud.

Una red neural es simplemente un dispositivo de aprendizaje que mapea los patrones dentro de patrones, sin ningunas representaciones intermedias³². Un patrón puede ser, por ejemplo, un patrón sensorial producido por las características del ambiente (capturado por una cámara de video), mientras que el otro puede ser un patrón motor, esto es, una secuencia de acciones producidas como una respuesta a la simulación sensorial. El aprendizaje consiste en unir correctamente la actividad motora a la información sensorial, tal como el huir en la presencia de depredadores. Los patrones sensoriales y motores son implementados como patrones de actividad en simples unidades de cálculo puestas en capas (capas de entrada y salida en los diseños más simples) conectadas unas con otras por conexiones que pueden variar en cuanto a su fuerza. A diferencia de otras implementaciones de aprendizaje automático, una red neural no es programada sino entrenada. En el caso más sencillo, el entrenamiento consiste en presentar repetitivamente un patrón a la capa de entrada, activando algunas unidades, pero no las otras, mientras se repara un patrón de activación esperado en la capa de salida.

La razón por la cual el patrón de salida se repara primero se debe a que, así como en el entrenamiento animal, el entrenador humano tiene una conducta esperada que ella o él está tratando

³² William Bechtel and Adele Abrahamsen. *Connectionism and the Mind: An Introduction to Parallel Processing in Networks* (Cambridge Massachussets: Blackwell, 1991), 106-107.

de obtener del animal. Una vez que ambos patrones de activación son establecidos, las unidades de cálculo de cada capa pueden comenzar a interactuar entre ellas a través de sus conexiones: las unidades que son simultáneamente activas fortalecerán su conexión con las otras, y viceversa: la inactividad simultánea debilitará un vínculo. Quizás, durante el entrenamiento, los cambios en las fortalezas de la conexión almacenan información sobre las interacciones. Luego de muchas representaciones de los patrones de entrada y salida las fortalezas de la conexión convergerán con la combinación requerida para unir los patrones de activación unos con otros. Y, luego que el entrenamiento termine, y que el patrón de salida solucionado se remueve, la red neural será capaz de reproducirlo siempre que esté presente el patrón de entrada correcto. En cierto modo, la red neural aprende a reconocer la simulación sensorial, un reconocimiento señalado por la producción de la respuesta motor correcto. Y más importante aún, la red neural no tan sólo puede reconocer patrones que fueron incluidos durante el entrenamiento sino también a los patrones que son similares a esos.

Para ser utilizado como una función de adecuación estética, una red neural necesita ser entrenada con un conjunto de ejemplos correspondientes según elección del diseñador o las preferencias estilísticas asociadas a un proyecto en particular. Un conjunto de fotografías o interpretaciones en 3D de las estructuras arquitectónicas apropiadas incluirían el conjunto de entrenamiento, presentado a la capa de entrada por medio de una cámara de video en el caso de los fotografías, o en alguna forma codificada en el caso de las interpretaciones en 3D. La capa de salida, en este caso, no podría realizar ninguna respuesta motora más que producir un patrón de activación que represente un valor numérico: un número que nivela las diferentes entradas por sus proximidades estéticas según elección del diseñador o preferencias estilísticas. Durante el entrenamiento, estos valores numéricos serían dados explícitamente por el diseñador (asegurándose que ellos realmente capturen sus valores estéticos), pero luego del entrenamiento serían producidos automáticamente para ser

utilizados como parte de la puntuación de adecuación. El utilizar las redes neurales para reemplazar el “*ojo del espectador*” tiene sus ventajas y desventajas. Esto puede acelerar el proceso enormemente, ya que no necesitan que el diseñador se sienta en el computador siguiendo una simulación, y pueden evaluar tantas entidades evolucionadas como sean necesarias, sin la restricción de tener que presentar a estos usuarios en la pantalla. Por otra parte, puede limitar el espacio de búsqueda en las áreas que contienen soluciones a los diseños posibles que ya son atractivas para el usuario, previniendo la simulación de las sorprendentes búsquedas de formas, esto es, las formas que el diseñador no conocía que a ella o él le gustaban.

Otros componentes de la evaluación de adecuación importantes para los arquitectos son los tipos de patrones de actividad mostrados por los usuarios humanos de un espacio arquitectónico dado. Ciertos patrones de circulación, por ejemplo, pueden ser requeridos con circulación rápida y libre en algunas áreas, y en encuentros de pequeños grupos en otras zonas más estrechas. Para revisar si un diseño evolucionado realmente facilita tales patrones de circulación, necesitamos incluir agentes simulados que son ubicados espacialmente uno con respecto a otro, y que puedan interactuar con las paredes, puertas salones, escaleras y otros componentes simulados del modelo 3D de una construcción. El espacio puede ser estructurado por medio del uso de un autómatas celular, de poblaciones de máquinas computarizadas simples ubicadas en un nivel (o volumen) de baldosas en la cual las relaciones espaciales como la proximidad son fácilmente capturadas por los bordes o vértices compartidos en las baldosas. La autómatas celular tradicional, como el famoso “*Game of Life*”, utiliza el tipo de máquina computarizada más simple: un estado fijo de autómatas capaz de llevar cálculos sin ninguna memoria. Ellos pueden, por ejemplo, realizar multiplicaciones mientras no lleven un número. Sin embargo, la restricción para las autómatas sin memoria puede ser eliminada, permitiendo a cada automatón realizar tareas más complejas. Cuando se lleva a cabo, el resultado se llama “*sistema multi-agente*”, un híbrido de

autómata celular y de programación orientada a objetos³³. Con el conjunto de reglas correctas, tales agentes pueden evitar colisiones y planificar trayectorias de movimiento en un espacio dado que considere las oportunidades y riesgos permitidos por la distribución física de un espacio, así como también de los movimientos de los agentes vecinos. Una pequeña población de tales agentes puede ser desatada dentro de cada solución de propuesta de diseño de una generación dada, y una simple pieza de software puede ser agregada a la revisión para la aparición de los patrones de circulación requeridos, con una puntuación dada para un candidato en torno a su distancia del patrón ideal. Esta puntuación puede ser agregada a la producida por la red neural para determinar el valor total de la aptitud.

De este modo, al igual que la elaboración del mapa correcto entre el genotipo y el fenotipo, y entre los problemas de diseño codificados y sus soluciones, involucran la creatividad del diseñador, por lo que el implementar una buena función de adecuación exige la colaboración imaginativa de géneros de simulación múltiples. La tarea no puede ser lograda los ingenieros de software que diseñan productos generales para audiencias generales, ya que es tan sólo el artista o diseñador específico quien tiene suficiente conocimiento de su campo para tomar las decisiones correctas sobre cómo codificar un problema, cómo desarrollar las soluciones embriológicamente posibles, y cómo evaluar sus adecuaciones. En definitiva, hay espacio para la creatividad individual en la utilización de la búsqueda evolucionaria como un procedimiento de la búsqueda de formas.

³³ Joshua M. Epstein and Robert L. Axtell, *Growing Artificial Societies: Social Sciences from Bottom Up* (Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1996), p. 179.

2

LA
CIUDAD
FUTURA

China Miéville
Rem Koolhaas



La ciudad futura

China Miéville

No fue hace mucho tiempo atrás que los espectáculos alcanzaron sus metas. La imagen de las tiendas de campaña del Occupy London³⁴ plantadas al lado de la Catedral de St. Paul se convirtió rápidamente en icónica. Pero, Saint Paul no era el objetivo inicial de los manifestantes del 2011. Los Occupy tenían la intención de alcanzar la Plaza Paternoster, las sedes del *London Stock Exchange*³⁵, pero no les permitieron ingresar. La plaza pretende ser una especie de hipotética plaza vulgar. Sin embargo, es de propiedad privada, por lo cual su acceso puede ser inmediatamente revocado.

Para hablar sobre el futuro de la ciudad necesitamos considerar el pre-futuro de la ciudad. Y considerar el presente de la ciudad “*global*”, “*post-nacional*” y “*postmoderna*”, lo que significa comenzar con el neoliberalismo, con la llamada austeridad (una palabra preferida por aquellos que no necesitan ser austeros) y con la violencia.

El ejemplo de los Occupy muestra lo que un impacto social y legal tiene en los falsos espacios públicos urbanos³⁶. Su propagación se ha acelerado en el Reino Unido, primero bajo el Partido Laborista, y ahora en nuestra coalición de gobierno ConDem. El impulso más importante para el proceso ocurrió en el año 2004, cuando el gobierno Laborista cambió las reglas

³⁴ Occupy London se refiere al movimiento Ocupa para la justicia social y la democracia real en Londres, Inglaterra, ligados al movimiento Ocupa internacional.

³⁵ La Bolsa de Londres.

³⁶ Ver The excellent Anna Minton, *Ground Control: Fear and Happiness in the Twenty-First Century* (Londres: Penguin, 2009).

sobre las *Compulsory Purchase Orders*³⁷, según las cuales las autoridades se apropian de la tierra para el desarrollo de la urbanización. Ya no hacía falta probar que el plan de obras de intervención urbanística fuera de “*interés público*”: la frase que se impuso fue “*interés económico*”.

Para los impulsores, el valor de uso de sus calles es el valor de intercambio, lo cual muy a menudo opera directamente contra el valor de uso que ellos tienen para sus habitantes. Esto no es un secreto. El Neoliberalismo tiene sus especificidades importantes si, pero la comodidad de la naturaleza de las ciudades construidas han sido claras, al menos desde que Friedrich Engels escribió “*The Housing Question*” en el año 1872³⁸. Vivir en una ciudad, una particularmente desordenada como lo es Londres, es vivir en un coágulo de historia y estéticas –“*un palimpsesto de mercancías*”³⁹, el impacto de la cual es enorme en la psiquis humana. Una lección de la industria cultural: en 2004, Patrick Le Lay, Director Ejecutivo del canal de televisión francés más grande TF1, escribió:

*“el trabajo de TF1 es ayudar a Coca-Cola, por ejemplo, a vender sus productos [...] Para que un mensaje publicitario sea percibido, el cerebro del espectador debe estar disponible. El propósito de nuestros shows es hacerlo disponible. Esto quiere decir, entretenerlo, relajarlo para prepararlo entre dos publicidades. Lo que estamos vendiendo a Coca-Cola es un espacio temporal del cerebro humano disponible”*⁴⁰.

Los edificios son, entre otras cosas, vectores físicos para la monetización de los cuerpos humanos. Vivimos en mercancías, caminamos a través de ellas, trabajamos y estudiamos, tenemos sexo y dormimos en ellas. Somos componentes de, y nuestras vidas son epifenómenos en la materialización de esas mercancías

³⁷ Ordenes de compra obligatorias.

³⁸ Friedrich Engels, “*The Housing Questions*”, 1872. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.marxists.org/archive/marx/Works/1872/housing-question/index.htm>.

³⁹ David Harvey, *The Limits to Capital* (Oxford: Blackwell, 1982), 233.

⁴⁰ Como fue citado en Raphael Paour, “*The Purpose of Private Television*”, *The TransAtlantic Assembly Blog*, 28 de Julio del 2005. <http://transatlanticas/sembly.blogspot.com/2005/07/purpose/of/private/television.html>.

en beneficios. ¿Cómo afecta esto la fisicalidad de las ciudades, y en consecuencia nuestro comportamiento? ¿Existe un equivalente arquitectónico de la acción de “poner a disposición” el cerebro humano a la que se refería Le Lay en la “inmobiliarización” especulativa?

La aspiración puede ser planteada en términos sumamente reductivos, desde una arquitectura terapéutica o punitiva, un laberinto de construcciones Skinnerianas a través del cual nosotros, las ratas, escapamos. Nosotros reflejamos ese modelo. Sin embargo, cualquiera que camina en una calle en vez de otra sólo porque le gusta el paisaje ilustra que la arquitectura impacta nuestro comportamiento, aunque sea de manera compleja y mediada. Y a veces en formas no tan particularmente complejas. Para esto pagan los supermercados –las políticas del espacio, planos diseñados para extraer el máximo de dinero de aquellos que lo transitan. Por esto los paraderos y las bancas en Londres están diseñadas para que la gente no pueda dormir en ellas- y se vuelvan colaboradores arquitectónicos de la policía, ayudando a empujar a los indeseables para que se vayan.

En Londres, un ejemplo de la vanguardia de los espacios públicos falsos apareció en los años ‘80. Se trata de un cliché para criticar al *Canary Wharf*, pero hay algunos clichés en los cuales sería una negligencia no consentir. Es un deber y un triste placer atacar el “desarrollo”, el cual nada desarrolló nada, desde el cual nada ha goteado sino se ha menospreciado, del cual verdaderamente consagra el resentimiento de clases. Debemos urgentemente continuar el ataque hasta que, en la ciudad futura, caiga al piso, un exorcismo sea realizado sobre su viga malévola, y que la sal se disperse en el piso.

No es tan solo un tema de fealdad, aunque el *Canary Wharf* es un masivo insulto estético. La clave es, sin embargo, que aquella es su fealdad y que su fealdad y lo que estas junto a sus construcciones realizan, es inextricable de la naturaleza privada de su área. Considerando los poderes recuperativos prodigiosos de las ciudades, incluso sobre sus arquitecturas severamente feas, y el rechazo firme del lugar para alguna vez sentirse como algo diseñado por o para los humanos se vuelve casi impresionante.

Es posible no ser oprimido por el *Canary Wharf* –pero no si tú intentas relacionarlo con sus habitantes, un transeúnte, un guía, déjelo solo como un vecino, como el pobre del *East End*⁴¹. Para cualquiera que no lo relacione con una máquina, este es un maldito Hercúleo.

La ideología del pequeño Estado Laissez-faire siempre ha sido una mentira. Para todos los que parlotean con tales conceptos, la deshonestidad nunca ha sido más clara que lo que ésta es con el neoliberalismo. Tal claridad sobre su intervencionismo es uno de los pocos lineamientos en la nube de lodo neoliberal. La ciencia ficción utiliza el término “*terraformando*” para describir la transformación de un mundo alienígena dentro de uno que es muy similar a la Tierra para ser salvado por los humanos que lo habitan. En el neoliberalismo, vemos la acelerada lógica del “*lucroformando*”, una agenda política-geo-informativa para llevar a cabo en nuestro planeta, incluyendo a nivel semiótico, el más fecundo bioma posible para el capital.

El nefasto utopismo capitalista se encuentra desarrollándose en el Londres actual. Lo vemos en el gigantismo de la estupidez, en la enormidad de la transformación en el este de Londres para las Olimpiadas. El jardín comunitario, así como también los negocios y servicios locales son destruidos, la limpieza social llevada a cabo un régimen de seguridad agresivo y una sorprendente cuenta pública incurrieron para transformar el área en un relleno masivo y un sacamonedas controlado neuróticamente de un gusto desabrido y logotipado⁴². La probabilidad que Stratford será un sepulcro del gigante muerto que se edifica en quince años es, desafortunadamente, alto. Por supuesto que es perfectamente posible construir grandes estructuras y bien coordinadas: el problema aquí no es el tamaño, sino la filosofía de planificar.

Caminar sobre el interminable parque y lo que te golpea es, como ha sido catalogado por el escritor Iain Sinclair, entre otros⁴³, la exterminación de la contingencia urbana. Nada puede

⁴¹ Se refiere a una zona de Londres situada en la parte este de dicha ciudad.

⁴² Existe una gran cantidad de recursos online para el escepticismo Olímpico, ver por ejemplo: <http://www.gamesmonitor.org.uk>.

⁴³ Ver Iain Sinclair. “The Olympic Scams”, *London Review of Books* 30, no. 12 (junio, 2008): 17:23, accesado el 22 de marzo del 2012.

ser sin planificar. Los pequeños arroyos por donde uno camina están envueltos, las secuencias de la lanza trazadas a escala totalitaria. Para ser respetuosamente provocativo, los distribuidores de esta grandiosidad tienen, pienso yo, administrado casi combativamente para contradecir en un gran asunto, el tercer teorema de la grandiosidad de Koolhaas: “*Donde la arquitectura se revela, la GRANDIOSIDAD deja perplejo; la GRANDIOSIDAD transforma la ciudad de una sumatoria de certezas en una acumulación de misterios*”⁴⁴. Esta grandiosidad del este de Londres, por el contrario, no solamente se caracteriza por la ausencia, sino por la antipatía totalmente neurótica, misterio de cualquier tipo.

En las palabras de un organizador de la Compañía Legacy del Parque Olímpico, quien parece muy consciente de tales asuntos “[...] *es una lucha constante [...] el equipo que planifica las decisiones [...] quiere comodidad y seguridad [...] bien, el futuro está en un largo camino, y necesitamos estar un poco liviano en nuestros pies. [...] planificar es muy forzoso, pero es una especie de herramienta desafilada. [...] tú quieres lugares que son como esos arenosos y más diversos lugares*”⁴⁵. Pero, ¿cómo planificas para lo no planificado?

Por supuesto, no es el caso en que el neoliberalismo urbano puede sólo operar a través de la imposición de grandes esquemas. El capital es más ágil que eso. Sin embargo, no parece que la ambición de esta fase del neoliberalismo, mientras instrumentaliza una crisis para propósitos de ingeniería social⁴⁶, ha fortalecido un mesianismo post-Blairista de mandos intermedios. En Londres, al menos, el actual sueño del capital urbano no parece residir tanto en engaños sensibles por la villa en una de mayor escala.

<http://www.lrb.co.uk/v30/n12/iain-sinclair/the-olympic-scam>.

⁴⁴ Rem Koolhaas “Bigness or the Problem of Large”, 1998. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.varasfadu.com.ar/pu/Textos/Bigness-SM-LXL-ING.pdf>.

⁴⁵ Citado previamente en China Miéville “London’s Overthrow”, 1998. Accesado el 27 de febrero del 2013.

<http://www.londonsoverthrow.org/london9.html>.

⁴⁶ Ver, por supuesto, a Naomi Klein. *The Shock Doctrine*. (London: Penguin, 2008).

Se ha vuelto repetitivo señalar mucho el cómo el apocalipsis urbano sentimentalizado existe en películas recientes. Los proyectos colosales de la “*renovación*” urbana podrían representar una especie de anti-apocalipsis, un espejo que responde al mismo momento expresado en el cine, realizando una acción similar de libinidad invertida en la urbofilia espectacular. Donde las prioridades apocalípticas del urbano sublime siniestro, las Olimpiadas y el Olímpico urbano planean insistir en el corporativo sublime urbano. Ambos lo hacen a expensas de los humanos actuales.

La emoción sobre las ciudades sin gente o, a través de la cual la gente transita tan breve como sea posible (males necesarios, entrometidos temporales) es visible en el mercado estatal real, así como también en las fantasías ideológicas de Hollywood, en el movimiento directamente conectado con las financierización. El “*Proyecto Express*” es un plan en progreso para instalar un cable debajo del Atlántico que tomará la información en un viaje de ida y regreso desde Nueva York hasta Londres en 59.6 milisegundos, en vez del actual intenso ritmo glacial de 64.8 milisegundos⁴⁷. Estos 5 y poco más de milisegundos son, para los financieros usuarios de computadores, un valor de 300 millones que ellos suponen que cuesta. Estas escalas de tiempo, por supuesto, son inhumanas.

El 110 de la Octava Avenida es una pieza bastante placentera de la decoración de Nueva York. Su apariencia externa aún es la de una construcción para humanos. Sin embargo, eso es un engaño. Así como la 85 de la Décima Avenida, como la calle Hudson, como muchos otros lugares, es ahora un centro de hospedaje, una “*compañía de hoteles*”, una temperatura controlada, un centro muy protegido para los cables y servidores que requieren transferir información en alta velocidad. (Uno se pregunta si Henri Lefebvre, aquel teórico compilador de la fachada, podría hacer de este un camuflaje para esos habitantes electrónicos). Tales propiedades son cada vez más atractivas para el mercado algorítmico, el cual depende de un poder de procesamiento colosal y de una velocidad en

⁴⁷ Stephen Graham, *Cities Under Siege: The New Military Urbanism* (London [etc.]: Verso, 2010), 27 y lo que continúa.

fracción de milisegundos que revoluciona los mercados financieros. El cual a su vez tiene un efecto en los mercados inmobiliarios y la ciudad física.

En donde una estética de la deshumanidad es parte de un oculto neoliberal, detrás del cual hay, por supuesto, de hecho, humanos particulares, la otra cara atrevida menos elegiaco es el brandscaping del neoliberalismo, el cuento de hadas del matorral de zarzamora de la publicidad urbana, y un concurrente desarrollo de la banalización del arte público. Por supuesto, los grandes y/o sutiles trabajos aún pueden realizarse, pero lo idéntico nos conduce hacia la masividad y una decodificabilidad apagada, la última es a menudo lustre, mal interpretado como “*relevante*”, nada hacen más que acelerar una tendencia a un menor trabajo provocativo, menor conducido a retirarse. Este es especialmente el caso donde tales obras de arte con frecuencia también deben operar como marcadores identificables de las generosas corporaciones.

Como un primer paso hacia el arte público y de la ciudad futura, propongo utilizar los anuncios publicitarios de plantas robustas que permanecen detrás cuando el negocio que celebran va a la quiebra. Quizás sin espinas, ellos aún contaminan el espacio físico. Tal vez, en la ciudad futura, nosotros podamos, colectivamente, ser nuevos urbanos del *Capability Brown*, jardineros de tales follajes huérfanos.

La gente no trota dentro de la línea en el rostro de la ingeniería social. Otro corolario del neoliberalismo, entonces, es aquel de la ciudad del pre-futuro, concebido como un locus de amenaza de aquellos en el poder, es masivamente y cada vez más militarizado. Como en el cuerpo de la Marina de los Estados Unidos lo introdujeron en el año 1998, “*las ciudades históricamente son los lugares donde fermentan las ideas radicales, los disidentes encuentran aliados y los grupos descontentos encuentran la atención de los medios de comunicación*”, haciendo

de las ciudades “*una probable fuente de conflicto en el futuro*”⁴⁸. En un nivel bajo de absurdo siniestro, este es manifestado en el acoso de los fotógrafos cuando legalmente toman fotografías del sitio Olímpico. En los juegos, había buques de guerra en el Thames, misiles en los techos y más tropas en Londres que en Afganistán⁴⁹.

El manejo urbano fuertemente militarizado ha sido, por supuesto, muy común en los Estados Unidos en las áreas menores bajo, por ejemplo, las denominadas Guerras contra las Drogas. El cambio no ha sido hacia técnicas nuevas, sino hacia el establecimiento de la otra parte restante de la población de alguna forma previamente aislada. Cada ciudad es un laboratorio para el tratamiento urbano. Los poderes pueden mirar, sacar, escoger y alterar sus ciudades de esta forma, a fin de crear el invernadero mejor cultivado para sus objetivos. Las tropas brasileñas que ayudaron a ocupar Puerto Príncipe, luego que la ONU sancionara el derrocamiento anti-democrático de Aristide, fueron escogidas en parte por su experiencia en la policía militarizada de las favelas. Ellas perfeccionaron aquella expertis en Haití y el ciclo completo que lo trajo de vuelta a la ocupación en Brasil de la Favela Rocinha en octubre del 2011 fue para los veteranos brasileños de aquella ocupación, entrenados en los suburbios de la guerra⁵⁰.

El control social no debe tomar las formas abiertamente militarizadas. Una de las características de Londres ha sido empujar juntos la riqueza y la no riqueza en muchos más

⁴⁸ Matthew Philips “Stock Trading is About to Get 5.2 Milliseconds Faster”, Bloomberg Businessweek, 29 de marzo del 2012. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.businessweek.com/articles/2012-03-29/trading-at-the-speed-of-light>.

⁴⁹ “Londres 2012: 13500 Troops Provide Olympic Security”, BBC News UK, 15 de diciembre del 2011. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.bbc.co.uk/news/uk-16195861>; Robert Booth, “London Rooftops to Carry Missiles During Olympic Games”, The Guardian, 29 de abril del 2012. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.guardian.co.uk/sport/2012/apr/29/london-rooftops-missiles-olympic-games>.

⁵⁰ Dady Chery “What Happens in Haiti Doesn’t Stay in Haiti”, San Francisco Bay View, 8 de Diciembre del 2011. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://sfbayview.com/2011/what-happens-in-haiti-doesn-t-stay-in-haiti>.

distritos cercanos que en cualquier otra ciudad. El gobierno Británico está limitando el beneficio en vivienda, una respuesta, supuestamente a una profunda crisis de viviendas. Los resultados de la nueva estrategia son predecibles: 800.000 familias probablemente, de acuerdo al Instituto de Encuestas [Chartered Institute of Surveyors] serán expulsadas de sus comunidades⁵¹.

Debería estar perfectamente claro que tales expulsiones de los pobres fuera de áreas del centro de Londres no es un error basado en suposiciones defectuosas: este es el punto. Las lecciones están siendo aprendidas desde el manejo de estrategias urbanas y geográficas de clase de, por ejemplo, París, donde los lugares de los ricos en relación a, y quizás sus relación con las protestas y revueltas del 2005 fueron muy diferente de aquellas de su contraparte en Londres del el 2011. Tampoco lo es la cautela siempre necesaria. La ingeniería de clase está siendo irrelevante con una creciente franqueza. Colin Barrow, el líder del Concejo de Westminster, uno de los más ricos en Londres, el año pasado fue sometido a discusión por hacer viviendas sociales para los desempleados condicionales a un trabajo no remunerado. *“Es una pregunta legítima”* dijo *“a quién se le dará el privilegio de ser capaz de mudarse dentro de Westminster [...]”*⁵².

Existen muchos futuros: el probable, el improbable pero posible, el improbable pero importante, el imposible pero importante. Seamos optimistas y cambiemos las ciudades en un lugar valioso donde vivir, una arquitectura para la emancipación.

La historia de la arquitectura es puntuado con proyectos utópicos impresionantes como el de *“machines for living in”* de

⁵¹ Randeep Ramesh, “Housing Benefit Cuts Will Put 800,000 Homes Out of Reach, According to Studies”, The Guardian, 1 de enero del 2012, Accesado el 27 de febrero del 2013

<http://www.guardian.co.uk/society/2012/jan/01/housing-benefits-cuts-rents-study>.

⁵² Como citado en Patick Butler, “Westminster Council to Draft ‘Civic Contracts’ for Benefit Recipients”, The Guardian, 12 de diciembre del 2011. Accesado el 27 de febrero del 2013 <http://www.guardian.co.uk/society/2011/dec/12/westminster-council-means-test-housinf>. Ver también, Miéville, “Overthrow”. <http://www.londonoverthrow.org/london17.html>

Le Crobusier y “*villages in the sky*” de Goldfinger. Sin embargo, ¿qué tan lejos puede la arquitectura utópica realmente ir? No tan lejos, es el frío estimativo de Manfredo Tafuri, el historiador y crítico de arquitectura italiano: como lo explica un escritor.

“dentro del contexto del capitalismo, quienes ejercen la arquitectura no pueden esperar concebir una arquitectura radicalmente diferente...la conclusión profundamente pesimista de Tafuri es que la arquitectura sólo será posible una vez que una revolución social total se lleve a cabo, por tal razón es un futuro incierto”⁵³.

Pero la crítica que Tafuri denomina como pesimismo se parece mucho a un simple realismo. Tafuri se orienta hacia una alternativa radical, el único futuro que tenemos. Él no niega ni se desinteresa en las especificidades de las construcciones. Su escepticismo, más bien, apunta hacia el proyecto de la “*arquitectura crítica*”, debido a “*la cualidad contradictoria de este intento por comprometer una estructura dotada con sus propias síntesis, a través de un criticismo en el cual no puede entrar*”⁵⁴. Una construcción que resolvió la arquitectura, y por tanto las contradicciones sociales que inevitablemente contienen, bajo el capitalismo, podría ser una construcción para él, simultáneamente dentro y fuera de su propia historia⁵⁵.

No hay nada espacialmente determinista sobre esto. No son las formas en el palimpsesto de Londres que fracasa en ser una arquitectura para la alternativa. La arquitectura se incrusta en las dinámicas sociales de su periodo de construcción dentro del espacio politizado, por supuesto, pero ésta es sólo parte de la historia. Entrar al George Inn en *Southwark*, señala, no es entrar en las relaciones sociales de 1976, cuando fue construido.

Las políticas del espacio personificado, de vectores y materiales de construcción y el espectacular vidrio y acero y la

⁵³ Xavier Costa “Jameson Tafuri, Lefebvre”, en *The Political Unconscious of Architecture: Re-Opening Jameson’s Narrative*, ed. Nadir Lahiji (Farnham: Ashgate, 2011), 317-18.

⁵⁴ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, 2nd edition, (New York [etc]: Harper & Row [1976] 1980), 116.

⁵⁵ Para más información sobre esto ver China Miéville, “The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety”, *Historical Materialism*, 2, No 1 (1998) 26-26.

piedra y el arbotante, etc., son importantes, pero existen ahora como articulaciones específicas del espacio co-modificado bajo el capitalismo. Es por esto que para Tafuri, “*el primero entre las ilusiones de intelectuales en ser eliminado es aquel por el cual, por medio de la sola imagen, intenta anticipar las condiciones de una arquitectura ‘para una sociedad liberadora’*”. Tales esfuerzos ilustran para Tafuri “*cuán inefectivos son los gimnasios brillantes llevados a cabo en el patio de la prisión modelo*”⁵⁶.

Si esto es correcto, y pienso que lo es, no significa que los arquitectos no puedan hacer cosas interesantes y hermosas. La “*gimnasia brillante*” es aún brillante y puede ser un deleite mirarlo, incluso en un patio de la prisión. Ellas son “*inefectivas*” sólo si es que su objetivo es sacar gente de la prisión –puesto que no pueden hacerlo.

Pero incluso así, ellos pueden ayudar a prepararlo. No hay consejo de quiescencia aquí. Es la preconfiguración que Tafuri piensa que es imposible. Esto no excluye el objetivo, incluyendo al nivel del ambiente urbano hacia un futuro deseado. El cual, si deseamos orientar la arquitectura hacia una ciudad del futuro, debe significar una arquitectura del conflicto. No puede preconfigurar, pero podría ser comprometida ahora mismo una preparación.

Por tanto, aquí hay una demanda utópica realista: para un Hausmannismo de la Izquierda. Hausmann, a pesar de la insurrección urbana, convirtió famosamente a París, convirtiéndola en la ciudad que conocemos, arrancando los callejones y planificando los bulevares rectos y largos en los cuales la policía pudiera disparar. Nosotros, por el contrario, podríamos emitir una demanda: una arquitectura comprometida por las necesidades de cambio, reconfigurando las calles y construcciones listas para la oposición.

¿Cómo se podría diseñar un callejón que se preste para ser una barricada? ¿Una sala común de estudiantes que pudiera repeler a las autoridades? ¿Un museo o fábrica o galería de arte

⁵⁶ Tafuri, *Architecture*, xxii.

que pudiera, tan instantáneamente cerca como sea posible, invertir las dinámicas de control heredadas?

Dichas construcciones obviamente no podrían ser comisionadas para tales propósitos. Para ser comisionada del todo, tendrían que ser efectiva, en este tiempo, ahora como mercancías. En otras palabras, una arquitectura comprometida de este tipo que no puede preconfigurar la alternativa sino esperanza para un cambio hacia esto debe ser un ítem de uso dual. La habilidad de la arquitectura radical podría ser el proveer algo que es efectivo en su rol de comisionado como cualquier cosa para el aquí y ahora, pero el transformar un robot o una cuchilla del Ejército Suizo puede cambiar el propósito en un rápido sonido de un clic.

Ni la discreción o el disimulo pueden ser necesarios para tales funciones transgresivas. Una arquitectura puede armar la estima, valerse de una licencia para realizar esta provocación de la época. Tales proyectos podrían ser un atrevimiento para que los financieros no sean los Rockefeller, temerosos de mostrar su cuadro de Diego Rivera. Uno podría provocar a aquellos que comisionan una gran construcción al aceptarlo, ya que cumple con sus requisitos, aunque su propósito alternativo es visible, esperando y esperanzado de llevarlo a cabo. El futuro próximo del paisaje urbano podría ser una apuesta entre los arquitectos radicales y aquellos que la emplean en la misma estructura de las construcciones.

No, no es probable. Sin embargo, una persona puede soñar.

Las especulaciones utópicas, los sueños arquitectónicos, tales como los domos de Buckminster Fuller y las ciudades flotantes, deberían ser honrados. Pensar la ciudad del futuro requiere que urgentemente extendamos los horizontes de lo posible. Deberíamos también estar hablando sobre la arquitectura orgánica y omimétrica, montones de construcciones, edificaciones que lleven a unas formas más convenientes cuando demos la espalda, etc. Sin embargo, estas no son y no pueden ser tan sólo proyectos. Es casi posible que la ciudad de Fuller un día flotara en los océanos. Pero, incluso si no lo fuera, no lo

invalidaría como una pieza de la ciudad pensante, un diagnóstico de (y, quizás, una heurística para presionar sobre las restricciones de) el ahora.

La tarea del urbanismo utópico debería ser “*planificado*”, pero repensando y provocando. Lo cual significa que podríamos masivamente expandir los límites de nuestro campo imaginativo. El urbanismo especulativo para la ciudad del futuro podría incluir historias de fantasmas, biografía y autobiografía, sueños de construcciones predatoras, placas históricas mal leídas, música, la conjunción casual de baldosas y árboles, así como también de la “*arquitectura orientada al futuro*”. La inspiración es mucho más abierta que cualquier otra solicitud de planificación, incluso las enviadas a un tribunal imaginado de emancipación.

En la llegada de una alternativa, todos estaremos en un estado de asombro perpetuo. El edificio que diseñamos como un bloque de torre contrahegemónico que podíamos tomar como una martillo para golpear y luego tirarlo. Los Cobertizos temporales donde hacemos planes podría volverse inesperadamente permanente, eventualmente ser un palacio de la cultura. La despiadada y poco sentimental insistencia de Tafuri en la historicidad abre esta contraintuitiva avenida de la esperanza. La otra cara de su perspectiva en el que el pensamiento más radicalmente y progresivamente a través de la construcción, no puede escapar de su característica natural que es eliminar aquel imperativo, e incluso lo que nos mira sorprendentemente como unos especímenes degradados de la ciudad podría ser totalmente reconfigurado por completo (O casi totalmente, es poco convincente que los límites son totalmente elásticos. Un refugio rústico es una pregunta abierta, pero la libertad puede manifestar en el *Canary Wharf* sólo en una sinfonía de trozos de vidrios).

Cuando entremos a la ciudad del futuro, transformándola y transformándonos, no seremos quienes éramos, y la ciudad, incluso si lo fuera, por algún milagro, señala un punto en concreto topográficamente idéntico a sí mismo en el día anterior, seremos alguien nuevo. No podemos saber cómo nosotros los futuros ciudadanos habitaremos la ciudad. Tal vez es lo que hay detrás de la disconformidad, el disgusto, incluso,

que muchos de nosotros sentimos frente a la ambición Olímpica. Tal visión totalizada es una traición de la ciudad, y de nosotros.

¿Qué tan resiliente es la contingencia urbana? Es una trivialidad que muchos de los grandes movimientos innovadores urbanos son construidos alrededor utilizando objetos, incluyendo elementos de la ciudad, de forma que no se pensó que fuesen a ser utilizados. La música Rap utiliza incorrectamente la tornamesa, el Surrealismo las conjunciones en las vitrinas de las tiendas, el Situacionismo el mapa, las paredes y los techos del parkour. La psicogeografía de Londres utiliza incorrectamente Londres como un texto, el cual es leído luego tenazmente. (Que todos esos movimientos se incorporen es inevitable y melancólico, pero mientras sea un cuento de advertencia, no una invalidación).

Donde hay un contratiempo en la lucha contra las fuerzas de la totalidad urbana, las cuales son fuerzas de la banalidad y del capital, podríamos quedarnos tranquilo de nuestra continua habilidad de escribir y leer los significados fuera de la contingencia incluso donde la intención ha sido desterrarla. Así, el reciente placer del descubrimiento que un zorro había encontrado su camino hacia el extremo del fragmento⁵⁷.

Esto probablemente será, si no precisamente un acto de resistencia, por lo menos animada y renovada invadir y experimentar el paisaje Olímpico de Stratford, y hacer arte acerca de éste, el que va en contra de su narrativa deseada. Este es el tipo de trabajo en el cual los artistas como Laura Oldfield Ford ya están comprometidos. Tal trabajo analiza tenazmente y psicogeográficamente el manejo totalizante del *Cool Britannia 2.0*, y lee esas resistentes corazas en contra de sí mismas. De esta manera, en vez de enfocarse en el fértil más intuitivo de

⁵⁷ «Fox Found on the 72nd Floor of UK's Highest Skyscraper», Metro, 25 de febrero del 2011, Accesado el 27 de febrero de 2013, <http://www.metro.co.uk/weird/856572/-fox-found-on-the-72nd-floor-of-uk's-highest-skyscraper>.

Londres del ladrillo familiar abandonado de viejas fotografías, esto podría, como mucho, también actuar en contra de cualquier tendencias en el arte contra-público para y la *nostalgie de la boue*.

Enfrentados a la tendencia de los artistas y los escritores por enaltecer sus prácticas, debemos insistir en los límites tan contenidos de tales actos de rebelión estética. Definitivamente, no es la forma más efectiva de preparar la ciudad futura, digamos, o ciertamente no simplemente la psicogeografía malhumoradamente en el presente, sino ser parte de las luchas políticas concretas en contra de la lucroformación de Londres (o de cualquier otro lugar), tal como aquellos que están siendo pagados por las organizaciones comunitarias en estos momentos.

Pero los recuerdos artísticos de la resiliencia urbana pueden dar alegría diminutamente torciendo la ciudad fuera de su forma planeada. En sí misma, no es mucha; pero, especialmente como parte de una estrategia en conjunto, es casi nada.

Permítanos por un momento rechazar el considerar la posibilidad que nuestros descendientes nacerán en cualquier ciudad futura contraria a la que ellos merecen. Siendo celosos de lo que es apropiado. Pero la ciudad en la que vale la pena vivir será de ellos de nacimiento. Serán felices, pero no vivirán la transición, aquel deterioro urbano, la cual el pasaje fuera de ahora debe significar. Cualquiera puede experimentar una pequeña impresión de ese sentido cuando caminan por un edificio que está siendo bien situado, como por ejemplo lo fue el Banco de Ideas, el edificio UBS cerca de la calle Liverpool, tomados por los miembros del Ocupa en el 2011.

No es hasta que escuchamos los corredores con un eco de silencio, con la falta de voces que nos digan que no podemos estar aquí, y tengamos conocimiento que no los escucharemos, que nos daremos cuenta cuán encrustada en nosotros es la expectación, la mayoría del tiempo, no la sensación que no tenemos derecho a nuestra ciudad. Es en este silencio urbano que fugazmente y momentáneamente habitamos el espacio en el

que estamos. Sólo entonces somos ciudadanos, no de la ciudad futura, sino caminar públicamente recuperados de los pasillos que llevan hacia ella.

Debemos salir de prisa de la ciudad futura: habitamos el presente. Y cambiamos el pasado también. Para tomar el término de las revistas de historietas, nosotros “retrocontinuamos” la ciudad, promulgamos la continuidad retroactiva. Hacemos lo que siempre fue: algo valioso que ha sido. El activista y académico Larbi Sadiki escribe sobre el aniversario del levantamiento Egicio:

Como si la Plaza Tabrir fuera construida en aquel día, esperando recibir la avalancha de olas sobre olas de multitudes humanas todas convergiendo en la plaza para ayudar a dar vida su nombre –plaza de la liberación- [...] tomando la plaza pública para hacerla de ellos y hacerse cargo del tiempo. Abí es cuando los 31 años de planificación urbana dictatorial y de tiempo reglamentado cesaron para tener un efecto. [...] Un reloj diferente comenzó a pasar, el tiempo de tabrir comenzó. El espacio también fue cambiado. La Plaza [...] fue devuelta a la gente. [...] Ellos podían abrir un espacio de protesta y una geografía de solidaridad en contra de la tiranía. Este fue el inicio de un proyecto diferente: Una arena pública para reclamar la soberanía popular y promulgar la hermandad. La república es la palabra⁵⁸.

Nuestra tarea es crear ciudades futuras que recontinúen lo que tenemos ahora en mejores fundaciones. Como si fuese el motivo por el cual fueron construidas.

⁵⁸ Larbi Sadiki, “January 25 and the Republic of Tahrir”, Al Jazeera, 25 de enero del 2012, Accesado el 27 de febrero del 2013, <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/01/20/1212593556611345.html>.

El campo

Rem Koolhaas

Se ha convertido en un gran cliché que la mitad de la humanidad ahora vive en la ciudad, y que su proporción sigue creciendo. Irónicamente, esto ha sido un pretexto de los arquitectos para enfocarse sólo en la ciudad. Mi oficina llamada *OMA/AMO*⁵⁹ fue tal vez, en parte, responsable por el cambio inicial, pero no por el torbellino que siguió: estamos bombardeados por libros de arquitectura con estadísticas que confirman la ubicuidad de la condición urbana, mientras que la cuestión simétrica es ignorada: ¿quiénes de los que se mudaron a la ciudad se regresaron?

El campo cubre el 98% de la superficie del mundo y el 50% de la humanidad vive allí. No obstante, nuestra preocupación por las ciudades crea una situación comparable a la de los inicios del siglo XVIII, cuando unas vastas áreas del mundo fueron descritas en mapas como terra incógnita. Hoy en día, la terra incógnita es el campo. De esta forma, nuestro foco en la ciudad nos hace parecernos al diagrama de la sensibilidad relativa de las partes del cuerpo: algunas áreas son hinchadas y sobrerrepresentadas, otras atrofiadas y descuidadas.

El vacío del campo está teniendo un impacto más drástico que la intensificación de la ciudad. Mientras la ciudad se vuelve más a sí misma, el campo está transformándose en algo nuevo: una arena para la experimentación genética, una nostalgia industrializada en nuevos patrones de migración estacional, subsidios masivos, incentivos de impuestos, informadores digitales, agricultura flexible y en homogenización de las

⁵⁹ La OMA es la oficina de arquitectura metropolitana por sus siglas en inglés, y la AMO es un estudio de investigación y diseño aplicado al pensamiento arquitectónico y otros ámbitos.

especies. Podría ser difícil escribir un inventario tan radical de la ciudad.

Una aldea de la montaña Suiza del valle Engadin encarna mucho de los cambios en progreso en el campo europeo. La villa se está quedando vacía, sus habitantes originales desapareciendo, pero al mismo tiempo, la villa está creciendo: una evacuación y extensión simultánea. Existen reglas estrictas que mantienen la herencia de las construcciones originales, pero al final estas reglas facilitan la conversión de granjas tradicionales en lujosas segundas viviendas. Si miras entre sus cortinas, verás el típico estilo de consumismo contemporáneo: minimalismo, pero con un monto excepcional de almohadas, como si hospedaran un dolor invisible...

Cuando conversaba con los agricultores me encontré uno que solía ser un científico nuclear en Fráncfort. En una pradera Suiza clásica, el conductor del tractor es de Sri Lanka, y las únicas personas en la plaza típica de la villa son tres mujeres Surasiáticas que son ahora indispensables para mantener a Suiza, cuidando sus mascotas, los niños y las casas.

Tratamos de entender lo que ha sucedido en el siglo entre la fotografía de tres mujeres en el campo de Rusia de Prudokin Gorsky en 1909, un ambiente altamente estilizado y altamente ritualizado, y esta escena de la plaza de la villa Suiza de hoy ilustra una condición radicalmente diferente.

En medio de la urbanización desenfrenada, la población mundial aún se encuentra dividida aproximadamente en un 50/50 entre la ciudad y el campo. En las áreas desarrolladas del mundo, cerca de la mitad de aquellos que viven en el campo aún trabajan en la agricultura. Por lo que, incluso en los países donde la despoblación es un hecho, la agricultura sigue siendo fundamental. Pero en Europa y en los Estados Unidos, el porcentaje de población rural que trabaja en la agricultura es, en algunas partes, entre un 2% y un 8%, casi insignificante. A nivel mundial, si miramos al 50% que vive fuera de las ciudades, existen, de hecho, dos millones de personas viviendo en el campo que no trabajan en la agricultura. Ellos viven en el campo y no sabemos lo que hacen allí.

Para descubrir la relación existente, visitamos una franja del norte de Holanda, una municipalidad llamada *De Rijp*, un

clásico paisaje Holandés. Pero, cuando le preguntamos a la gente lo que ocurría allí, descubrimos transformaciones drásticas del campo neerlandés. No hay granjas sino oficinas de reclutamiento, un molino patrimonial, un estudio de yoga, etc. Sólo unos pocos habitantes de la franja están vinculados con la agricultura; el resto forma parte de una gran variedad contemporánea incluyendo un asesor fiscal, un miembro de una banda y un autor de libros infantiles. La mayoría del paisaje es hereditario, pero dentro de las construcciones preservadas, contemporáneas, son desarrolladas actividades “*no rurales*”.

La cría de animales está cada vez más automatizada: la alimentación, la limpieza de los graneros y la extracción de excremento son realizadas por robots; el agricultor se ha convertido en un oficinista, sentado en una celda detrás de un computador con un espejo unilateral mirando hacia las vacas. La información que él procesa es digital y, en este sentido, es como tú y yo, excepto que él genera dos millones de litros de leche por año. Ahora, hay una situación paradójica por la cual mientras menos personas trabajen en la granja, más se produce. El agricultor trabaja con hojas de cálculo, nuevamente como la mayoría de nosotros, y si él necesitara de un tiempo libre fuera del granero, existen dispositivos móviles que le permiten salir.

La ganadería en la tierra es ahora una práctica digital. El tractor, el cual revolucionó la granja en el siglo XIX, se ha convertido en una estación de trabajo computarizada con una serie de dispositivos y sensores que crean una interfaz digital continua entre el conductor y el suelo. Lo digital promete y entrega la máxima explotación de las últimas gotas de potencial de cada área del suelo. Cada acción, desde plantar hasta desmalezar, es especificada por el pixel más pequeño para generar las cosechas más grandes posibles. Incluso podrías decir que el paisaje y la tablet se han vuelto idénticas: la tablet es ahora la tierra con la que trabaja el agricultor. El campo es un vasto campo digital sin fin.

La vida del agricultor en el siglo XVII era una secuencia estricta de pasos inevitables que, en efecto, dejaban poco tiempo para la improvisación. El calendario actual del agricultor es el de un sólo régimen de investigación, manejo del servidor, administración y vacaciones.

Una comparación de las profesiones de la Alemania rural actual con aquellas de la Alemania urbana revela un gran grado de superposición. El campo, en términos de cómo lo trabajamos, es ahora similar a la ciudad. El agricultor somos nosotros, o nosotros somos el agricultor. Él trabaja en un laptop y puede trabajar en cualquier parte. En esto, él es como un trabajador flexible o el trabajador del conocimiento quien ya no está conectado a la ciudad y quien está descubriendo el campo, por razones muy diferentes. El trabajador flexible está convirtiendo las granjas abandonadas y antiguas en excelentes espacios flexibles, donde la construcción de madera es una señal del pasado o de continuidad muy bienvenida.

Europa obviamente ya no rige más, lo que rige son sus reglas. Una cantidad considerable de sus reglas son exportadas a otros países y les permite comercializar con los Estados Unidos. El software especial está escrito para alojar este tipo de interacción, creando una nueva frontera digital en países muy lejanos sacados de Europa. Una sola pieza, Helveta, permite a la gente en el Amazon identificar y rastrear cada uno de los árboles de una región, y así no permitir que ninguna madera ilegal pueda irse a los Estados Unidos. Las franjas del Amazonas son cuidadosamente inventariadas en los medio ambientes donde los hombres de las tribus se transformaron en informantes digitales que reportan evidencias de explotación la forestal ilegal. Cada metro cuadrado de esta “*terra incógnita*” es, en verdad, extremadamente bien y mejor conocida que muchas partes de la ciudad, incluso si no sabemos que ésta es conocida.

En cada parte de los Estados Unidos, la perfección geométrica de la granja es desvergonzada, pero más subrepticios, y esto es casi el mismo lenguaje que los sitios de misiles o sitios nucleares, son las pocilgas enormes que se construyen en los tamaños crecientes, escondidos en el desierto, no sólo en los Estados Unidos, sino que en todo el mundo. Esta arquitectura no es sólo aplicada a la agricultura o el ganado, sino también para las granjas de servidores. Un nuevo orden colosal de rigor está apareciendo en todos lados. Un lote de alimentos para vacas está organizado como la ciudad más rígida, siendo el campo la situación ideal para este tipo de condiciones; en la ciudad, un monumento aspira a la amorfidad. Un orden hiper-cartesiano se

impone en el campo que posibilita la poética y la arbitrariedad reservada actualmente para las ciudades.

Parte de la arbitrariedad y la poética son la producción de teorías de la ciudad sobre el campo. Y, existen muy pocas personas en el campo como para verificar tales narrativas. El campo se convierte en una página en blanco en la cual una narrativa puede estar protegida, sin importar si ésta es una narrativa de la derecha o de la izquierda.

Un ejemplo son las “*apropiaciones de tierras*” en África y qué tan peligroso es China en este sentido. Peter Ho, un profesor en Leiden, ha mostrado que una proporción minúscula de estas historias podría ser verificada, y sólo una relativamente modesta cantidad de tierra fue realmente comprada. Lo que escuchamos del campo es que es un lugar poco confiable y totalmente manipulado, si estas son buenas o malas noticias.

El campo es el terreno más refutado y emotivo, no al menos en las nuevas formas de inmigración requeridas por los nuevos sistemas en el campo: una tripulación de la India, una granja de leche de Italia, un antiguo trabajador de la construcción cambiando a un granjero en Irlanda para adaptarse a la crisis. También hay, debido a la inmigración en el campo, un influjo de *volksverhuizing* (migración –ver glosario) de poblaciones enteras. Esto se está convirtiendo en un área de intensas manifestaciones políticas. Básicamente, somos entrenados, en este punto, para indignarnos sobre las condiciones de los trabajadores en las ciudades como Dubai, pero en cierto punto, las condiciones de trabajo en el campo permanecen sin registro.

Una serie de evoluciones positivas convergen en el campo: el auge de la economía de mercado, el incremento del turismo internacional y el crecimiento de los sitios patrimoniales. Esto tiene un perfecto sentido: puedes pagar por los sitios patrimoniales, y los que son necesarios para el turismo. Es decir, el campo se convierte en un patio de entretenimientos no sólo para las ONG, sino también para una élite que puede disfrutar de los espacios vacíos y re habitar el ambiente auténtico de los antiguos granjeros y sus esposas. Esto ocurre en gran escala: villas enteras en Tuscany (Región de Italia) son ahora compradas por las empresas Alemanas, y así pueden preservar el aura de serenidad para los turistas.

Intentamos habitar este vacío que resta de las culturas que solían animar este paisaje, e intentamos mantener, en el nombre del “*Patrimonio cultural intangible*”, las tradiciones que una vez fueron realizadas. Dos diferentes esfuerzos de artificialidad corren en paralelo: por un lado, la artificialidad digital del campo actual y, por otro lado, la melancolía del mantenimiento de tradiciones oficiales y artificiales a través de las organizaciones como la UNESCO.

La polarización de la ciudad y el campo en nuestra imaginación nos engeuce de las similitudes como la “*reducción*”. Tanto la ciudad como el campo están cada vez más habitados de una manera más provisional. La reducción se define por el incremento en el área cubierto y una disminución de la intensidad en el uso del área. La casa de la villa Suiza es utilizada dos semanas al año, y es mantenida habitada constantemente y parcialmente por sirvientas del sur de Asia. Pero, comparado con la intensa actividad de la gente y los animales que solían habitar la villa, tiene un escaso uso. Existen patrones similares en Dubai. Mirando a las construcciones recientemente completadas, es imposible detectar los signos reales de la vida. Así es que nos detenemos en la segunda mejor alternativa: los signos de irregularidad. Encontramos muy poco. Este es un fenómeno de la reducción, y está tomando lugar tanto en el campo como en la ciudad.

El campo ahora es un tejido de tendencias que están fuera de nuestra visión en conjunto y fuera de nuestros conocimientos. Nuestra actual obsesión es la ciudad, y es altamente irresponsable debido a que no se puede entender la ciudad sin entender el campo.

GLOSARIO DEL CAMPO

Lejos de ser un repositorio de palabras arcaicas, el campo genera muchos términos nuevos –y redefine los que pensábamos que entendíamos que un glosario o, incluso, un diccionario multi-lenguaje comienzan a ser necesario. La AMO (oficina de arquitectura de Koolhaas) también añadió neologismos.

ACURASPRAY 0: Un software optimizador del tiempo y la cantidad de la recarga de los tanques de rocío del cultivo, a fin de minimizar el contenido residual durante un cambio en el agente pulverizador.

AGRI-APPS: Un software móvil de la agricultura, primero desarrollado para el Palm Pilot, y ahora disponible para tablets y smartphones, para manejo del ganado (iHerd), para análisis de la cosecha (YieldCheck), para el reconocimiento de la maleza (WeedID), para el reconocimiento de frutas y vegetales (GrowYourOwn), para la seguridad del pesticida (Agrarian-Monile), para la programación del irrigador (Sprinkler Times), para el control del pesticida (MyTraps), para el emparejamiento (Rovimix Dairy Reproductive Efficiency Calculator) y para contar ovejas (CalcEWELator).

ALBERGO DIFFUSO: Concepto patrimonial desarrollado por Swede Daniele Kihlgren para revitalizar las villas Italianas abandonadas: adquirir villas, realizar renovaciones visibles mínimas mientras mejora servicios para estándares de lujo, insertar un estanque, un campo de golf y transformar una aldea en un hotel.

ANCIENT OX: Un habitante bovino “*original*” de las tierras bajas de Europa, en proceso de ser genéticamente recreado.

ANTROPOCENO: Nombre propuesto por la reciente era geológica, siguiendo el Holoceno, ahora bajo consideración de los designadores oficiales de los nombres de eras, épocas y eones, la Comisión Internacional de Estratigrafía. Su veredicto es esperado para el 2016, aunque los medios de comunicación ya han popularizado el antropoceno como el término para un tipo de anti-ecología, por el cual los humanos, y no un orden “*natural*” de cosas, son responsables de todo lo que sucede en el planeta, a través de nuestra manipulación del clima, el nitrógeno y los ciclos del agua, a través de la eliminación sistemática de la biodiversidad, y a través de la explotación del 43% (y contando) de la superficie de la tierra.

ASTRONAUT 0: Robot de ordeña lanzado en 1992 por la compañía neerlandesa lely. El actual lely Astronaut A4 ordeña 60 vacas simultáneamente. Las vacas en libertad de movimiento son atraídas a la máquina por comportamiento, y un brazo de robot sujeta el dispositivo de succión en sus ubres. La leche es automáticamente revisada por sus valores nutricionales y sus signos de impureza. El agricultor recibe un e-mail con cualquier problema; pronto, él/ella podrá revisar la condición en vivo en su iPhone.

AUTOCOPTER: Un dron helicóptero utilizado por los agricultores para el escaneo de la Indexación de la Diferencia de la Vegetación normalizada (nDVI).

BRIC-A-BRAC: Un lugar de descanso final de la cultura rural. Las carretillas, arados, lámparas de petróleo, estatuas religiosas, objetos de cobre antiguos se venden a los turistas.

CHICKEN HIGHWAY: La autobahn (autopista) A7 entre Soltau y Northeim en el norte de Alemania, donde 200 nuevos establos de pollos industriales son planificados, el más grande del cual sacrificarán 27.000 pollos en una hora, o 135 millones al año, el matadero más grande en Europa.

COGENT TWIST 0: El "*Twists ooze Dairy strength*" tiene un espacio a través de un bozal donde son transportados. Son altos, largos y limpios en el hueso. El poder y la fuerza combinados con la calidad lechera, la textura de la ubre y la temperatura lo hacen imperdible para un toro. Sostienen las ubres a lo alto y ancho con un ligamento central fuerte y una venación espectacular que corre alrededor de la ubre. Todas sus hijas tienen estilo y se mueven libremente y fácilmente con sus pies y piernas fantásticas. Ordeñan extremadamente bien y regresan al ternero fácilmente. Lo que me gusta más de ellos es su fantástica consistencia.

CULTURAL VILLAGE OF EUROPE: Antítesis de los premios anuales del Capital Cultural de los Estados Unidos, el cual es otorgado no sólo en ciudades. La primera Aldea Cultural de Europa fue autoproclamada por Wijk Aan Zee, en el norte de Holanda en 1999, un movimiento audaz que ganó apoyo oficial y fue seguido por Mellionec (Francia, 2000), Bystre (República Checa), Pergine Valdarno (Italia, 2002), Aldeburgh (Reino Unido, 2003), Paxos (Grecia, 2004), Killingi-Nomme (Estado Unidos, 2005), Ströbeck (Alemania, 2006), Palkonya (Hungría, 2007), Porrúa (España, 2008), Tommerup (Dinamarca, 2009) y Kircheim (Austria, 2010).

DARWIN: Escáner de árbol frutal en 3D que permite a la flor reducir y mejorar la cosecha.

DNA (ADN): Entre aquellos analizados hasta ahora: manzana (57.000 genes), plátano (36.538), álamo de Norteamérica negro (45.555), árbol de cacao (28.798), cannabis (30.000), maíz (32.000), durazno (27.852), pera paloma (48.680), papa (39.000), arroz (37.544), soya (46.000), frutilla (34.809), tomate (31.160) y trigo (cinco veces lo humano, por lejos el ADN decodificado más largo hasta el momento).

DIGITAL INFORMERS: Tribus del Amazonas equipados con tablets y software hechos por la compañía Europea Helveta, en la cual ellos registran

árboles georeferenciados que han talado ilegalmente. Asiste en la certificación de sostenibilidad para las cadenas proveedoras de madera.

DISCOVERY 0: Máquina limpiadora de graneros de vacas automática de lely que se parece a una aspiradora que navega su propio camino hacia el ganado y empuja el estiércol a través de las ranuras del suelo. El último modelo Discovery 0 incluye un dispensador de agua para mejorar la higiene y la comodidad de la vaca.

ENVIROPIG: Cerdo Yorkshire genéticamente modificado que produce la enzima phytase en sus glándulas salivales que ayuda a digerir en las plantas fósforos en los cereales, reduciendo la contaminación en los fozos de estiércol de la producción industrial agrícola.

EPOXYBREAD: Mientras los tipos de pan tradicionales se encuentran en extinción, el Kommisbrot alemán pronto estará en la lista de la Herencia Cultural Intangible de la UNESCO- el científico experto en pan Peter Reinhart ha inventado un método alternativo para hornear que combina los requerimientos de sabor modernos (dulzura del almidón) con las obligaciones nutricionales del pan integral –un pan hecho de dos componentes, de la masa fermentada y no fermentada: “*donde Le pain antiguo se convierte en Le pain moderno*”.

FARMERS WANTS A WIFE: Franquicia periódica de reality show de 13 países en el cual mujeres de la ciudad compiten por la mano de uno de los granjeros soltero. Consultada acerca de sus sueños a futuro, la ganadora Alemana Femke dijo: “*una casa, un jardín y una mascota, eso es todo para mí*”; su nuevo esposo granjero Gijs: “*vivir como una pequeña dama linda, un robot de ordeña, y conducir desde Amsterdam hasta Sudáfrica*”.

FLEX FARMING: Móvil celular agrícola conducido remotamente por un laptop; también en la agricultura como un segundo trabajo, recreación o un experimento de carrera temporal.

FLEX OFFICE: Lugar para utilizar durante un periodo corto de tiempo, durante el arriendo por un negocio, a menudo se lleva a cabo la arquitectura rural reasignada (establo) equipado con papelógrafo, Wi-fi, agua sin gas y espumosa y una máquina de café.

GALACTOR 0: Trono robótico en el que un granjero se sienta para ordeñar las vacas; se cuelga del techo y se desplaza sobre rieles, como una góndola a lo largo del establo.

GLOBAL VILLAGE CONSTRUCTION SET: Set de libre acceso de 40 (y contando) máquinas agrícolas DIY con partes intercambiables –todo el equipo necesario “para crear una pequeña civilización con comodidades

actuales. Las máquinas genéricas de GVCS, de sus sigle en inglés, son ocho veces más económicas que las hechas por productores industriales.

GROSSFLACHENDESIGNER: Eslogan de una polera en Agritechnica (Ver Hannofer), que significa “*Diseñador de Campo a Larga escala*”. El agricultor como una artista de la tierra.

HANNOFER: El sitio para Eurotier, l feria de ganado más grande del mundo y la Agritechnica, la feria de la tecnología de la agricultura más grande del mundo. En Agritechnica del 2011, el tractor sin conductor Guiado-conectado fue presentado por Fendt, junto con el NON-STOP hay bale press, el Braud 9090x olive harvester (que permite un 20% más de producción de aceitunas) y el Potato-Suite, tractores de cosecha de papas.

HERAKLES FIELD ASSISTANT 0: Red de contacto social para tractores que intercambia datos de fertilizantes (precios y productividad), actividad de campo, clima y diagnóstico de productividad.

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE (Patrimonio cultural intangible): Rituales, artes escénicos y otras tradiciones no materiales protegidas por la UNESCO. Cerca de las 232 prácticas en extinción tienen sus raíces en el campo, incluyendo el conocimiento sobre artesanía en madera del Zafimaniry en Madagascar, la fabricación de tejido de corteza en Uganda, el baile de la tijera peruano, la dieta Mediterránea, el Tango y el canto polifónico georgiano.

HYPER CARTESIANISM: Filosofía del campo que manipula el paisaje de formas geométricas, controlado y analizado por computadores. El facilitador de la excentricidad urbana.

ISOBUS (ISO_17783): Como el sistema USB para los computadores, el ISOBUS, desarrollado por la Organización Internacional de Estandarización, es el sistema de zócalo para la tecnología agrícola, permitiendo el intercambio de poder e información entre los tractores, mezcladores, sensores y monitores.

ISF BARN: Establo de corral integral y sustentable para las vacas, que presenta una planta libre, paredes automáticas de control climático de policarbonato y robots de ordeña, en los cuales las vacas se dirigen a ellos, caminan lenta y voluntariamente. Las vacas pueden estar afuera, pero usualmente prefieren quedarse en el establo. Los establos ISF llevan al 90% de la reducción en enfermedades de pezuña y mejoraron el parto de terneros en adición a la flexibilidad permitida en la cruce de animales. Un establo completamente automático con 80 vacas que pueden ser manejadas por un solo granjero con dos horas de trabajo por día.

JOBS: Resultado de google para “*trabajo en el campo*”: académico en biología del medio ambiente. Profesor de MFI, profesor de psicología, PA flexible, economista agricultor, asistente de logística, administrador del mantenimiento de silo, oficial del proyecto de biodiversidad, asesor de humedal, guardabosque del campo y ornitólogo estacional.

LAND GRAB: Frase alarmista utilizada por los medios Occidentales para caracterizar como neo-colonial la compra supuesta masiva de franjas de naciones por otras naciones (cómo China se apodera de África y por qué el Occidente debería estar MUY preocupado, Daily Mail, 18 de julio del 2008). Desacredito por Irna Hofman y Peter Ho en el Journal of Peasant Studies, marzo del 2012. “*De acuerdo a Oxfam, internacionalmente, alrededor de 227 millones de hectáreas de tierra (...) han sido vendidas o arrendadas desde el 2001. Oxfam señala que de esos 227 millones, el 70% de aproximadamente 160 millones ha sido “apropiado” en el continente Africano*”. Cuando esta figura se yuxtapone con nuestros hallazgos de un tamaño máximo de tres millones de hectáreas, por los inversionistas chinos, la pregunta surge de ¿quién se apropió de los otros 150 millones de hectáreas restantes más o menos en África?

MIGRATION: “*Uno habla alemán: Desempleado Español se Muda al Campo Alemán*”. Der Spiegel (Edición 24, 2011). “*Chino Compra 16 Granjas de Ordeña en Nueva Zelanda*”, Volkskrant (28 de enero del 2012). “*Ordeñando Vacas en la Nieve: Granjeros Mexicanos en Canadá*”, NRS Andelsblad (18 de febrero del 2012).

NATURE: Revista científica especialista en desencadenar en las agencias de prensa reportes de otro tipo de investigaciones esotéricas: fuente de credibilidad.

NVDI IMAGING: Índice de vegetación de diferencia normalizada que utiliza el espectro del verde al rojo para indicar la calidad del suelo, etc.

ORGANIC-GM MARRIAGE: La unión de los opuestos, personificado por Pamela Ronald (investigadora de la genética de plantas y GM) y Raoul Adamchak (agricultor orgánico), marido y mujer, y autores de *La Mesa del Mañana: La Agricultura Orgánica, Genética y el Futuro de la Comida* (2008).

PAPERLESS FARMING: Movimiento para la reducción del papel utilizado en las oficinas de los agricultores.

PERENNIAL POLYCULTURE: Claro y presente peligro para la agroindustria: sistema de agricultura alternativa en las praderas Americanas que rápidamente se secan. En vez de cosechar y volver a sembrar

monocultivo todos los años, la versión perene del maíz, la soya y el trigo puede ser utilizado; sus profundas raíces acceden más agua y no requieren de pesticidas.

PRECISION FARMING: Método agrícola, que comienza a fines de los años '80, para analizar y reunir las necesidades de maíz y ganado requerido a través del GPS, sensores avanzados e imagen NVDI. Minimiza el alimento y el gasto de fertilizador, mejora la cosecha y la seguridad de la comida.

ROBOCROP 0: Robot desmalezador de la maquinaria asentada en el Reino Unido Garford Farm, utilizando un software de reconocimiento de planta para diferenciar las malezas de las cosechas, adaptando las cuchillas como corresponde. Capaz de remover tres malezas por segundo.

RUSTICITY: Mezcla manierista de lo cómodamente y auténticamente rural. Aplicado –usualmente por revistas– a la comida, el diseño interior, la moda, la arquitectura y la planificación de la ciudad. Rusticity se enfoca en lo local, lo inspiracional, lo estacional y lo pacífico.

SKYCHALET: Versión suiza de mucha altura de una tipología tradicionalmente de baja altura.

SONOCHECK 0: Máquina montada en una estación de alimentación que examina de manera ultrasónica y subrepticia la gestación de cerdos mientras se alimentan.

SOYBEAN: Un objeto diseñado con un radio de 5 a 11 milímetros y microcosmos de relaciones económicas en el nivel genético, catalizador de la homogenización de vastos paisajes.

STATE SHIFT: Término científico para el punto de inflexión de la dominación natural a la humana de la superficie de la tierra. La actividad humana cubre ahora el 43% de la superficie de la tierra del planeta; en un 50% de una superficie determinada, los ecosistemas colapsan.

TELECOTTAGE: Construcciones renovadas para el acceso al Internet comunitario. Un movimiento que ganó adherencia en Hungría a mediados de los años '90.

THINNING: Fenómeno rural y urbano a través del cual una ocupación reclama más territorio, pero que decrece en intensidad.

WAL-MART: El mercado de los nuevos agricultores: el 9% de los abarrotes que se vende crecerán localmente para el 2015.

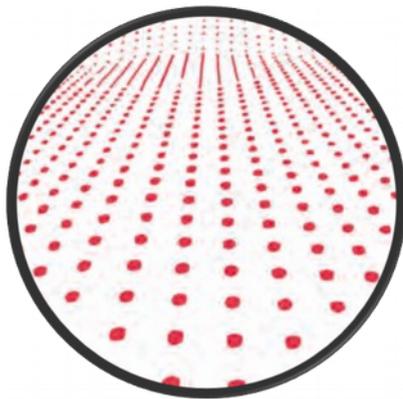
ZOMIA: Acuñado por Willem Van Schendel y promovido por James C. Scott, un área de 2.5 millones de kilómetros cuadrados en el sureste de Asia, desde Nepal hasta Vietnam, cuyos habitantes no han sido absorbidos

por el Estado-nación y que escogieron vivir en áreas con la agricultura no avanzada.

3

LA
IMAGEN
FUTURA

James Elkins
Jalal Toufic



Los pensamientos sobre el Estado y el futuro de la imagen

James Elkins

Este ensayo es un reporte informal sobre una conferencia: la conferencia original fue una presentación digital, con mil imágenes, pero sin texto. Cuando se me preguntó por la entrega del manuscrito de la conferencia para esta publicación, estaba algo perdido: no había un texto original escrito. Cuando se vienen las imágenes, pienso en que es importante dejar que las imágenes hablen: dejémoslas que nos guíen, dejemos que nos sugieran, que nos interrumpen. Por esta razón no escribo mis conferencias, y no hablo de textos. Esta conferencia en particular no teoriza aquel punto, pero tiene la intención de representarla.

Lo que están leyendo ahora es una especie de engaño, por tres diferentes razones. Primero, es un texto escrito, el cual es justo lo que yo había esperado evitar. Segundo, no hay imágenes. Esto porque los derechos legales de las imágenes son un estado caótico. Toma un esfuerzo y un costo desproporcionado el conseguir los permisos de los derechos, mientras, por supuesto, esas mismas imágenes están usualmente disponibles, libremente en el internet. Y tercero, irónicamente, las ideas que estoy explorando aquí fueron primero delineadas en el libro "*What is An Image?*", el cual apareció a comienzos del 2012. Aquel libro, tampoco tiene ilustraciones. (Tiene un extenso apartado, por lo que omití la notas a pie de página del texto mencionado).

Si este texto tiene una virtud, es probable que sólo a veces los temas más complejos son mejor enfocados de una manera informal. Incluso, es posible que los intentos en conjunto para teorizar las imágenes hayan resultado en varias de las dificultades de la teoría de la imagen contemporánea: las imágenes son resbaladizas, a pesar del hecho que mucha gente quiera utilizarlas como ilustraciones, nemotecnias o ejemplos de teorías. Un enfoque ilimitado e informal puede ser útil en esta era de las teorías en conjunto. Si mis ideas tienen eco, y quieres continuarlas, te recomendaría los libros “*What is An Image?*” y “*Theorizing Visual Studies: Thinking Through the Discipline*” (2012). Estos libros ofrecen unas cuentas más sistemáticas y completas de algunas de estas ideas, incluso si no se acercan en resolver los puzzles que presentaré en este capítulo.

1. POR QUÉ PREGUNTAR: ¿QUE ES UNA IMAGEN?

Sugeriré tres razones en relación al estudio del arte, la historia del arte y los estudios de la cultura visual

(A) En el ambiente del estudio del arte, a menudo se asume que lo visual existe en un campo cognitivo separado del lenguaje, la lógica y las matemáticas. En este contexto, los artistas aún se refieren a la distinción entre la parte izquierda y derecha del cerebro, incluso con creencias comunes sobre las diferentes competencias asociadas con los hemisferios individuales que se han vuelto problemáticos para las recientes investigaciones. Adherirse a estos supuestos es, sin embargo, una manera de decir que existe tal cosa como una competencia específicamente visual, la cual el lenguaje no puede tocar. Afirmaciones como la dicotomía del lado derecho e izquierdo del cerebro conllevan a la idea que algunas cosas pueden ser comunicadas sólo a través de lo visual y no a través de otros sentidos o medios. Además, en las academias y el mundo del arte se sabe que lo visual es políticamente privilegiado, por lo

que las prácticas políticamente orientadas son situadas óptimamente en las artes visuales.

(B) En la crítica del arte, la historia del arte y la teoría del arte, muchos críticos e historiadores trabajan con las ideas recibidas sobre lo que las imágenes son. Relativamente, sólo algunos han desarrollado teorías de la imagen explícitamente. Podría nombrar a Hans Belting, Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell como ejemplos de historiadores y críticos que se han tomado el tiempo para articular sus propios testimonios de cómo las imágenes funcionan y qué son. Pero la situación general de los asuntos en la historia del arte es que los académicos utilizan las teorías de otras personas acerca de las imágenes, y seguramente no es una situación óptima para la gente cuya actividad se relaciona con, después de todo, las imágenes. Por tanto, se puede afirmar que mucho de lo que es visual no se toma en cuenta en la historia del arte: la disciplina de la historia del arte no tiende a fijarse en los detalles pequeños de la superficie, las marcas de textura, signos y características a menos que tengan un significado importante (como se hace, por ejemplo, en el Impresionismo) o, a menos que se agreguen representaciones, elementos iconográficos o sino elementos semióticos legibles. En otras palabras, mucho de lo que hace cualquier pintura no es articulado en los textos del arte histórico. En este sentido, la imagen entra al texto de la historia del arte como un objeto radicalmente simplificado.

(C) En los estudios de la cultura visual, la idea de lo visual adquiere gran importancia (de la cultura y las ilustraciones visuales, el mundo visual). Los objetos visuales se dice que son característicos de nuestro periodo, afirmación asociada a, por ejemplo, Baudrillard. Martin Jay, Nicholas Mirzoeff, Lisa Cartwright y muchos otros escritores señalan que nosotros pensamos y experimentamos principalmente a través de las imágenes. Aún así, muy pocos académicos de los estudios visuales piensan acerca de la propia naturaleza de lo visual. La reticencia a especular sobre la naturaleza de las imágenes es diferentes en los estudios visuales y en la historia del arte: ésta

última tiene que ver con el empirismo de los historiadores y la falta de interés en el trabajo filosófico; en el anterior, también podría tener relación con una sensibilidad en la manera que los conceptos son construidos culturalmente, lo que implica una desconfianza hacia las conceptualizaciones filosóficas transhistóricas.

En las tres áreas (la producción del arte, la historia del arte y la cultura visual), lo visual, y en particular el arte visual, es importante, pero a menudo se da por hecho. Las breves observaciones expuestas anteriormente podrían llevarnos a una cantidad de cuestionamientos. Para mí, una pregunta excepcionalmente interesante es que se permite no presionar la pregunta, “¿Qué es una imagen?”. Claramente, mucho de lo escrito en la historia del arte, en la crítica del arte, la práctica del estudio y la teoría del arte deben beneficiarse de la carencia de teorización sobre las imágenes. ¿Qué prácticas, ideales y narrativas hacen posible no pensar acerca de los que son las imágenes? Sospecho que la respuesta es casi co-extensiva con las disciplinas de la historia crítica y teoría del arte.

2. ¿SOMOS UNA CULTURA VISUAL?

Es ampliamente y casi universalmente asumido que las formas del capitalismo tardío del primer mundo son intensamente y profundamente visuales. Desde Guy Debord y Michel Foucault hasta Fredric Jameson, las críticas de la gubernamentalidad y la política claramente se han centrado en lo visual. En el nivel de los textos, a menudo se afirma que lo nuestro es una cultura profundamente visual, y que no estamos hechos por construcciones de la visualidad, los regímenes visuales, las formas de observar y mirar. El texto “*Right to Look*” (2011) de Nicholas Mirzoeff es lo único más reciente de estos tipos de textos. En el breve texto introductorio al tema de este capítulo, una visualidad ubicua y su futuro desalentador se asume como bien: “*el hecho que viviremos, o que ya estamos viviendo en una cultura dominada por imágenes, es un supuesto*”

que a menudo se utiliza para pintar un cuadro desalentador del futuro. ¿La imagen realmente se volverá tan ubicua en el futuro, o la cultura verbal basada en la experiencia ganará más terreno?”

Es interesante ver en la distancia crítica que podemos ser capaces de tener en lo más básico de los supuestos. En una forma reducida, el supuesto podría ser que somos la cultura más visualmente alfabetizada: podemos leer imágenes complejas, realizar múltiples tareas a la vez, tomamos más imágenes por minuto o por día que cualquier otra cultura; y además, o como consecuencia, estamos involucrados con las imágenes, controlados por las imágenes, renovados como imágenes.

Consideremos como un ejercicio mental esta contra-proposición: nosotros somos visualmente menos alfabetizados que otras culturas que nos han precedido, exactamente porque estamos tan saturados por la cultura de las imágenes que hemos perdido otras formas de encuentros con las imágenes. Por ejemplo, Barbara Stafford ha señalado que ya no sabemos cómo leer las imágenes complejas: necesitamos un entrenamiento especial para considerar tales cosas como esquemas medievales; los emblemas (emblemata) del siglo XVII; las fachadas del Renacimiento; las imágenes místicas, las alquímicas, las Masónicas y de Rosacruz; y cualquier otro tipo de cuadros demandantes, idiosincráticos y complejos de los siglos anteriores. En el testimonio de Stafford, y que yo en gran medida concuerdo con ella, nuestras imágenes se han vuelto muy fáciles, muy auto similares, muy rápidamente “leídas” y desechadas. Ella piensa que las imágenes de los medios de comunicación de masas, tales como los videoclips; posiblemente hay millones más en el valor de un día de los videoclips que en el valor de la durabilidad de observar a un sacerdote del siglo XV en Liguria, pero estos millones de imágenes aparecen en sólo un par de gustos, y son fáciles de entender, y olvidar. Las pocas piezas de altar y otras imágenes que podríamos encontrar en un imaginario de un cura italiano del siglo XV podrían ser profundamente mucho más vistas, llevando a tener experiencias y significados más complejos. En este sentido, no somos más alfabetos sino sustancialmente lo somos menos.

Este no es el tipo de argumento que se pueda decidir, sino que puede ser útil para generar una manera de pensar sobre el inicio no examinado de muchos textos recientes sobre la imagen, incluyendo la introducción al tema de este capítulo. Es la condición de nuestro interés, en el presente, que a menudo permanece opaco para nosotros.

3. RECIENTES IMPASES TEORICOS

Consideraré sólo cuatro, sin un orden especial.

(A) ¿Cuántas teorías de las imágenes existen? En el verano del 2008, asistí a una junta de verano durante una semana en el instituto de teoría del arte en Chicago, con el título “*What Is An Image?*”. Treinta personas pasaron treinta y seis horas en los seminarios discutiendo sobre más de 2.000 páginas de textos. Ninguno de los textos era de los participantes, y nadie presentó un artículo: el evento pretendía ser una serie y prolongada discusión respecto a cuestiones más urgentes sobre las imágenes. Este texto también fue la base del libro “*What Is An Image?*”. Las 2.000 páginas de los textos abarcaron la historia de las teorizaciones Occidentales sobre las imágenes, desde los Presocráticos hasta Rancière, Badiou, Malabou y Laruelle (y una pequeña cantidad de teorizaciones no pertenecientes a Occidente); e incluían extractos de las antologías principales tales como “*L’image*” de Laurent Lavaud (1999) e “*Images: A Reader*” (2006). Ninguno de nosotros esperaba que los textos fueran una recopilación completa de teorías sobre las imágenes. Sin embargo, pienso que muchos de nosotros asumimos que podríamos tener un sentido de lo básico, ideas recurrentes sobre las imágenes, y algunos de nosotros, incluyéndome, esperábamos poder tener una idea de las teorías más significantes o influyentes, una clase de impresión general del curso de teorización sobre las imágenes. Nada de esto ocurrió. En efecto, se probó que era imposible hacer algo más que un listado provisional de teorías de la imagen o imágenes. El campo

demonstró ser mucho más caótico que lo que pensaba la mayoría de nosotros. Permaneció confuso, en el evento y también en el libro el porqué las imágenes deberían ser las temáticas de tan disparatada literatura. Eso en sí mismo es una materia que requiere cierto trabajo, especialmente debido a un número de teorías recientes, la de Rancière, Debord, Wollheim, Whitney Davis, Nancy, que presentan imágenes como objetos manejablemente teorizables.

(B) Hay una diferencia entre testimonios que explican las imágenes y los que comienzan a asumir que las imágenes se entienden por sí mismas, en vez de enfocarse en lo que sucede en el mundo. Esto podría parecer una diferencia marginal, pero pienso que es crucial tanto para la coherencia de la pregunta “*What Is An Image?*” como para los usos del concepto “*imagen*” en la escritura del arte. En el evento de Chicago, parecía no ser conciso la forma de nombrar la materia que nos interesaba. Algunas teorías de las imágenes proponían explicarlas directamente, las de Goodman y Peirce por ejemplo, así como también las de Sartre y Merleau-Ponty. Otros testimonios tomaron la “*imagen*” como un término indefinido, o un significado por el cual hay un común acuerdo, y considera lo que sucede a las imágenes y las fotografías en el mundo. La diferencia entre esos dos tipos de testimonios es una razón fundamental del porqué no es posible crear un listado comprensivo, o incluso una clasificación de las teorías. Creo que es necesario ver lo que se obtiene al tomar el concepto de imagen como un punto de partida no problemático en las teorías de la política, la ontología, el efecto social, el género, la identidad y otros tópicos, como lo opuesto al intento de ver lo que la coherencia del concepto de imagen tiene en dichos testimonios. Lo intentaré ejemplificar en los puntos (C) y (D).

(C) La ontología de las imágenes, tengan o no propiedades esenciales o naturales, es uno de los problemas más profundos en las teorías de las imágenes. Hay académicos como Gottfried Boehm, quienes están comprometidos con el entendimiento de la naturaleza de las imágenes –lo que los hace diferentes de otros

elementos, como el lenguaje. Para otros escritores, la ontología puede tener un poder real en las formas en que las imágenes son utilizadas y entendidas, pero como algo en que otros creen, no ellos mismos. Este es el enfoque de W. J. T. Mitchell.

En el verano del 2006, Mitchell y Boehm intercambiaron cartas (luego publicadas en Alemania) que trataban sobre este tema. En una carta, Boehm reitera la pregunta que lo ha guiado por una cantidad de años: “¿Cómo las imágenes crean significados?”. Esta pregunta se articula por medio de una serie de otros conceptos, incluyendo logos icónicos. La idea recurrente es preguntar cómo los significados “*pueden articularse sin tomar prestado de los modelos lingüísticos... o de artefactos retóricos*”. En otras palabras, antes, bajo o fuera del lenguaje. Nada corresponde a este interés ontológico en el trabajo de Mitchell. En el evento de Chicago (y esto también está registrado en el libro relacionado), le pregunto sobre esto. Le sugiero que, aunque su propio trabajo es, en términos generales, deconstructivo y retórico en su naturaleza, aún promueve un par de concepciones de las imágenes que básicamente equivalen a una ontología. Yo sugerí que apareciera como si el trabajo de Nelson Goodman hubiese entregado el fundamento ontológico en el escrito de Tom, especialmente cuando él pide a los lectores estar de acuerdo con lo que todos sabemos más o menos de lo que son las imágenes. A tal punto en sus textos, él a veces se refiere a las ideas de Goodman como si fueran propiedades indiscutibles de las imágenes. Mitchell respondió: “*No es sólo que Goodman haya entregado una de las respuestas más poderosas, sistemáticas y de gran alcance a la pregunta. Sin embargo, ésta es una pregunta a la cual todos tenemos una respuesta. Las respuestas pueden entonces ser inteligibles, más sistemáticas, por referenciar a Goodman. Esto es lo que pienso que es una gran virtud de su generalidad*”. Es una pregunta interesante y abierta si Mitchell, o alguien más que escriba sobre las imágenes, esté libre de suposiciones ontológicas respecto a las imágenes. Este es también un ejemplo del punto (B), porque los reportes de Mitchell sobre las imágenes en el mundo comienzan de las nociones de consenso de lo que son las imágenes, ya sea en un contexto dado, tal como lo dice en su

respuesta, o en general, como pienso es el caso con su uso de Goodman, y los reportes de Boehm comienzan preguntando directamente que podrían ser las imágenes.

(D) La relación entre las imágenes y la política es completamente indecisa. Esto es ejemplificado por una línea del sitio web para el evento original de la *“Imagen Futura”* del cual este artículo se extrajo: *“la práctica del arte reciente y contemporáneo ha puesto la imagen en perspectiva para mostrar su fuerza de la imagen y recibir los métodos de producción del arte los cuales se basan más en el texto y el proceso”*. La forma en que esto se plantea, se dirige a las políticas de la imagen, pero en otros testimonios, las imágenes son problemáticamente no políticas o apolíticas, o incluso no discursivas y extra lingüísticas.

Tal vez la versión más fuerte de esta afirmación respecto a que las imágenes son por naturaleza políticas se asocia con lo antiestético y, en particular, con ideas sobre la relación entre el arte y la política, o el arte y la sociedad, afirmaciones que implican la primacía del cambio social sobre la estética y otros propósitos artísticos. Esta orientación general es predominante en la parte académica del mundo del arte, donde las imágenes son cada vez más asumidas como políticas, y donde el interés por las imágenes es cada vez más asumido para ser su política. Al mismo tiempo, una de las prácticas del arte reciente más incisivas políticamente ocupadas, tales como el Conjunto de Arte Crítico (*Critical Art Ensemble*), solicitar o diferir su conexión con el arte. (¿Cuál es exactamente la valencia de la palabra *“arte”* en su nombre, dado que sus producciones no son *“objetos”* estéticos?). La imagen se vuelve transportadora de significados indeterminados: permite el trabajo validando su estatus como arte sin requerir explicación. Esto también se permite por una falta de cuestionamiento de la imagen.

Creo que la principal dificultad con teorizar el futuro de la imagen como, o en, o dentro, de la política, es que algunos testimonios se preocupan principalmente de la política de la imagen, y otros muy escasamente. Aquellos dos discursos pueden ser difíciles de conectar. Desde el punto de vista de la producción, las artes visuales son vistas frecuentemente como

un vehículo para la acción social potencialmente privilegiado; y desde el punto de vista de la teoría, la visualidad puede parecer ser algo mejor conceptualizado como político.

Se pueden decir muchas cosas que pudieran ayudar a iluminar esas afirmaciones. Por ejemplo, es útil notar que las interpretaciones políticas a menudo toman imágenes como sitios de relaciones entre significados, en vez de objetos o eventos (y quizás, no como objetos de estudio, sino como parte del estudio hermenéutico de materias. Esta es otro ejemplo del punto (B)). Un claro ejemplo es el pasaje en el *“L’Imaginaire”* de Sartre (1940): *“Imagen”*, escribe, *“no es nada más que una relación...una cierta forma en la cual el objeto aparece en la conciencia, o, si uno lo prefiere, una cierta forma en la cual la conciencia se presenta como un objeto”*. Jacques Rancière también articula un sentido operativo o performativo de la política de las imágenes en *“Le destin des Images”* (2003): las *“Imágenes”*, afirma, es *“un régimen de relaciones entre elementos y entre funciones”*, una *“interacción de operaciones”*. Es distinto de la semejanza y el parecido, etc., lo que fue llamado como imaginiería. Las imágenes son por tanto políticas; ellas *“producen una discrepancia, un disimulo”*. Los modernistas (postmodernistas) han malentendido los desarrollos tales como la abstracción, Rancière afirma en su texto *“The Distribution of the Sensible”*, publicado en *“The Politics of Aesthetics”* (2004): *“las imágenes no fueron un medio específico, sino que se involucraron en una visión total de un nuevo ser humano alojado en estructuras nuevas”*. La lisura de abstracción es la *“lisura de páginas, posters y tapices”*, de *“interfaces”*. Las pinturas abstractas tratan el desarrollo de nuevas comunidades, nuevos espacios, nuevas *“funciones y movimientos corporales”*.

Tal vez el ejemplo más claro de la distancia entre los testimonios que los políticos de la imagen da por hecho y aquellos que no están nuevamente en las cartas que Boehm y Mitchell intercambiaron. En cierto punto, Boehm establece que su sentido del giro pictórico es *“una crítica de la imagen en vez de una ideología”*. En su respuesta, Mitchell está en desacuerdo, y dice: *“mi objetivo fue mostrar...que la misma noción de ideología fue fundamentada en un repertorio de imágenes”*

especificas". No es fácil imaginar una mejor articulación de las diferencias, la cual permanece fundamental en la teoría de la imagen.

4. ENVOI

Esta selección de cuatro temas se tomó de un listado de diez que son incluidos en el libro "*¿What Is An Image?*" Estos cuatro son tal vez los mejores posicionados en la literatura. Ellos son todos, supongo, los que solían llamarse "*meta problemas*": son problemas acerca de las formas en las que los problemas son propuestos. Pero, quizás es sólo la clase de cosa que necesitamos para discutir si nos vamos a mover hacia la condición estable recurrente de teorizar sobre la imagen.

Me gustaría retornar a una de las preguntas abiertas del principio. Dado el peso que la cultura contemporánea pone en la idea de lo visual, es extraño que muy poca atención se preste a lo que son las imágenes (y otros objetos visuales). La razón para nuestra falta de interés es la propia oscuridad, pero se debe permitir. Nuestra falta de interés en estos asuntos de nuestra propia coherencia y usos deben ser necesarios a fin de continuar diciendo las cosas que queremos decir acerca del terrorismo, la política, la identidad y otras cuestiones urgentes. Mi única preocupación es que nuestra incoherencia podría ser más profunda de lo que sospechamos.

El futuro de la imagen creativa

Jalal Toufic⁶⁰

Tal como lo mencioné en la conferencia que dicté el 14 de diciembre del 2001 en el museo Stedelijk en Amsterdam, no voy a direccionar el futuro de la imagen en general, podría ser una profecía⁶¹, sino una imagen específica, ya que su creación requiere una colaboración prematura, incluida con el futuro. ¿Una colaboración prematura?

⁶⁰ En relación a cualquier trabajo creativo que requiera una colaboración prematura, uno es asumir un “et al.” Al lado del nombre del autor o de los autores comprometidos en una colaboración oportuna explícita.

⁶¹ Ninguna explicación puede predecir el resultado o la probabilidad de un resultado, de un fenómeno cuyo curso va a ser afectado significativamente por la creación de un nuevo conocimiento. Esta es una limitación fundamental en el alcance de la predicción científica... Siguiendo a Popper, debería utilizar el término predicción para las conclusiones sobre los eventos futuros que conlleva buenas explicaciones y profecías para todo lo que pretende conocer lo que no es conocido aún...En 1984 el físico Albert Michelson realizó la siguiente profecía sobre el futuro de la física: “Las leyes y hechos fundamentales más importantes de la ciencia física han sido todas descubiertas, y estas ahora están tan firmemente establecidas que la posibilidad de que nunca sean suplantadas, en consecuencia de sus nuevos descubrimientos es excedentemente remoto...Nuestros descubrimientos futuros deben ser buscados en el sexto lugar de los decimales... [Michelson] estaba profetizando el futuro. ¿Cómo? Sobre la base del mejor conocimiento disponible en el tiempo...Michelson no podrían haber puesto la expansión del universo, o la existencia de universos paralelos o la no existencia de la fuerza de gravedad, o cualquier lista de posibles descubrimientos cuya probabilidad fuera ‘excentemente remota’. El sólo no los concebía del todo”. (David Deutsch. *The Beginning of Infinity: Explanations that Transform the World*. [Londres: Allen Lane, 2011], 197-198.

COLABORACION PREMATURA

Está fuera de nuestra frugalidad que la mayoría de la gente quiere ser capaz de contar lo que se les da o quien da sea capaz de contralo también. Uno no puede estar seguro que una idea o una habilidad se requieren a fin de llevar a cabo y, por tanto, lo que se entrega generosamente a uno.

La ecuación de onda de Maxwell para la luz tiene una solución retardada y una solución avanzada. Las ondas de luz retardadas viajan a través del tiempo, mientras que las olas avanzadas viajan atrás en el tiempo. En la teoría de la radiación convencional, un átomo puede emitir una ola de luz incluso si el segundo no es absorbido en el futuro; pero en la teoría de la radiación absorbida de Wheeler-Feynman, para que la luz sea emitida, un movimiento hacia atrás y hacia adelante debe suceder: una ola retardada de la mitad de su tamaño viaja desde el átomo absorbedor de futuro, y una ola avanzada de la mitad de su tamaño debe viajar desde el absorbedor de vuelta al átomo. Si no hay absorbedores en una región en particular, la luz no brillará en esa dirección.

Cada vez que creo algo, sé que hay un extraño en algún lugar quien lo ha recibido. Muchas veces dejé de escribir y salí con gente con dinero y aburrida, y que además tienen tiempo para perder: lo más probable es que lo hice porque no había un extraño que recibiera lo nuevo que podría haber creado si él o ella existiera. Un imperativo ético: para estar disponible y así tiene la posibilidad de ser creado y pueda ser enviado a nosotros en vez de ser bloqueado.

Los periodos en su vida cuando él dejó de escribir fueron cuando él perdió su creencia en la generosidad del mundo, o más bien, en la generosidad de lo que en el mundo resiste el mundo.

Jalal Toufic, Los Angeles
10/23/1997

Querida Réda Bensmaïa, Pawtucket, RI:

Mientras me encontraba en el Instituto de las Artes de California, ingresé a la sección de referencia de su pequeña biblioteca para revisar el título de lanzamiento en inglés de una película francesa mencionada en una de sus ediciones de los artículos “*Gilles Deleuze: A Reason to Believe in this World, ed. Réda Bensmaïa and Jalal Toufic, Discourse 20, No. 3 (Fall, 1998)*”. Observando el *The Oxford History of World Cinema* en 1996, abrí su índice: el título de la película era el mismo en inglés. Luego, me sucedió cuando revisé a Deleuze: sin mención. Y luego miré por toda la bibliografía: sin mención. Me referiré a dos características salientes de la mediocridad. Es una autofelicitación: se ha vuelto habitual en estos días que aquellos que postulan a un puesto de profesor en el campo de los estudios de cine, obtengan respuestas del tipo “*Recibimos cientos de postulaciones. Estamos muy contentos con el gran nivel de muchos postulantes. Tal excelencia presagia un gran futuro para el campo*”. Esto pareciera que uno debe asegurarse con una dosis suave de disgusto y una gran dosis de indiferencia cuando esta multitud de académicos comienzan a contaminar temporalmente, por una década o dos, con mezquindad y vulgarizar por medio de repeticiones incontables de expresiones en artículos mal escritos como devenir animal y línea de vuelo, mientras tienen vulgaridades transitorias y pueden estropear tales palabras hermosas como: otro, nómada, margen. Segundo, así se evidencia una flagrante falta de vergüenza: de qué otra forma explicar que trece años después la publicación de “*Cinéma 1: L’image-mouvement*” y diez años después de su traducción en inglés; once años después de la publicación de “*Cinéma 2: L’image-Temps*” y siete años después de su traducción al inglés, no hay mención de Deleuze, el autor de estos dos volúmenes que componen el trabajo más grande jamás escrito en relación al cine, tanto en la bibliografía o en el índice del “*The Oxford History of World Cinema*” (en adelante referido como “*Another Thoughtless Oxford Cinema Book*”). ¿Debería uno atribuir esta ausencia de Deleuze a Deleuze mismo: como un efecto de su transformación “*imperceptible*”? Mientras ésta podría haber sido un factor que contribuyera a

esta escasa circulación y reconocimiento de su trabajo, es erróneo atribuirlo a lo segundo, ya sea completamente o incluso en gran parte a esto. Para Deleuze, tener una postura imperceptible no sólo para quienes optaron por menospreciar su trabajo, sino también para quienes lo admiraban. La imperceptibilidad de Deleuze se convertirá en algo más claro y extravagante cuando su trabajo sea mejor conocido. Sí, tenemos todavía sentido, sólo una mínima parte de su postura imperceptible.

¿Es Deleuze parte del cine? Deleuze ha dejado muy claro que la filosofía no se refleja en el cine, las obras de arte, y la literatura, sino que esta crea sus propias entidades: los conceptos. Podría añadir que, no siendo atrapado en el tiempo lineal, la creación filosófica y literaria es adicionalmente a veces una colaboración con el pasado de los trabajos cinematográficos, literarios o artísticos⁶². Complementariamente, cualquier trabajo artístico o literario se relaciona con el futuro. No tanto, ya que su dualidad y validez pueden ser supuestamente juzgadas sólo si éste pasa satisfactoriamente la prueba del tiempo. Si se considera el ser y tiempo de Dogen, miramos como tiempo a un Serbio Bosnio apuntando su artillería en la biblioteca Nacional y Universitaria de Sarajevo, o un combatiente Mujahidín sin hacer ningún esfuerzo por dejar algo en el Museo Nacional de Afganistán, entonces, durante las últimas décadas, mucho del gran arte Musulmán y muchos de los grandes trabajos literarios y místicos Bosnios y Otomanos fallaron en pasar la prueba del tiempo. No tanto, porque la mayoría de los que viven en el mismo periodo que fue creado necesitan un tiempo extra para alcanzar y ser los contemporáneos del tiempo en el cual vivieron. No obstante, fundamentalmente debido a que colaboran de manera inoportuna con futuros filósofos, escritores, artistas, etc. Debido a que el arte, la literatura y las películas se relacionan fundamentalmente con el futuro, lo que es verdaderamente sorprendente sobre un artista, cineasta, o

⁶² Ver nota al pie 114 de mi libro *Oversensitivity* (Los Angeles Sun & Moon Press, 1996) [cf. Nota al pie 23 de la segunda edición del libro (Próximos libros, 2009; disponible para descargar como archivo PDF en: <http://www.Jalaltoufic.com/downloads.htm>), 177-178].

escritor no es el futuro componente de su trabajo, uno que mantiene su relevancia atrás en el futuro (por eso vienen a él o ella como colaboradores futuros), sino que él o ella es exactamente de su futuro, en vez de estar, como la gran mayoría de los que viven, detrás de su tiempo. Qué tan anticuado es ser contemporáneo al tiempo de uno: Deleuze. Me siento cercano a la mirada de Gertrude Stein de los artistas y creadores en general que a la mirada de Kafka de ellos. En su libro *"Picasso"*, Stein escribe: *"Las guerras son sólo medios de publicitar las cosas que ya vivieron un cambio, un completo cambio se ha producido, la gente ya no piensa como ellos antes sino que nadie lo sabe, nadie lo reconoce, nadie realmente lo conoce, excepto los creadores"*⁶³. Gustav Janouch grabó un conversación con Kafka sobre Picasso: *"Habían algunas pinturas de Picasso... 'él es un distorcionista intencionado', dije. 'no lo creo', dijo Kafka. 'El sólo registra las deformidades que aún no han sido penetradas en nuestra conciencia. El arte es un espejo, el cual va 'rápido' como un reloj, a veces"*⁶⁴. Encuentro la expresión de Kafka menos afortunada que la de Stein aunque la superponga con esto, puesto que se mezclan dos posiciones: el artista o escritor como la rareza, alguien que es contemporáneo de su tiempo, y quizás quien esté avanzado en el presente sobre los que están viviendo en el mismo periodo, y el artista o escritor adelantado a su tiempo.

⁶³ Gertrude Stein, *Picasso: The Complete Writings*, ed. Edward Burnos (Boston Beacon Press, 1970), 62. Lyotard es critic de la noción de creación aplicado al arte. Tal rechazo es muy general y quizás abstracto. La recepción del otro lado del horizonte del evento que se forma alrededor de un trauma, o desde el otro lado de un umbral de la muerte, no siempre prueba lo imposible. Esta recepción exitosa sólo podría haber sucedido por la creación de este lado de los umbrales: la voz sobre el testigo, etc. Además, siempre cuando un artista (Francis Bacon), un escritor (Alain Robbe-Grillet), o un cineasta (Davis Lynch) produce una estructura de cierre radical, algunas o todas las entidades que aparecen en la segunda son posiblemente ahistóricas y sin palabras: las creaciones. Estos pueden ser atribuidos al escritor, al artista o al cineasta, no en el sentido que fueran obstinadamente o directamente creados por él o ella, sino que en el sentido de que él o ella establecen la estructura que hicieron de su apariencia de nada posible.

⁶⁴ Gustav Janouch, *Conversations with Kafka* (Londres: Andre Deutsch, 1971), 143.

Deleuze no estaba colaborando cuando comenzó a trabajar con Guattari en lo que terminó siendo uno de los emprendimientos más grandes de este siglo. Él estaba cambiando los modos de colaboración. Porque ya había colaborado con Lewis Carroll y con Nietzsche. ¡Cuánto tiene el último, quién estaba a “6,000 pies más allá del hombre y el tiempo”, colaboró con el futuro y los pensadores! La extemporaneidad de Nietzsche no cesará de ahora a cien años, el cual estaría alrededor de dos siglos desde el tiempo en que lo escribió en una de sus notas del prefacio (con fecha a veces entre noviembre de 1887 y marzo del 1888) en su “*The Will to Power*”: “*lo que relaciono es la historia de los próximos dos siglos. Describo lo que vendrá*”. No considero los Diálogos una colaboración entre Deleuze y Claire Parnet; por otro lado, estoy seguro que Deleuze colaboró con Francis Bacon. Es cierto que el contundente libro de Deleuze sobre Bacon declina en las interpretaciones de sus lectores y la mirada de la obra de aquellos pintores, sino que básicamente afectó aquel trabajo del pasado: es una colaboración con Bacon, conseguido por este último a través de su intuición. El trabajo de Bacon físicamente no podría ser el mismo sin el libro de Francis Bacon: “*Logique de la sensation*” (1981). Dado que yo también colaboré con Bacon en la sección sobre el cierre radical en “*Over-sensitivity*” (1996), su trabajo físicamente podría ser diferente sin mi libro. El cine tiende a ser un medio colaborativo no sólo porque la mayoría de los cineastas deben trabajar con músicos, diseñadores de set, cinematógrafos, actores, etc., sino que adicionalmente porque, al ser también una forma arte, incluso los cineastas o realizadores de vídeos quienes hacen el rodaje de sus películas o vídeos, actúan en ellos, los editan, componen su música, y los distribuyen, colaboran de forma ambigua con los futuros filósofos, escritores, cineastas, y/o artistas. Deleuze ya ha colaborado con algunos de los cineastas mencionados en el libro del cine. Tal vez pertenece menos en la bibliografía de los libros sobre el mundo del cine que en cualquier contenido de un capítulo que incluya a los colaboradores (cinematógrafos, guionista, etc.) e influya luego en sus índices. ¿Este tipo de colaboración hace legítimo el considerar que el cineasta está

afectado como autor? Lo legítima tan poco como podría hacerlo en la colaboración de Hitchcock con el compositor Bernard Herrmann y su diseñadora de título Saul Bess, y su uso de una novela de Boileau-Narcejac lo hace legítimo el llamar *Vertigo* a una película de Hitchcock. Este siglo en el cine ha sido influenciado considerablemente por Deleuze, incluso si no muchos cineastas han leído su trabajo entre 1983 (fecha de publicación de su primer volumen del libro de cine) y 1996, e incluso, si no muchos lo terminaron leyendo entre la actualidad y el final de siglo. Al afectar por medio de su colaboración ambigua a los artistas del pasado más que los del futuro, es otra forma de ser imperceptible. Debido a que han puesto atención, es ciertamente legítimo para grandes cineastas declarar que no leen lo que se ha escrito sobre sus trabajos, incluso los escritos por filósofos y escritores, mientras legitiman, esta actitud es desafortunada porque la actitud es desafortunada, porque ellos pierden mucho. En el caso de Deleuze, la belleza absoluta de sus dos volúmenes sobre el cine. El trabajo propio de Deleuze es una colaboración: con Guattari en los libros, los dos como co-autor; y con otros, incluyendo posiblemente con Guattari, en los propios libros de Deleuze. “*Nosotros dos escribimos Anti-Oedipus juntos. Dado que cada uno de nosotros éramos varios, ya había bastante público...Habíamos sido apoyados, inspirados, multiplicados*” (*A Thousand Plateaus*) –incluyendo a los futuros filósofos, escritores, artistas, científicos, etc. Uno sabe que colaborar con un escritor, filósofo o artista contemporáneo específico simplemente no funciona cuando nuestros futuros colaboradores habituales ya no pueden influenciarnos y ninguno de los colaboradores poco claros toma sus lugares. ¿Los artistas y escritores sufren excesivamente de una “*ansiedad de influencia*”? Un artista no puede alcanzar esta informada ansiedad de influencia: él o ella no lo podría haber creado mientras lo tiene, la creación siendo una colaboración ambigua. En el programa “*To Have Done*” con el “*Judgement of God*”, de 1947, su programa radial que fue cancelado, Artaud se vió forzado a colaborar tortuosamente con sus voces; pero él también colaboró de una manera prematura con Deleuze y con Deleuze-Guattari (y también con Jacques Derrida, el autor de

“*La Parole soufflée*”, un artículo en el cual Derrida a veces es un colaborador ambiguo, a veces un crítico). La mayoría son críticos que, no siendo afectados e inconsciente de tal colaboración ambigua, hacen un escándalo por una ansiedad de influencia. Un crítico, especialmente un periodista, le siguen; la obra de arte o el trabajo literario es verdaderamente concluido para él o ella en el tiempo en que él o ella llega a la escena. Los críticos y los periodistas, quienes funcionan bien contra reloj, siempre llegan tarde para tales colaboraciones ambiguas. Llegando tarde a una colaboración genuina, se les deja con la contribución de una antología más elegante, constitucionalmente tarde. Dado que no colaboran de una manera ambigua con los trabajos artísticos y literarios sobre los cuales se reflejan, es comprensible que encuentren fácil escribir sobre la cultura comercial, la cual en la gran mayoría de los casos es lineal, no sólo narrativamente sino también en su modo de colaboración e influencia: en esto, no se necesita que esta colaboración con el futuro, lo cual involucran mucho de intuición. En la academia y la crítica hay muchas antologías sobre una cultura popular que han sido reducidas y equiparados con la cultura comercial y muy pocas con la colaboración. A pesar de los ochenta y dos contribuyentes, no hay colaboración de ningún modo en el Libro de Cine de Oxford “*Another Thoughtless*”. Si los filósofos y escritores encuentran extremadamente difícil escribir sobre películas y novelas comerciales, no es simple o principalmente como consecuencia del juicio de valor negativo de aquellos trabajos; es fundamentalmente porque sus escritos no son una reflexión sobre las películas, las pinturas, el baile y los trabajos sobre literatura, sino que son una colaboración con estos, por lo que el hecho que la gran mayoría de los trabajos comerciales son lineales no sólo narrativamente, sino también en su modo de colaboración e influencia que presta cualquier colaboración ambigua inviable en ellos. Es mucho más fácil para un filósofo o pensador en relación a Alain Robbe-Grillet, porque su trabajo es triplemente no-lineal: desde el más mínimo nivel inquietante y menos importante, la de narración (el tedioso “*Pulp Fiction*” permanece en su nivel); hasta aquel de la historia, por ejemplo,

del tiempo-espacio dietético; hasta aquel de una colaboración ambigua con los futuros pensadores y escritores. Robbe-Grillet, uno de los escritores y cineastas más elocuentes sobre sus novelas y películas⁶⁵, es un cineasta mucho más intuitivo que la mayoría de los cineastas contemporáneos de Hollywood, quienes no se cansan de repetirnos cómo es la intuición crucial en sus “*procesos creativos*”. Sí ya pertenezco al mundo del cine, ciertamente mucho menos como el resultado de mis pocos videos que como la consecuencia de las colaboraciones ambiguas con los cineastas, tales como Robbe-Grillet, David Lynch y Andrei Tarkovsky, a través de (Vampiros): “*An Uneasy Essay on the Undead in Film*” y “*Over-Sensitivity*”, así como también con Sergei Paradjanov a través de mi próximo libro [próximo, 2000]. Estoy seguro que he colaborado con los últimos dos cineastas, aunque nunca los conocí y murieron antes que cualquiera de mis libros fueran publicados. Me he impregnado con esta forma de colaboración en el momento en que me encontraba escribiendo mi tercer libro que había surgido totalmente olvidado de los modos de influencia más obvios y discutidos, habiendo recordado con un sentido de sorpresa en el recibimiento de una carta del artista de actuación e instalación Carolee Schneemann, quien escribió en respuesta a la lectura (Vampiros): “*Deseo que pudieras ver la pieza; la influencia de tu ‘continuo espacio-tiempo’ barrer cada elemento del Mortal Coils*” [1994]. La consolidación del monopolio corporativo sobre la distribución de las películas y los libros puede mitigar esta colaboración ambigua. Sin embargo, esto no la puede detener. Aquella puede ser detenida sobrepasando desastres que produzcan una retirada de la tradición; o por el desarrollo que lleve a la destrucción del futuro, quizás el empobrecimiento de nuestra intuición; o por ciertos eventos de la época que crean discontinuidades en el tiempo. Podría definir la época sí ésta colaboración prematura es posible: lo que pertenece a épocas diferentes es lo que esencialmente no puede colaborar de una

⁶⁵ Si es desafortunado preguntar a un artista o escritor acerca de su trabajo, y si las respuestas de los escritores y los artistas a tales preguntas nunca son completamente satisfactorias, es en parte porque estos trabajos son colaboraciones prematuras con otras desconocidas por el artista o escritor, una o unas en cuyo lugar él o ella está mal preparado para hablar.

manera ambigua. A pesar de la profunda afinidad que un poeta Iraní puede sentir hacia Gilgamesh, él no tendrá esa impresión cuando escriba sobre lo que colaboró en su producción. A pesar de estar muy impresionado por la similitud entre los agricultores del antiguo Egipto y los aldeanos contemporáneos en la proximidad de Edfu respecto a su fisonomía y el estilo y los materiales de construcción de sus viviendas, estoy seguro que, mientras hacen uso de sus monumentos del antiguo Egipto y las escrituras de sus jeroglíficos en "*The Night of Counting the Years*" (1968), en ningún punto Shadi 'Abd al-Salam sintió que estuviera colaborando a través de su película con los Egipcios antiguos a través del tiempo cronológico. Mientras uno no pueda ser un colaborador prematuro en relación a los trabajos artísticos que pertenecen a una época diferente, aún posiblemente puede entender y apreciarlos; utilizarlos en el trabajo de uno, como Armand Schwerner lo hace en Gilgamesh y otro Sumero-Akkadian en sus escritos en *The Tablets*; o afecta su recepción e interpretación como una crítica. Deleuze aún es un filósofo en vez de crítico, incluso en relación a otras épocas, pues aunque él no puede colaborar con ellos de una forma prematura, aún crea conceptos en relación a ellos. Incluso cuando estamos muy conscientes de su cambio de miradas, también estamos conscientes que hay algo definitivo acerca de los trabajos que pertenecen a otra época: ellos tal vez son clásicos.

Presentemente admiro a las siguientes personas:

- El artista, escritor, cineasta, o filósofo, por constitución intuitiva.
- Su futuro como colaboradores poco claros.
- Y el que, aparentemente modesto, cuyo objetivo no es ser un escritor, un cineasta o un artista, sino que, con una maravillosa extravagancia, encarna la audiencia implícita por la obra de arte. El bailarín perdió el espejo reflector que cruza el umbral hacia el reino alterado en el "*Dream Ballet*" de Agnes de Mille para "*Oklahoma*" de Fred Zinnemann, él, un miembro de la audiencia, no sólo no podía contar teóricamente sino tampoco físicamente, no sólo de *jure* sino también de *facto*, que Laurey (interpretado por Shirley Jones) era físicamente

diferente de su sutil (interpretado por el ballet de danza Bambi Linn), que Curly (interpretado por Gordon MacRae) también se veía diferente de su sutil (interpretado por el ballet de danza James Mitchell), y que Jud y su sutil, interpretados por Rod Steiger, eran físicamente idénticos. El *“His Thing”* no era con quien identificarse y embarcarse en el camino quijotesco de modelarse él mismo en el protagonismo (nada ha sido igual de devaluado, programado y manipulado en la cultura del siglo XX); sino encarnado para coincidir con la audiencia implícitos en la obra de arte, una iniciativa mucho más demandante. El se distanció de los actores y personajes, pero no hacia la audiencia implícita. Mientras que yo desprecio a quienes permanecen solamente como miembros de una audiencia empírica, los admiro. El denunció un no reconocimiento amplio que implica una pintura, la danza o el trabajo literario, y que luego tiene una audiencia específica e intrínseca. Sintió que no había suficiente gente que había intentado o estaba intentando hacer la audiencia *“parte”* de la obra de arte no por desdibujar el límite entre el intérprete y la audiencia (esto resulta más a menudo en las obras descuidadas y débiles) sino más bien por llenar el espacio de la audiencia implícita en la obra de arte.

A propósito, ¿es *“L’Amant de la Chine du Nord”* (Gallimard, 1991) de Duras, junto a su *“This is a book. This is a film”*, parte del mundo del cine?⁶⁶

[El humano, pero posiblemente toda] la creación también conlleva recepción [por ejemplo, de los colaboradores poco claros de uno] (...) Yo [puedo] sólo si no estoy totalmente atrapado en el tiempo cronológico. Todas las escrituras son, en este sentido, una colaboración (siempre es una alegría escribir, esto es, colaborar de una forma ambigua con artistas solitarios como tú [...]). Los escritores no necesitan lectores, los publicadores sí; necesitan extraños para sus escritos que se lleven a cabo (*“Distracted”*, 2da Edición [edición y páginas actualizadas]), y escritores y artistas declinan (a través de una colaboración ambigua) a ser su intuición aumentada (esto no era

⁶⁶ Extracto de Jalal Toufic, *Distracted*, 2da edición (Berkeley, California: Tuumba Press, 2003), 32-42; disponible para descargar en PDF en: <http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm>.

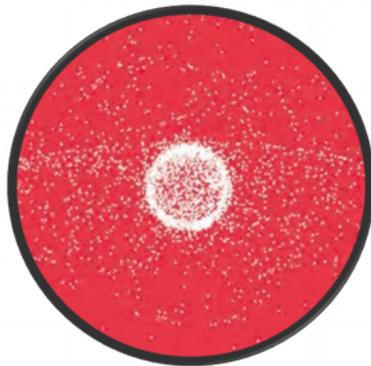
para esta recepción de los extraños y los artistas, la solicitud del escritor podría ser muy opresiva ya que él o ella no escribe en términos de unos lectores). ¿Cómo, desde esta perspectiva de ver las cosas, sabemos que hay un futuro? Sabemos desde nuestros sentimientos que aún recibimos, desde la continua relevancia de la intuición en nuestro trabajo. La intuición es en gran medida una sensibilidad para la futura creación de otros. La destrucción del futuro podría sentirse en el presente por los escritores; si los escritores son vanguardistas, ellos principalmente lo hacen a través de la colaboración con el futuro. Si el futuro (que aún incluye la inteligencia biológica y/o artificial) fuese (a través de una conflagración nuclear, catástrofe ecológica, etc.) luego de mucho antes que suceda, sentiremos uno de los principales efectos de tal ausencia: aquellos cercanos al desastre en el futuro, en gran medida, no serán capaces de pensar apropiadamente ya que no reciben de nadie (quien no se encuentra en su pasado) y nosotros, quienes recibimos de ellos, sentiremos los efectos de su intuición y pensamiento reducido, volviéndose cada vez menos capaz de pensar por una intuición cada vez menor. Mucho antes que este desastre ocurra, ya no seremos capaces de pensar en esto; este desastre será precedido por estos otros desastres: nuestra inhabilidad de pensar el desastre (y no sólo debido a nuestro ser que es muy elevado en la clase de temporalidad/tecnología que lo lidera)⁶⁷.

⁶⁷ Extracto de una carta a Richard Foreman, 28 de julio de 1993; ver nota al pie 23 de Jalal Toufic, *Over-sensitivity*, 2da edición (Próximos libros, 2009), 177-178; disponible para descargar en PDF en: <http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm>.

4

EL
MUSEO
FUTURO

Iwona Blazwick
Hans Belting



¿Qué hace tan distintas y atractivas a las instituciones actuales?

Iwona Blazwick

El trabajo del arte puede hacer su debut en público en diversos escenarios. Podría aparecer puesto entre bloques de textos como una publicidad en una revista. Podría surgir como el tema de una conversación. Podría ser instalado en un cuarto arriba del pub. Pero, siempre hay una especie de estructura física o virtual que lo sostiene. Hoy vamos a enfocarnos en la institución como la estructura que lo sostiene. Nos enfocaremos en las galerías contemporáneas, los museos y en una organización en particular, la Galería Whitechapel, y cómo ésta ha absorbido la dialéctica Otra de la institución: la crítica institucional.

Una vez que se representa el cementerio del arte y la encarnación de la autoridad y la exclusión, el museo ha tenido un gran giro respecto a sus vicisitudes durante el transcurso del último siglo. En su estudio sobre las instituciones culturales de 1995, *“Twilight Memories”*, el crítico cultural Andreas Huyssen señaló:

Tal vez por primera vez en la historia de la vanguardia, el museo [...] ha cambiado su rol de chivo expiatorio al de hijo predilecto en la familia de las instituciones culturales [...] El rol del museo como sitio de una conservación elitista, un bastión de la tradición de la alta cultura, le dio forma al museo como un medio

*de masas, como un sitio de la mise-en-scene espectacular y la exuberancia operística*⁶⁸.

El título de este artículo se inspira en un collage creado por el artista Británico y progenitor del pop Richard Hamilton. Su celebración irónica del consumo de masas primero fue estrenada en la Galería de Whitechapel en 1956, como parte de un show pionero llamado “*This is Tomorrow*”. Su absorción neoerótica y Dadaística de la cultura de masas ofrece una analogía para el poder pop de los museos contemporáneos.

Y realmente, en el Occidente, todas las plataformas convencionales para el arte han comenzado a compartir esta nueva popularidad, los espectáculos de arte contemporáneo, bienales, y las comisiones de sitio específico se han insertado en la conciencia del público como escenas de participación. En el 2000, el año de su apertura, el Tate Modern de Londres atrajo cinco millones de visitantes; el famoso arcano Documenta XII en Kassel, el cual cobró la suma de 20 euros por admisión, atrayendo un record de 750.000 visitantes en 100 días durante el 2007. Huyssen presenta los argumentos que han sido creados para este crecimiento en la apelación popular. El presenta un argumento que “*los medios de comunicación, en especial la televisión, han creado un deseo inextinguible por las experiencias y los eventos, por la autenticidad y la identidad que, sin embargo, la TV es incapaz de satisfacer. En otras palabras: el nivel de las expectativas visuales en nuestra sociedad han sido elevadas a un grado en que el deseo escópico por la pantalla se transforma en el deseo por algo más*”⁶⁹.

Huyssen se encontraba escribiendo en 1995: pero todo lo que tenemos que hacer es cambiar de idea de la pantalla de la TV por la pantalla del computador para comprender que aún ocupamos el mismo universo virtual.

La institución del arte del siglo XXI está sacando provecho del legado de los artistas y los espacios alternativos para

⁶⁸ Andreas Huyssen. *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia* (Londres: Routledge, 1995) 14.

⁶⁹ *Ibidem.*, 32.

metamorfosar el repositorio de los muertos a los recursos culturales vitales. Como artista y escritor, Brian O'Doherty, quien fue uno de los primeros en definir el denominado cubo blanco en los años '60, comentó en una conferencia veinte años después:

[...] mucho del arte de términos de los sesenta y los setenta se centraba en este tema: ¿Cómo el artista encuentra otra audiencia o un contexto en el cual su mirada de la minoría no es forzada a ser testigo de su propia cooperación? Las respuestas que se ofrecieron, en sitios concretos, temporales, no adquirible, fuera del museo, dirigido hacia una audiencia no del arte, retirando de los objetos para el cuerpo para la idea, incluso a la invisibilidad, no han probado ser impermeables al apetito asimiliativo de la galería. Lo que ocurrió fue un diálogo internacional sobre los sistemas de percepción y valor liberales, aventureros, a veces programáticos, a veces groseros, siempre contra el sistema y siempre sufriendo del orgullo que demanda el poner a prueba los límites. La energía intelectual fue formidable⁷⁰.

La artista estadounidense Andrea Fraser ha trazado una breve historia de lo que se ha convertido en más que una actitud. De hecho, es ahora un arte práctico canonizado en su propio derecho denominado como “*crítica institucional*”⁷¹. Es más, lo que los artistas Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Cildo Meireles, Gustav Metzger o Martha Rosler propusieron en los '70 incorporaba las prácticas institucionales y artísticas. Como lo ha señalado Hans Haacke:

Los “*artistas*” al igual que sus simpatizantes y enemigos, sin importar su posición ideológica, son compañeros inconscientes [...]. Participan en conjunto en la mantención y/o desarrollo de las creaciones ideológicas de sus sociedades. Trabajan dentro del marco, establecen el marco y se enmarcan⁷².

⁷⁰ Brian O'Doherty, “The Gallery as a Gesture”, en *Thinking of Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (Londres: Routledge [1980-1981] 1996), 330.

⁷¹ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *Institutional Critique and After*, ed. John C. Welshman, Vol. 2 Southern California Consortium of Arts School Symposia (Zurich: JRP Ringier, 2005), 129.

La crítica de los artistas a la institución mayormente declinó en los años '80, con la influencia del feminismo y las políticas identitarias. Ellos, uno por uno, pusieron en primer plano la teoría psicoanalítica y postcolonial. En los años '90 y principios del siglo XXI, la práctica artística, caracterizada por la denominada “*estética relacional*”, acogió las políticas del diseño, la investigación potencial del archivo y el concepto de participación. Por medio de los objetos, los ambientes y las acciones, los artistas han propuesto un entendimiento histórico y político de la estética del espacio y la situación.

Fraser, así como Carsten Höller, Mark Dion, Liam Gillick, Renè Green, Tino Sehgal, Rirkrit Tiavanija o Carey Young, han llevado todo su legado a su modo y lo han traído al presente. Como lo señala Fraser, “*La Galería y el Museo figuran menos como objetos de crítica que como contenedores en los cuales la mayoría de las fuerzas y relaciones abstractas e invisibles que atraviesan los espacios sociales particulares pueden hacerse invisible*”⁷³. Además, estos artistas reconocen que “*la institución del arte no es algo externo al trabajo del arte sino la condición irreductible de su existencia como arte*”⁷⁴. No hay una mirada externa en la cual mirar, todas las relaciones sociales, incluyendo la resistencia y la oposición, son de alguna forma institucionalizadas.

La energía intelectual definida por Brian O'Doherty, sin embargo, se ha percolado a través de las instituciones de Occidente para efectuar una transformación radical. Podría argumentar que esto es más que una pura co-optación y es muy diferente de la forma en que la publicidad adopta el activismo sólo como una propuesta de venta cualquiera. Así como las sociedades Occidentales han cambiado de la producción hacia las economías de servicio, y una demografía amplia ha ganado

⁷² Hans Haacke, “All the ‘art’ That’s Fit to Show”, en *Conceptual Art: a Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro y Blake Stimson (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999), 302-304.

⁷³ Andrea Fraser, “From the Critiques of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, Septiembre del 2005, Vol. 44(1), Nueva York: Estados Unidos, 103.

⁷⁴ *Ibidem*, 103.

acceso a más educación, las organizaciones de las artes se han beneficiado de una más grande movilización de personal, quienes a su vez preguntan y vitalizan sus administraciones y programas. La exclusión sobre la base del género, la geografía o los medios de comunicación, es cada vez más insostenible. El museo no es un monolito estático sino una entidad cambiante. Podría haber absorbido su propia oposición pero, como podemos ver, no se ha mantenido inalterada.

El diseño de las instituciones del arte se ha filtrado en las más buscadas después de las comisiones arquitectónicas. Sólo hemos pensado en el Centro Pompidou de Rogers y Piano o el Guggenheim Bilbao de Frank Gehry, el Museo Serralves de Alvaro Siza o el MAXXI en Roma de Zaha Hadid. La firma arquitectónica se ha desarrollado a la par con el expansionismo rampante en el sector del museo. Las construcciones de museos se han vuelto iconos, marcas, incluso franquicias, desplegadas en los esquemas de regeneración urbana, adoptados para mejorar los desarrollos de la propiedad privada o alquilados para las economías aspiracionales en desarrollo. Ellos pueden succionar grandes sumas de dinero de los fondos públicos o poner gran presión en la donación filantrópica; pueden pararse como un monumento a la ansia por poder y reconocimiento de un recaudador, director o comité. Ellos deben justificarse con una creciente audiencia de cifras e ingresos.

Pero, ¿Podríamos también verlos como una afirmación pública de cuán elevado es el valor del arte en la alta sociedad? ¿Es la gran visibilidad del museo del arte también una manera vital de ofrecer un indicador tan potente como cualquier torre de una iglesia o torre de una mosquita, un “*vengan por aquí*” al habitante o visitante de una ciudad no iniciada? La naturaleza icónica de los museos tiene la ventaja de ofrecer un destino. Así como las catedrales y los templos, las estaciones de trenes del siglo XIX o las lujosas estaciones de metro de Moscú, están diseñadas para ofrecer un sentido de grandeza temporal. El factor sorprendente de pasear por las escaleras del exoesqueleto del Centro Pompidou o de pasear por el gran Turbine Hall en el Tate Modern es ciertamente entretenido, espectacular pero

no obstante, es convincente. Es una forma de comunicación como cualquier otra campaña publicitaria. Entra, siéntete emocionado, involúcrate”, y mejor aún, “*¡Es gratis!*”. Lo peor de la nueva arquitectura del museo es que a menudo adopta la retórica visual de las oficinas centrales, utilizando la escala para disminuir el arte y al espectador. Lo mejor, por ejemplo la pila de cajas radiantes en la calle Bowery del New Museum, dice, en palabras del artista Ugo Rondinone, “*¡Claro que sí!*”⁷⁵.

Entre los enfoques arquitectónicos más interesantes para las instituciones del arte del siglo XXI también han sido aquellas que toman la estructura de un edificio y lo reconvierten. Los arquitectos franceses Lacaton y Vassal neutralizaron la grandiosidad del *Palais de Tokyo*, una enorme sala de exposiciones construida en el *Paris World Fair* de 1933, con una sutileza notable. Lo hicieron a prueba de luces y de agua, pero efectivamente lo dejaron como ruina. Ellos re-infundieron el sentido de lo que el artista Liam Gillick propuso como el “*y qué pasa si el escenario*”, convirtiéndolo nuevamente en un lugar de inminencia artística.

También tomando la delantera de los artistas que pasaron su vida convirtiendo los espacios industriales y comerciales en espacios de exhibición, los arquitectos de Ghent Robbrecht y Daem crearon una interface entre la vernácula arquitectónica de un sitio existente y una sensibilidad contemporánea. La nueva Whitechapel Gallery combina dos construcciones del siglo XIX, una construida expresamente como galería de arte, y la otra una biblioteca pública. La segunda fue diseñada en 1890 con grandes ventanas inusuales, concebidas como un “*farol*” de aprendizaje, iluminando las regiones oscuras de los vecindarios urbanos más pobres de Europa.

Los arquitectos revivieron dos fachadas que habían sucumbido a la suciedad de una autopista congestionada de tráfico y la progresiva invisibilidad que aflige a todos los monumentos públicos con el tiempo. Cada fachada ejemplifica un periodo arquitectónico –neo Jacobiano tardío Victoriano

⁷⁵ Un signo de arcoiris instalado en la fachada del New Museum cuando abre su nuevo edificio en el año 2007.

(biblioteca) y las tempranas “galerías” modernas de Artes y Artesanías. También celebran los proyectos de la Ilustración previstos por sus fundadores, los cuales son incorporados en cada característica decorativa de estas construcciones, desde los dos ángeles volando sobre la entrada de la biblioteca, por tanto un abanico y un libro “*árboles de la vida*” complementando la fachada de la galería. El artista canadiense Rodney Graham creó una nueva veleta instalada para la reapertura del edificio en la primavera del 2009. Girando por encima del viento, se encuentra un caballo y su jinete en la Galería Whitechapel ampliada, es el filósofo del siglo XVI Erasmus cabalgando su caballo hacia atrás mientras que leía “*In Praise of Folly*”. Graham ha revivido una característica semi-obsoleta de la arquitectura para darle al rascacielos de Londres un símbolo que combina con los valores del racionalismo y el humanismo con el deleite de lo absurdo. La fachada de la institución ofrece un frontis que debe ser consciente de su locación y su contexto social, ambiental y arquitectónico. Es un símbolo y un signo.

Internamente, otra relación se construye con los exhibicionistas desconocidos, quienes ocultarán, destruirán o complementarán los espacios que van encontrando. La organización espacial interna que Robbrecht y Daem crearon también se basó en la sedimentación de los usos previos. La Galería Whitechapel fue diseñada a propósito en el año 1901 para no tener escalones entre la calle y las galerías. Internamente, no ofrece cubos blancos, sino una serie de cuartos claramente definidos. Así, se permite a los artistas una coreografía de volúmenes, superficie y luz que no es puramente neutral ni dictatorial. No es una arquitectura de la negación, de enterrar una estructura del pasado detrás de las murallas blancas y pisos de concreto. Más bien, adopta como *modus operandi* lo que Gordon Matta-Clark propuso en su epíteto de 1977: “[...] tomando una situación normal y reconvirtiéndolo en lecturas duplicadas y múltiples de condiciones pasadas y presentes”⁷⁶.

⁷⁶ Gloria Moure, ed. Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings (Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2006), 249.

Si la arquitectura es una forma de publicidad, un medio de masas, ¿cuál es el mensaje?

Habiendo sido tentado por la fachada de un edificio, ¿qué confrontaremos por dentro? La institución ha sido desafiada correctamente por sus ortodoxias y exclusiones. Pero, si miramos lo que nos ofrecen las galerías y los museos hoy en día, veremos una historia diferente, y que la historia es dirigida por el curador. Así como todos estamos conscientes, la selección de artistas ni es neutral ni objetiva. De acuerdo a los activistas, tales como las Guerrilla Girls, hay un tema continuo de género. Sucedió que la nueva Galería Whitechapel abrió con una muestra de escultura de Isa Genzken y una comisión de Goshka Macuga; en su segunda temporada, un show mayor de Sophie Calle. Tal como fue, algunos miembros de la prensa lo describieron como un programa del “*arte de las mujeres*”. Si hubiesen sido de cuatro hombres en sucesión, ¿el programa se habría caracterizado como “*el arte de los hombres*”?

Por tanto, la representación aún es un tema actual. Si las instituciones han obtenido un estatus de templo dentro de las estructuras de una ciudad, entonces esto puede y debe ser explotado para conceder visibilidad pública para todos aquellos quienes por virtud de género o geografía han sido invisibles. Y este caso resulta actual en que un visitante es más probable que encuentre un trabajo de arte que resuene con su experiencia de vida, mientras el arte contemporáneo se vuelve privilegiado en los museos en *Kunsthallen*. Se puede parecer a la forma de una revisión de la historia del arte, tal como ¡*WACK!*, la reciente muestra de arte y feminismo concebido por el MOCA⁷⁷ en Los Angeles. Esto puede ofrecer un recorrido por la conciencia política, tal como la juxtaposición del trabajo del fotógrafo sudafricano del New Museum de 2009 David Goldblatt y el diseñador gráfico de los Black Panthers Emory Douglas.

Incluso, como los museos mutan para reflejar los intereses que prevalecen de sus beneficiarios políticos y financieros, el rango de artistas y lo que ellos muestran se ha expandido

⁷⁷ Por sus siglas en inglés, Museum of Contemporary Art Los Angeles.

dramáticamente. En una conferencia de 1983 sobre las relaciones de poder en las instituciones del arte, el artista Adrian Piper comentó: *“Creo que los artistas y otros practicantes preocupados por el arte se beneficiarían si tomaran en serio la conciencia del modelo planteado respecto a su participación en las instituciones del arte que existen [...] Las galerías y los museos son espacios públicos, Los espacios públicos son arenas políticas”*.

La calle es citada rutinariamente como el espacio auténtico de las direcciones públicas, pero ¿pueden funcionar como ágoras? El espacio público se resiente con los imperativos de los poderes comerciales y municipales. En el tándem con los nuevos medios sociales, se ofrece un escenario mundial para las protestas, pero también para la vigilancia y la represión brutal. El trabajo de reflexión y renovación requiere una interioridad. El espacio de la institución puede ofrecer una libertad para contemplar, para sumergirse en el eros y la ética de las conciencias estética. El artista Robert Smithson comentó una vez: *“Pienso que la nulidad implicada en el museo es, de hecho, una de sus mayores ventajas”*. La *“neutralidad”* del cubo blanco ha sido expuesta como específica política y socialmente. Pero ¿no es su resistencia testamento de su potencial utópico? ¿Puede que nosotros explotemos su apariencia como un no lugar? La tabula rasa del cubo blanco aloja una secuencia dinámica de exhibiciones cambiantes, permitiendo a los artistas sustituir la inmovilidad de la ortodoxia. Una aparente atemporalidad paradójicamente permite a los artistas proporcionar historias y subjetividades enterradas por el pasado, la urgencia del aquí y el ahora.

Judith Barry es una artista estadounidense cuyo trabajo comunica el diseño y las preguntas que rodean el rol del espectador. Ella ha comentado:

El minimalismo permitido por la especialización de la experiencia. Otros numerosos discursos contemporáneos producen diferentes sujetos dentro de los espacios que son codificados ideológicamente [...]. Dada estas condiciones, la exhibición se vuelve un conjunto para una actuación con objetos que describen

*varias posiciones de sujetos posibles y hacen al espectador consciente espacial y visualmente*⁷⁸.

El desafío, el cual los artistas desde los años '60 han tomado, ha sido el utilizar la galería como un sitio de producción, tomando la arquitectura, la ubicación y al espectador como sujeto y objeto. La puesta en marcha de trabajos en sitios específicos es una aventura de alto riesgo. Lo que involucra puede ser exitoso; también puede ser un espectacular desastre. Es un acto de fe que podría desafiar y exponer a los practicantes. También, posiciona al curador en el rol de asistente de la producción investigando y consiguiendo materiales, trabajando los tecnicismos. Es emocionante acceder al proceso creativo y ser reflejo del teatro o el cine, donde una producción es una empresa de equipo. Inspirado por la fundación *DIA*, fundada en los años '70 en Nueva York con el fin de dar espacio y recursos a los artistas en su producción de nuevas obras de arte, la Galería Whitechapel está contratando artistas para crear algo en respuesta a un espacio muy distinto.

La sala central de lectura de la ex biblioteca ha sido transformada en una galería. Los arquitectos han expuesto su enladrillado Victoriano y renovado sus pilares bajos y fornidos. Los rayos de luz que caen en cada esquina de su techo cruciforme. Esta antigua biblioteca fue un centro de reunión para los artistas e intelectuales en el siglo XX. Su historia ofrece el punto de partida para la creación de una obra de arte. Aquí abandonamos la autoridad del acuerdo curatorio a favor del proceso artístico. Cada año, ofrecemos a la comisión Bloomberg a un artista para crear un trabajo para este espacio.

En el año 2009, la artista polaca Goshka Macuga creó el trabajo inaugural para la biblioteca -*The Nature of the Beast*. Ella agregó a nuestros archivos sacando a la luz una notable historia: en 1939, la *Stepney Trade Union* se acercó a la Galería Whitechapel con una propuesta de exhibición. Querían

⁷⁸ Judith Barry, "Damaged Goods", en *Public Fantasy: An Anthology of Critical Essays, Fictions and Project Descriptions*, ed. Iwona Blazwick (Londres: ICA, 1991), 104.

presentar el trabajo de un joven artista español que quería crear conciencia acerca de la Guerra Civil Española. La galería lo rechazó. Los sindicalistas ofrecieron dinero (25 guineas), y la galería finalmente accedió. El joven artista terminó siendo Picasso. Exhibió un solo trabajo, Guernica, quizás una de las obras de arte más grandes del siglo XX. Actualmente, esta gran declaración en contra de la guerra se alberga en el museo de la Reina Sofía en Madrid. Y nunca más se trasladó. Sin embargo, Maguca descubrió que en 1955, Nelson Rockefeller, quien se convirtiera en Gobernador de Nueva York en 1959, había persuadido a Picasso a que hiciera un tapiz de Guernica con el Taller J. de la Baume-Dürbach en París. Rockefeller quería crear conciencia del arte moderno en Nueva York y concluir que una de las formas más duraderas, portables y accesibles que él podía representar en una de las grandes obras maestras era el representarlas como tapices. El encargó 22 tapices de las obras de Picasso y las expuso en edificios públicos y luego en su mansión en el Estado de Nueva York. En 1985, su viuda, Happy Rockefeller, contactó a las oficinas de las Naciones Unidas, la cual había sido construida en un terreno donado por Nelson. Ella les ofreció el tapiz de la Guernica como un préstamo permanente, con la condición que se pudiera colgar fuera de la Cámara del Concejo de Seguridad como una forma de disuasión a la guerra. Esta aún permanecía colgada allí en el año 2003 cuando Colin Powell persuadió a la ONU de llevar a cabo un ataque preventivo contra Saddam Hussein, entonces líder de Irak, con el pretexto que los Iraquíes poseían armas de destrucción masiva dirigidas hacia los Estados Unidos. La prensa anunció que la invasión se llevaba a cabo, al igual que todas las conferencias de prensa de la ONU, de telón de fondo se encontraba el tapiz de la Guernica. A excepción de ahora, el trabajo fue cubierto por un manto azul. La Galería Whitechapel negoció el préstamo del tapiz para la instalación de Macuca; ella la presentó frente da una manata azul en una instalación compleja que revelaba la historia extraordinaria de protestas representadas en el trabajo y su trayecto a través del signo y en toda Europa y América.

Esta clase de colaboración entre un artista y la institución también puede tomar la forma del artista transformándose en curador(a). “*Richard of York Gave Battle in Vain*” es una obra de arte expresada en la exposición de los trabajos de otros artistas, desde el siglo XVI al XXI, los cuales fueron seleccionados por Cornelia Parker. Otra artista estadounidense, la gran feminista Mary Kelly, ha observado:

*“En términos de los análisis, el sistema de exhibición indica una intersección crucial de discursos, prácticas y sitios que definen las instituciones de arte dentro de una formación social definitiva. Además, es exactamente aquí, dentro de esta red inter-textual e inter-discursiva que la obra de arte se produce como texto”*⁷⁹.

El objetivo real cuando una obra de arte reúne su público es cuando pasa a exhibición. Hasta los historiadores como Bruce Altshuler o Mary Anne Staniszewski iniciaron sus investigaciones en las historias de exhibiciones, la historia del arte moderno que se había enfocado en las biografías de los artistas, los trabajos individuales y los movimientos estilísticos. Pero, como lo señaló Staniszewski,

*[...] ellos rara vez se han dirigido al hecho que una obra de arte, cuando se exhibe públicamente, casi nunca es independiente: siempre es un elemento dentro de una exhibición permanente o temporal creada en concordancia con las convenciones de instalación históricamente determinadas y autoconscientemente escenificadas [...]. Las exhibiciones, así como los trabajos artísticos, representan lo que puede describirse como temas conscientes e inconscientes, asuntos y agendas ideológicas*⁸⁰.

Es esta contextualidad de los trabajos individuales dirigido en proyectos curatoriales impulsado por artistas, a menudo incluyendo un enfoque “*instalacional*” para realizar

⁷⁹ Mary Kelly, “Re-viewing Modernist Criticism”, *Screen*, 22, n. 3 (1981), 53.

⁸⁰ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998), xxii.

exhibiciones. Los espacios de artistas, las galerías comerciales y los *Kunsthallen* no coleccionan obras de arte, pero alguien podría considerar sus archivos como colecciones. Porque son efímeros y producidos en masa, en postales privadas, posters y flyers desechados, y tal vez se vuelven sorprendentemente raros. Sus diseños, el tipo de letra, el vistazo que ofrecen en el que los artistas jóvenes mostraban con quien y cuando, estos exigían un estudio más profundo. Las cartas de los artistas (¿quién sabe qué hacer con la naturaleza anónima y efímera de los correos electrónicos?), componiendo instalaciones, el trabajo del arte para materias publicitarias, fotos y entrevistas, todas ofrecen un rico recurso pedagógico. Mientras que los artistas han demostrado en su uso de materiales y metodologías de archivo (ejemplos que incluyen a Minerva Cuevas, Mark Dion, Emily Jacir, Goshka Macuga, Walid Raad), el archivo es por sí mismo un recurso ilimitado de muestra, debate y especulación. Esto también se refleja en la creciente globalización del arte mundial, ya que incorpora a los artistas cuyas historias se han perdido o distorsionado como resultado de la guerra o el control del estado. La muestra de archivos hoy en día se ha vuelto una cadena dinámica y reveladora de la programación que también coincide con la práctica del arte.

¿Podemos pensar la Galería como una comunidad? ¿Y el espacio institucional como un espacio social? Aparte de ofrecerle a alguien un espectáculo, ¿qué pueden hacer las instituciones del arte por los artistas? Bueno, una cosa importante que pueden hacer es ofrecerles un trabajo. Casi todos los técnicos, asistentes de las galerías, conservadores, educadores o guardias en esta ciudad son artistas. Crucialmente, la institución y el espacio también nos ofrecen la audiencia. “*Nosotros*” tenemos hambre por experiencia, “*nosotros*” también hacemos juicios, “*nosotros*” analizamos y nos identificamos con los que “*nosotros*” vemos. El proceso de exhibir los trabajos desencadena la crítica, exponiendo el experimento para la revisión por pares y provocando el debate. La condiciones espaciales del permanente, si calificara, cubo blanco puede traer

reciprocidad entre los artistas y sus audiencias a través de los encuentros poéticos, eróticos y revelatorios.

Para la misma sociedad, y como lo ha descrito el crítico Brian Hatton “*las herramientas y los sacramentos de sus temas, las causas y mesas de sus reuniones, las herramientas y el equipo de sus actos*”, son parte de los elementos de la institución y de sus espacios físicos. La librería para comprar y llevarse una parte de la experiencia, aunque sea sólo una postal; la cafetería para revisar mensajes y tener un golpe revitalizador de cafeína; el auditorium para acercarse a las grandes ideas. Este aspecto social es el hilo conductor que puede hacer de la institución del arte uno de los órganos vitales de la sociedad del siglo XXI⁸¹.

⁸¹ Brian Hatton, “Building Regs”, Gamma City, NATO magazine, Architectural Association, Londres, 1983, sin paginar.

La pluralidad de los mundos del arte y el nuevo museo⁸²

Hans Belting

I

A medida que alcanzamos la era global, los museos ya no representan una autoridad narrativa del arte, así como lo fue en la modernidad. Por un lado, la producción del arte contemporáneo se expande a través del mundo. Mientras que por otro lado, esta práctica ya no sigue una noción convencional del arte por el cual el museo fue inventado. Es cierto que el museo también es un lugar de competencia y conflicto. Sin embargo, este fue restringido al mundo del arte Occidental. En general, el museo fue la sede oficial de una idea compartida del arte, incluso en tales casos en que se esperaba que defendiera la historia del arte ante los activistas no creyentes y vanguardistas. Este perfil del museo del arte obviamente no es aplicable a cada lugar del mundo, sino que es propenso al cambio en las culturas donde los museos pueden responder a otras demandas. Y finalmente, los nuevos espacios del arte (en caso que se llamen museos o no) funcionan, en la era del acelerado tráfico del arte, incluso como lugares para la producción del arte contemporáneo y quizás ya no se asemejan

⁸² Una primera versión de este texto ya ha sido publicada en: Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel eds., *The Global Contemporary and the Rise of New Art World* (Cambridge, Massachusetts: MIT PRESS, 2013), 246-255.

al museo tradicional que coleccionaba el arte del pasado (incluyendo el de la modernidad).

En muchos lugares del mundo, los museos del arte carecen de historia o sufren de la historia de la colonización. Por lo tanto, es probable que los espacios de arte alternativo cambien o sustituyan el perfil que fue desarrollado por la historia Occidental de los museos. Tales espacios se espera que respondan a la complejidad de una determinada sociedad donde se construyeron, incluso desde la migración y cuestiones que rodean la posición de minorías que han comenzado a determinar las dinámicas sociales de las sociedad en todas partes. El *Community Museum*, como ejemplo, fue desarrollado primero en los Estados Unidos, pero se esparció rápidamente a lugares donde el creciente número de minorías socialmente conscientes exigen una idea flexible del rol del arte en la sociedad.

El “*arte*” fue por un buen tiempo indiscutido como un concepto compartido. Su etnocentrismo excluía cualquier noción del arte como una expresión de la “*Otredad*”. Esta disparidad fue la razón del porqué a comienzos de los años ‘50 el conceptualismo fue acogido por los artistas de la antigua periferia, quienes comenzaron a cuestionarse el concepto del arte como si fuese impuesto en ellos. Tal vez, el arte conceptual en tales casos no fue uno de diversas corrientes, como lo fue en la escena del arte Occidental, sino una respuesta crítica al concepto del arte en general. Por las mismas razones, la estética autorreferencial del “*arte por el arte*” se volvió controversial cuando las audiencias locales comenzaron a solicitar a los artistas que jugaran un rol más político. En los ‘90, las únicas dos bienales en Sudáfrica luego del fin del apartheid causaron “*un debate en curso sobre la autonomía del arte frente a los mundos sociales y políticos en los cuales está incorporado*”⁸³. Colin Richards nos recuerda que, tan pronto como el arte contemporáneo había tomado impulso, las demandas del arte para la protección y la autonomía parecían debilitar su

⁸³ Colin Richards, “The Wounds of Discovery”, en *The State of the World*, ed. A. Pinto Ribeiro (Lisboa: Fundación Gulbenkian, 2006), 18 y siguientes.

presencia pública y el rol político. Él, por lo tanto, formuló una pregunta retórica: “¿Qué permanece distintivo y seductor acerca del arte?”

II

El último baluarte restante del concepto del arte Occidental fue la noción de un Arte Mundial en singular, el cual sobrevive incluso hoy en día como la creencia en un “*arte del mundo global*”, de nuevo en singular. En otras palabras, lo que antes era un prerrequisito de Occidente hoy se cree que es sobrevivir en la expansión global. La resistencia a (o miedo a) abandonar la creencia de un solo mundo del arte, con una autoridad oficial incluso en una escala global, puede ser explicado en parte por la historia del término y por su teoría en la filosofía y sociología Occidental. Los mundos del arte, en plural, sólo fueron aceptados cuando se designaron diferentes artes, incluyendo la literatura, la música y la danza, pero no se aplican sólo a las artes visuales.

De hecho, estamos experimentando un incremento en las prácticas de la pluralidad del arte actual por lo que se podría recomendar un uso plural del término. El mapeo de las regiones del arte con un carácter transnacional es un claro ejemplo de la intención de organizar los mundos del arte en lugares que antes se sentían marginadas por el mapa del centro-periferia como lo conocemos desde los tiempos modernos. Posteriormente, los museos del arte proporcionarán estudios de caso para elaborar en este concepto. Los museos ya no son definidos como un solo mundo del arte sino que testifican el surgimiento de los mundos independientes del arte que son todos contemporáneos mientras se difieren entre ellos, de una manera horizontal (geografía) y de una vertical (audiencias, mercados y museos). Por lo tanto, parece que el antiguo mundo del arte en singular, alcanzando su apogeo en la edad moderna, deja de ofrecer la genealogía de una línea para los nuevos museos que siguen. Se puede argumentar que los mercados actúan en contra del nuevo mapa regional y se esfuerza por preservar la ubicuidad del arte en las ventas y el comercio, lo cual significa etiquetar las obras de arte como un

objeto de especulación fácilmente reemplazable. Sin embargo, el estatus del mercado de una obra de arte, una ficción en sí misma, es igualmente vinculado a la diversidad, y la especificidad, de los nuevos mundos del arte, el cual conlleva sus propios códigos y prácticas culturales.

La nueva clase emergente de curadores parece nivelar los diferentes mundos del arte, ya que aplican conceptos similares respecto a una clientela internacional, en bienales y ferias de arte alrededor del mundo. Sin embargo, sus audiencias son locales y divididas por diferentes experiencias del arte o simplemente sin éstas. Es verdad que la práctica del arte se ha convertido en una condición global, pero no significa que un solo trabajo o proyecto adquiera la misma significancia y aceptación global. Uno y la misma obra de arte podemos cambiar su significado cuando viajan de un lugar a otro. Asimismo, la noción del arte en general simplemente no posee un sólo significado ni puede reivindicar la significación universal. En otras palabras, se necesita una audiencia que se identifique con las premisas culturales y sociales que realiza un mundo del arte en específico.

Con respecto a la pluralidad de mundos como una condición contemporánea, la reciente “*antropología de la contemporaneidad*”, la cual también es el subtítulo del trabajo *Marking Time* de Paul Rabinow⁸⁴, desarrolla un modelo pertinente. Marc Augé describe el nuevo campo de trabajo como una Antropología para los Mundos Contemporáneos cuando escribe: “*Los habitantes del mundo finalmente se han vuelto verdaderamente contemporáneos, y todavía la diversidad del mundo es recompensada en cada momento: esta es la paradoja de nuestros días. Debemos hablar, por lo tanto, de mundos en plural*” para poder hacer “*frente a la coexistencia de la entidad singular implicada en la palabra contemporáneo y la multiplicidad de mundos que éste califica [...] Toda sociedad está formada por diversos mundos*”⁸⁵.

⁸⁴ Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary* (Princeton, Nueva Jersey [etc.]: Princeton University Press, 2008).

La Contemporaneidad, en una forma simbólica e incluso ideológica, ha sido reconocida como la característica que define todo en la producción del arte actual. Pero, al mismo tiempo, está “*formada por diversos mundos*”⁸⁵. En otras palabras, lo global ya no es sinónimo del término totalizador mundo. Este denota el espacio de una “*multiplicidad de mundos*”, en sociedades y culturas en general. Esto también se aplica a una multiplicidad de mundos del arte en vez de un “*mundo del arte*” independiente y unitario, como lo conocemos en los tiempos modernos. Esto es en parte debido al hecho que la producción del arte actualmente se está convirtiendo en una producción de cultura, especialmente en regiones donde el “*Arte*” aún es una nueva experiencia y está buscando sus raíces culturales para alcanzar una audiencia local.

El único mundo del arte creado por el Modernismo dependía de la distinción entre el arte y el mundo real. Pero, incluso entonces, esta distinción simplificaba el caos. De hecho, el mundo del arte Occidental nunca fue tan unificado como lo sugería la teoría. Sólo necesitamos recordar el debate sobre el mundo del arte de la pre-guerra en Europa y el mundo del arte de la postguerra en América, el cual hasta ahora ha sido presentado en términos de una juxtaposición contrastante, por ejemplo, en el Museo del Arte Moderno en Nueva York. En la actualidad, la coexistencia de diversos mundos del arte no ha encontrado un discurso apropiado, sino más bien se ha dado por hecho u ocupado por la mirada retrospectiva en la antigua unidad de un solo mundo del arte. Sin embargo, efectivamente, el concepto de una “*multiplicidad de mundos*” expone la idea de un arte como un mundo de su propia problemática. Si el arte hoy en día lentamente deja su distancia (como lo define la estética) del mundo social, y si últimamente consiste en varias palabras (contemporáneas y tradicionales), entonces el arte es

⁸⁵ Mar Augé, *An Anthropology for Contemporaneous Worlds* (Stanford, California [etc.]: Stanford University Press, 1999), 89 et seqq. Cf. Francis Affergan, *La pluralité des mondes: Vers une autre anthropologie* (Paris: Albin Michel, 1997).

⁸⁶ *Ibid.*, 90.

igual a “*múltiple*” como el mundo lo dirige implícita o explícitamente.

Por tal razón, puede ser útil citar a Marc Augé una vez más en su distinción entre el “*mundo de la imagen y el mundo real: analizando [sus] [...] instituciones, ya que la imagen también funciona como memoria, punto de referencia, creación imaginativa y/o re-creación*”. De forma similar, el arte también no puede ser definido sólo por sus instituciones y mercados, sino como actos vía “*memoria*” e imaginación como una representación simbólica de los “*mundos contemporáneos*”. Imaginar mundos, en el sentido de las culturas visuales, como se distinguieron de los mundos reales en la exhibición *ZKM The Global Contemporary* (2011-2012), simultáneamente difieren de los mundos del arte, desde que el arte se pone en contra de los medios de comunicación masivos. Sin embargo, el arte global actual se apropia cada vez más de las imágenes populares (tales como los Nollywood o cine de Nigeria clichés en Africa), y es porque ya no se exhibe el arte del cubo blanco como lo fuera teorizado en los tiempos modernos. De la triple composición que constituye un “*mundo del arte*”, concretamente las “*audiencias, los mercados y los museos*”, yo consideraría de cerca una parte del museo.

III

Antes de girar hacia el museo, podría ser útil recapitular el discurso del “*mundo del arte*” como lo comenzó Arthur S. Danto en el año 1964⁸⁷. Su texto famoso con el mismo título que fue escrito en la capital del arte moderno, Nueva York, donde Danto fue sorprendido por el encuentro con el Arte Pop. Su punto fue la distinción del Brillo Box que Andy Warhol exhibía en la galería de arte del Brillo Box en el supermercado, mientras que de hecho parecían iguales. Como resultado, sólo

⁸⁷ Arthur C. Danto, “The Art World”, *Journal of Philosophy* 61 (1964): 571-584. Ver también Arthur C. Danto, “The Art World” Revisited: Comedies of Similarity”, en: Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, 1992), 33-53.

podían ser distinguidos por la autoridad del que Danto identificaba como “*el mundo del arte*”. El mundo del arte, tal como luego defendió su teoría funcional contra la mirada institucional de George Dickie, no es sólo otra palabra para las instituciones sino que “*es el discurso de razones institucionalizadas*”⁸⁸. El señaló que si fuera ahora el año del filósofo, luego que el “*arte tradicional*” haya alcanzado el fin de su historia previa y ya no se basara en la evolución de la novedad de la forma. Es casi una coincidencia que cinco años después, en 1969, también viviendo en Nueva York, dio vuelta la situación y publicó su ensayo “*Art After Philosophy*”, en el cual insistía que el arte se haría cargo de lo que ha sido parte de la “*filosofía tradicional*”⁸⁹.

El sesgo cultural de tal debate fue la creencia en un arte del mundo que fuese igualmente indiscutible como la creencia en una filosofía. En 1976, el sociólogo Americano Howard S. Becker distinguía “*los mundos del arte y los tipos sociales*” que eran “*coexistentes en un tiempo*”, ya sea “*en conflicto o en algún tipo de relación simbiótica o de cooperación*”. Pero él pensaba en varios artes de los cuales cada uno formaba un mundo del arte de sí mismo⁹⁰. El, además, distinguía a los artistas como los “*profesionales integrados*”, de “*artistas ingenuos*” y “*artistas folclóricos*” en términos de su arte. Como resultado, un mundo del arte, con todas sus contradicciones, podría “*reflejar la sociedad en general*”. En el último ensayo, Becker consideraba al mundo del arte como “*una red de actividad cooperativa*” cuyas condiciones cambiaron con la llegada de las tecnologías de la comunicación tales como Internet⁹¹. Sin embargo, Becker aún carecía de experiencia sobre la globalización que descentralizó el antiguo mundo del arte. Pierre Bourdieu, también, basó su

⁸⁸ Danto, Brillo Box, 46.

⁸⁹ Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, Studio International 178 (Octubre 1969): 134 et. Seqq.[re-impresión en: Joseph Kosuth, Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990. Ed. Gabrielle Guercio (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991), 13-32].

⁹⁰ Howard S. Becker, “Art Worlds and Social Types”, The American Behavioural Scientist 19, no. 6 (1976): 703 et. Seqq.

⁹¹ Howard S. Becker, “A New Art Form”, en Comentarios a:tores@uv.es, Valencia 2000 [¿es un libro, una Revista?]

teoría del “*sistema del arte*” en la escena del arte Occidental, el cual escogió como su primer y único “*campo*” de estudio.

James Clifford, mientras tanto, introdujo un nuevo argumento en el discurso del mundo del arte. Antropólogo de profesión, él fue confrontado a una situación binaria que de hecho contradujo la creencia en un solo mundo del arte. Existiría por un lado la “*colección de cultura*” como una práctica colonial y, por otro lado la “*colección del arte*” en la tradición del mundo del arte. Dos tipos de museos y dos tipos de arte, el “*arte tribal*” y el “*arte moderno*”, por mucho tiempo no sólo habían sido excluidos sino también fueron mutuamente definidos entre ellos. James Clifford, en retrospectiva, por tanto podía hablar del sistema de la cultura del arte moderno “*en el cual las ideas de la cultura y las ideas del arte fueran complementarias entre ellas ‘a través de los cuales los objetos exóticos habían sido contextualizados en Occidente’*”⁹². Se ha quedado de manifiesto que este tipo dual de colección fue “*una historia local*” que ha llegado a un final cuando el arte y la cultura dejaron de ser entendidos como oposición y nuevas demandas de etnicidad comenzaron a surgir en la práctica global del arte contemporáneo. Los aspectos culturales, en el sentido del contexto cultural de un artista, por primera vez comenzó a importar en lo que había sido más bien un mundo etnocéntrico del arte. El tiempo se había acabado cuando el primero y único mundo del arte se había protegido contra la participación de otras culturas con el universalismo del arte tradicional.

Desde los años ‘90, los nuevos puestos de avanzada del arte, llamados bienales, han alcanzado los lugares más inesperados. Como eventos recurrentes, no sólo sirven para recuperar las “*modernidades alternativas*”, sino también la emergencia de nuevos mundos del arte, los cuales han sido marginalizados durante el Modernismo. Sus agentes, una clase de curadores multinacionales, reúnen a artistas locales e internacionales y, por tanto cambian las reglas que han apoyado a la autoridad de

⁹² James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988), 215 et. Seqq.

un solo mundo del arte. De esta manera, ellos asumen el rol tradicional de la crítica y de los museos del arte. En 1989, Yves Michaud publicó un folleto con el título “*L’artise et les commissaries*”, en el cual atacaba a los curadores como los nuevos jugadores “*quienes han reemplazado a los artistas en hacer arte*”⁹³. La crítica usual ve, correcta o incorrectamente, a los curadores en complicidad con las ferias de arte. Los mercados ciertamente juegan un rol dominante en la globalización del arte (aún), es objeto de debate si los mundos del arte emergentes terminarán presos de los mercados o alcanzarán una cierta independencia de los mecanismos en el comercio y las ventas del arte global.

La producción del arte global ciertamente deja atrás a las primeras teorías sobre las principales corrientes del mundo del arte. No es sólo cuestión de preferencias si uno habla de un “*mundo del arte global*” en singular, o si uno rechaza la noción de tal entidad de enfoque integral, con su pérdida de cualquier distinción, considerado como una contradicción en sí misma. Algunos, sin embargo, incluso ridiculizan el término del “*mundo del arte*” como tal ofreciendo una visión interna irónica, como Paul Werner lo hace en un folleto sobre el Museo Guggenheim con el título: “*Museum, Inc.: Inside the Global Art World*”⁹⁴. Charlotte Bydler, en su libro “*The Global Art World Inc.*”, discute el rol de las bienales como portadores de una “*culturización*” progresiva que se está deshaciendo del concepto del arte moderno⁹⁵. Para Pascual Gielen, “*el sistema del arte mundial es de hecho una red de innumerables sub-redes internacionales*”⁹⁶. La preocupación actual es la “*cartografía*” de nuevas regiones de arte como la Trienal de Asia Pacífico o la de la Región del Golfo apresurándose para reemplazar al antiguo

⁹³ Yves Michaud, *L’artise et les commissaires: Quatre essais non pas sur l’art contemporain mais sur ceux qui s’en occupent* (Paris: Hachette Littératures, 1989), 210.

⁹⁴ Paul Werner, *Museum, Inc.: Inside the Global Art World* (Chicago, Illinois: Prickly Paradigm Press, 2010).

⁹⁵ Charlotte Bydler, *The Global Art World: On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Uppsala University 2004), 242.

⁹⁶ Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Traducción Clare McGregor (Amsterdam: Valiz, 2010), 192 et. Seqq.

mundo del arte con una nueva geografía del arte. El trabajo de Peter Weibel llamado *Graz show Inklusion: Exklusion* en 1996 igualmente intentó trazar “una nueva cartografía” para hacer frente a la “migración global” de los artistas⁹⁷.

En 1987, Rasheed Araeen lanzó su revista *London Third Text* con “el objetivo de entregar un foro crítico para las perspectivas del tercer mundo en las artes visuales”⁹⁸. La noción del “Tercer Mundo”, la cual colapsó con el fin de la Guerra Fría, a veces es reemplazada por el “*Sur Global*”⁹⁹, pero el problema es aún el mismo. El *Third Text* era para representar “un cambio histórico desde el centro de la cultura dominante a la periferia”. En su primera década, *Third Text* estaba “dedicado a revelar los cierres institucionales del mundo del arte”. En su segunda década, su objetivo fue examinar “la asimilación del Otro exótico dentro del nuevo mundo del arte”, como Sean Cubitt nos recuerda. Un nuevo tipo de “racismo del arte institucional”, como comenta, forzó a la “asimilación de los nuevos” por el mundo del arte. “Los otros han abandonado el concepto del arte en conjunto” y busca “modos alternativos de práctica cultural”¹⁰⁰.

IV

Jean-Hubert Martin, con su exhibición *Magiciens de la terre* (1989), parecía despojar la existencia del mundo del arte de sus privilegios cuando abre sus fronteras a los nuevos que por largo tiempo han sido etiquetados como “nativos”, “tradicionales” o “indígenas”¹⁰¹. El así yuxtapuso al minimalista Richard Long, una estrella del mundo del arte, con un grupo de aborígenes que

⁹⁷ Peter Weibel, ed., *Inklusion: Exklusion* (Graz: Steirischer Herbst, 1996).

⁹⁸ Sean Cubitt, prólogo para *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, ed. Por Rashed Araeen (London: Continuum, 2002), 3 et seqq.

⁹⁹ Beral Madra, “Reflections on the Global South”, en Peter Weibel y Andrea Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007), 110 et seqq.

¹⁰⁰ Cubitt, prólogo para *Third Text Reader*.

¹⁰¹ Thomas McEvelley, “Overture du piège: L’exposition postmoderne et Magiciens de la terre”, y Homi Bhabba, “Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine», en *Les Magiciens de la terre*, ed. Jean -Hubbert Martin (Paris : Centre Georges Pompidou, 1989), 20 et. Seqq.

realizaron su “*pintura del arte*” en el piso antes de su instalación. El curador francés, en ese entonces director del Centro Pompidou, incluso escogió el mismo número de (antiguos) forasteros con el nombre y procedencia de “*profesionales integrados*” del mundo del arte. La designación de “*magos*” significa “*artistas*” en un sentido metafórico, quienes, casi en palabras de Malraux, permitía “*una investigación de la creación en el mundo actual (une enquête sur le création dans le monde d’aujourd’hui)*”¹⁰². La exhibición de Martin no podría haber sido posible antes, en el tiempo en que el mundo del arte aún estaba al mando, y la pérdida de su pronto impulso desde entonces, cuando el mundo del arte se rindió a su derecho a su poder exclusivo.

Los museos eran de importancia central para la formación del mundo del arte moderno. El Museo de Arte Moderno en Nueva York, el primero en su tipo en el mundo, es un buen ejemplo. “*El Museo de Arte Moderno (MoMA) nos hizo moderno*”, citando a Arthur S. Danto, enfatizando en la importancia de la institución para un nuevo canon del arte y la estética. Esto se debe a dos exhibiciones en MoMA de los años ‘30 donde el Modernismo se convirtió en un mito en fase temprana¹⁰³. Los americanos, quienes habían sido colonizados culturalmente por el Modernismo Europeo, pronto comenzaron a colonizar Europa con la ayuda del museo. El MoMA tal vez optó por el doble canon que había creado cuando reabrió sus galerías en 2004. Un piso estaba reservado por el Modernismo Europeo de la preguerra, mientras que el otro piso, con un par de excepciones, presentaba el Modernismo estadounidense de la postguerra. Se volvió bastante claro que los funcionarios del museo habían decidido representar la propia historia del museo como un sólido mito. Sin embargo, una conferencia en el MoMA, que continuó con la reapertura en abril del 2005, hizo discutir la pregunta ¿Cuándo Era el Arte Moderno? Esto fue, como un subtítulo agregado, una “*pregunta contemporánea*” que

¹⁰² Ibíden, 8.

¹⁰³ John Elderfield, *Imagining the Future of the Museum of Modern Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1998).

no podría haber sido formulada cuando el arte moderno aún estaba en el poder.

Más de dos décadas antes, William Rubin nuevamente había organizado el mito modernista con dos exhibiciones contemporáneas, defendiendo el Modernismo como un pasado viviente por última vez. Luego de la exposición de Picasso, el cual abrió en 1980, seis años después de la muerte del artista, la exhibición del *Primitivism in 20th Century Art*¹⁰⁴, el cual continuó en 1984, sólo podía más bien ser denominado como *Picasso and Primitive Art*. Su objetivo era volver a narrar la historia de la vanguardia, pero, de hecho, se reiteró una vez más la perspectiva colonial que reducía las máscaras y fetiches a una mera “*inspiración*” para los artistas de Occidente. Actualmente, la artesanía y el arte étnico, el cual había sido el hijo predilecto de los profesores y coleccionistas de la colonia, ya no son una tradición viva, aunque les signifique sobrevivir como un producto del turismo global. “*La muerte del auténtico arte primitivo*”, citando el título del libro de Shelly Errington, abre un espacio que el arte contemporáneo invade con su doble personaje: como *post-histórico*, respecto al Occidente, y como *post-étnico*, respecto a la historia colonial¹⁰⁵.

Pareciera que la historia del arte se ha convertido en una carga para los artistas Occidentales, semejante a la tradición étnica para artistas “*no-Occidentales*” (también, este término último pierde su distinción). La experiencia global, en retrospectiva, permite que las “*modernidades alternativas*” o “*múltiples*” salten a la vista¹⁰⁶. Tal vez, ser “*moderno*” se ha

¹⁰⁴ William Rubin, “Picasso”, en “Primitivism” en *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I, ed. William Rubin (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984), 241-340.

¹⁰⁵ Shelly Errington, *The death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Origrass* (Berkeley, California [etc.]: University of California Press, 1998), Cf. Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1989) and Raymond Corbey, *Tribal Art Traffic: A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times* (Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2000).

¹⁰⁶ Dilip Parameshwar Gaonkar, ed., *Alternative Modernities* (Durham, North Carolina [etc.]: Duke University Press, 2001); Prafulla C. Kar, Santosh Gupta, and Parul Dave Mukherji, eds., *Rethinking Modernity* (Delhi: Pencraft, 2003).

vuelto una noción histórica que en Occidente pudiera incluso tomar la forma de un pasado local, la forma en que otras culturas están mirando su pasado. El “*Arte Moderno*” es un recurso de memoria e identidad en el MoMA, lo que su audiencia quiere ver es lo que le encanta. Incluso, el nombre MoMA, con su encanto nostálgico, generalmente ha sido reemplazado por la marca MoCA¹⁰⁷ (Museo de Arte Contemporáneo) en muchas partes del mundo en donde la producción contemporánea se celebra como un arte sin límites geográficos y sin “*historia*” en términos de Occidente. El mercado del arte siguió el principio del MoCA cuando Christie y Sotheby reemplazaron la marca “*Moderno*” por etiquetas nuevas como “*Contemporáneo*” y “*Arte de la Postguerra*”.

¿Cómo los museos enfrentan el surgimiento de los nuevos mundos del arte? Podría ser útil consultar a la historia reciente del Museo Guggenheim, el cual ha optado desde hace algún tiempo por ser lo que Karsten Schubert denominó “*un museo global*”¹⁰⁸. Cuando Thomas Krens se unió al equipo en 1988, pronto desarrolló “*la idea de la expansión global*” a través de la creación de “*una red de instituciones semi-satélites*”. Pero, la “*marca global de bienes de producción en masa*” probó ser un modelo difícil. Sólo el Museo Bilbao, gracias a la construcción espectacular de Frank Gehry, ha cumplido las expectativas hasta el momento, pero esta sede, también está impedida por la dependencia financiera con la sede principal de Nueva York.

Queda por ver si la sede de Guggenheim en Abu Dhabi, también proyecto de construcción de Frank Gehry, marcará una entrada exitosa al nuevo mundo del arte o sufrirá de las políticas neo-coloniales del antiguo mundo del arte, tal como juega a ser, como la sede de Louvre, un “*museo universal*”. La audiencia local es lo esencial en Abu Dhabi. Pero, ¿cuál es la audiencia local en los Estados del Golfo más allá de la clase gobernante? La retórica global apenas esconde los intereses

¹⁰⁷ Museum of Contemporary Art.

¹⁰⁸ Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (Londres: One-Off Press, 2002), 113 et seqq.

económicos y políticos de los socios Occidentales y árabes en la planificación de un “*Distrito Cultural*” (como el Distrito West Kowloon en Hong Kong con sus planes de un “*Museo Plus*”). Los arquitectos estrellas de Occidente, como regla, crean dichos prestigiosos sitios. También, los mercados locales e internacionales (galerías, casas de subastas y ferias de arte) están muy envueltas en los dos proyectos de museo, puesto que se esfuerzan por obtener beneficios con las adquisiciones de museos instantáneos y dirigen las instituciones para la presentación de exhibiciones sensacionales con un vínculo global o árabe. El presidente del Pace Gallery, Marc Glinscher, sostiene que la Feria llamada Abu Dhabi Art Fair “*está asociada con Guggenheim. Sus colecciones deben ser en orden si van a completar aquel espacio del nuevo museo*”. Y el comerciante radicado en Abu Dhabi Kamel Mennour añade: “*Puede que no hayan coleccionistas en Abu Dhabi, pero hay museos que han sido contruidos. Y ellos necesitan arte*”¹⁰⁹.

Mientras tanto, el Guggenheim ha anunciado un nuevo emprendimiento para expandir su colección. El 12 de abril de 2012, la Fundación Guggenheim y el banco suizo UBS firmaron el proyecto “*Guggenheim UBS Map*”, en el cual el banco apoya a los funcionarios del Guggenheim en fortalecer una colección de arte global en su sede principal en Nueva York. Las partes nuevas de la colección, cada una relacionada a un área específica del planeta, será mostrado en dos salas en el extranjero. Pero, ¿Qué es una “*colección de arte global*”? ¿Es del todo posible simplemente globalizar a posteriori un museo de colección existente sin privarlo de su historia y perfil? ¿Deberían tales museos metropolitanos finalmente no aceptar que permanecerán en lo que siempre han sido, instituciones con un perfil de Occidente que, sin embargo, necesitan redefinirse frente a la era global?

¹⁰⁹ Marisa Mazria Katz, “Satellite Report, Focusing on the Middle East” *The Art Newspaper* XIX, no. 216 (September 2010): 57.

V

La pregunta no es si estos museos cumplen como modelos para “*un museo global*” en cualquier parte del mundo. La pregunta en cambio es si, en la era global, el museo del arte sobrevivirá del todo como una institución con un sólo propósito y un aspecto en común. De muchas maneras, lo educacional será su lado fuerte y esto también se aplica a la necesidad de un foro público donde una comunidad mire el arte como una práctica social en vez del arte como exhibición. La dominación Occidental, acompañada del financiamiento corporativo y el impulso misionero, no se hará donde las instituciones buscan un rol dinámico y un perfil individual. Los museos hoy en día se les llama a informar a la audiencia local pero en cambio están informados por su público. Necesitan familiarizar a nuevas audiencias con el arte. El arte contemporáneo, el cual comienza junto a su audiencia, carece de la clase de historia de las que las colecciones de arte solían tener. A menudo se proclama como la liberación del equipaje del Modernismo y de la historia del arte, con su narrativa Occidental. La vanguardia, originalmente un término militar, actuó como la punta de lanza de la historia en el aspecto de una cierta historia del arte, cuya narrativa, a su vez, necesitaba que los museos del arte fueran exhibidos¹¹⁰. Como no había tal historia del arte en la mayoría de los lugares, no obstante, su narrativa no puede ser apropiada como algo confeccionado.

La búsqueda de nuevos mundos del arte les ofrecerá a los museos un nuevo rol crítico. La ruta de mapeo que apunta a desarrollar la interacción en los mundos del arte en términos (pero no en lo nacional) geográficos requiere de los lugares en el mapa que simbolizan un mundo del arte en su elaboración. Sin embargo, dichos lugares no requieren el mismo tipo de instituciones. Como resultado, los museos variarán de un lugar a otro y de una institución a otra, tal como lo es la participación

¹¹⁰ Hans Belting, *Art History After Modernism* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2003).

del público local que aquí importa. Los museos de arte han heredado una noción del arte (a veces como bagaje cultural) que, inmediatamente, no divide una sociedad de otras, sino que en su lugar separa a la élite económica de la mayoría en una determinada cultura. El mercado global del arte es una imagen distorsionada como lo es un mercado para los jugadores globales, mientras que los museos aguardan una audiencia local, siempre que mantengan su independencia como lugares sin fines de lucro con una misión educativa.

Los museos de arte contemporáneo en muchos lugares del mundo se espera que representen una experiencia global en desarrollo, utilizando como reflejo el arte local. Su auge no significa que se suscriben a la idea Occidental de un museo del arte. Más bien, difieren más en lo que consideran es un arte que en lo que hacen en su arquitectura, la cual es transferible más fácilmente de un lugar a otro. En este sentido, los museos se convierten cada vez más en escenarios efímeros del arte vivo, por cuanto principalmente es un lugar concreto y una instalación artística, en la cual ellos a menudo llaman e incluso comisionan. Un museo de colección siempre se ha basado en la necesidad de selección de la memoria del público y ha excluido lo que no merece ser recordado. Pero, ya no hay reglas generales (globales) para lo que es ser excluido o incluido respecto al arte del pasado y del presente. Implícitamente, incluso en los museos Occidentales, podrían repentinamente mirar lo “*local*” cuando continúan excluyendo lo que permanece fuera de sus tradiciones de colección.

Los museos de arte alguna vez solían ser considerados como fuera del territorio, en la terminología de Michel Foucault, una heterotopía, por ejemplo, un sitio diferente de los sitios reales o, en otras palabras, un enclave con un tiempo y realidad de sí mismo en medio de toda sociedad¹¹¹. En tal capacidad, ellos prestaron servicio para transformar la presencia del mundo dentro del arte y, quizás, dentro de una representación simbólica de aquella presencia. Pero, hoy en día, las prácticas

¹¹¹ Michel Foucault “Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16, no. 1 (1986): 22-27. Conversación realizada en 1967, Publicado primero en francés en 1984.

tales como la instalación artística crean su propio lugar (un lugar para el aquí y ahora) y de esta manera continúan la tradición heterotópica. Para los museos, por otro lado, el término “zonas de contacto”, acuñado por James Clifford, gana más aclamación como una descripción de su rol. Tales zonas no sólo ofrecen contacto con el arte, sino el contacto entre un grupo y otro en una sociedad determinada. Ellos representan, en palabras de Clifford, “*las diferentes agendas –estéticas, históricas y políticas- que diversos públicos traen a los contextos de la exhibición*”¹¹².

Clifford, para estar seguros, principalmente habló de museos etnográficos en la costa Noroeste del Pacífico. Pero, Masaaki Morishita se apropió del mismo término para los museos de arte en Japón que, como el Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, “*intenta negociar diferentes culturas en el campo artístico local*”¹¹³. El describe la lucha de los artistas locales por conquistar el “*museo vacío*” (utilizando su término) para su propio trabajo, como un tipo de “*Salón*”. Pero al final, los artistas aceptaron la idea que el museo debía servir a la comunidad como un todo y tal vez estar disponible como un escenario público para temas de interés común. Controversias similares también están sucediendo en otras partes del mundo en donde los artistas demandan un museo para sus propios intereses, pero eventualmente deben admitir que un museo no es un espacio de arte rentable. Clifford, sin embargo, observa “*el museo, como la más constante y Eurocéntricas de las instituciones, como una dinámica, difundiendo la institución que pudiera tomar una diversidad de formas en coyunturas particulares locales/globales*”.

¹¹² James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century* (Cambridge, Massachusetts [etc.]: Harvard University Press, 1997); James Clifford, *O the Edges of Anthropology (Interviews)* (Chicago, Illinois Prickly Paradigm Press, 2003), 36 et. Seqq. (ver entrevista con Alex Coles).

¹¹³ Masaaki Morishita, “Museums as Contact Zones”, em Belting y Buddensieg, *The Global Art World*, 36 et. Seqq.

VI

No existe, hasta ahora, tipología a la vista para los museos de arte contemporáneo que represente sus nuevas diversidades. Sin embargo, la conferencia internacional GAM (2007), la cual abordó “*el desafío global de los museos de arte*”, discutieron varios tipos de museos que se especializaban en una audiencia en particular. Un nuevo tipo de museo universitario, enfocado en la sobrevivencia de una cultura local en un mundo global, es un buen ejemplo. Muestra de ello es el Museo Jorge B. Vargas (fundado en 1978), un museo en la Universidad de Filipinas, basado en una colección privada y que actúa como una conexión de la tradición local con las reflexiones en el estado presente del país. Además, hay un Santralistanbul (fundado en 2007) en el recinto de una universidad privada en el Golden Horn, o el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (fundado en 2008) en Ciudad de México, el cual dirigen los estudiantes de la Universidad Autónoma Nacional con un programa ambicioso de arte contemporáneo y cultura¹¹⁴. El rol educacional, en todos los casos, es la condición para la actividad del museo y la práctica del arte, dado que la audiencia se da por hecho.

Otro caso es el museo comunitario, el cual también tiene una audiencia dada o es, incluso demandada por tal audiencia. Este tipo, por ejemplo, ha sido introducido en contra de mucha resistencia en Sao Paulo donde el artista Emanoel Araújo dirige el Museu Afro Brasil¹¹⁵. En los Estados Unidos, “*los grupos minoritarios se convertirán en la mayoría en un par de décadas, y los museos de arte deberán diversificarse para sobrevivir*”, como Martha Lufkin escribió en The Art Newspaper en 2009¹¹⁶. Arnold Lehman, director del Brooklyn Museum, consideraba la diversidad “*un tema crítico*”, y Graham Beal, director del

¹¹⁴ R. Samano Roo y K. Cordero Reiman en *ibíden*, 348 et seqq.

¹¹⁵ Emanoel Araújo en *ibíden*, 180 et seqq.

¹¹⁶ Martha Lufkin, “America is Changing, But Are Its Arts Museums?” The Art Newspaper 204 (July/August 2009): 29.

Detroit Institute of Art-DIA, señaló que “*la comunidad quiere ver por sí misma una clara definición dentro del museo*” como un lugar para toda la gente¹¹⁷. El Museo futuro para el Arte Afroamericano no será el último vínculo en la cadena de museos comunitarios del Mall en Washington DC¹¹⁸.

Los museos a cargo de coleccionistas revelan la invasión de los mercados de arte en el territorio del museo con el comercio de trabajos de “*calidad de museo*”. Algunos museos en Asia son construidos como aeropuertos esperando la llegada del arte internacional. Los coleccionistas con un mercado competitivo (una clase de VIP en el mundo del arte) construyen sus propios museos e, indebidamente, ganan importancia en lugares donde no hay un balance con una escena libre del arte “*libre*” del cual hablar. En la actualidad, los museos del mundo empresarial están en marcha. Los centros comerciales japoneses comenzaron a atraer a sus clientes con museos sobre el terreno en los años ‘80. El Museo de Arte Mori en Tokio (fundado en 2003) está situado en el piso 53 de un rascacielos cerca de las áreas comerciales, restaurantes y una vista al cielo. Tal vez, estamos en un periodo de transición en el cual los museos de arte están bajo una gran presión desde afuera. Esta situación explica la contradicción que existe entre el boom y la crisis (el boom en las construcciones de museos y la crisis de su propósito).

Mientras tanto, el auge de museos de Asia atrajo la crítica institucional desde adentro. Kao Chien-hui desde el Taipei Museum of Contemporary Art lanzó la exposición Trading Place como una “*exhibición de comentario*” para dirigir la vicisitudes de la escena del arte¹¹⁹. Los artistas en esta exposición abordan tópicos como “*el robo, el intercambio, el comercio, la representación y la malversación*” del arte, y montaron una “*réplica de una arena de exhibición*” para desafiar el concepto de arte y movilizar a la audiencia local. En China, el boom del

¹¹⁷ Ibíden.

¹¹⁸ En este tema, ver Paul de Bruyne y Pascal Gielen, eds., *Community Art: The politics of Trespassing* (Amsterdam: Valiz, 2011).

¹¹⁹ “Trading Place”, MOCA Taipei, Accesado el 2 de Julio, 2012, <http://www.mocataipei.org.tw/english>.

museo recién ha comenzado, pero ya es un boom la construcción mientras sufren de la controversia sobre el significado del arte contemporáneo para la audiencia china. En el extranjero, los artistas chinos contemporáneos se posicionan de forma prominentemente en los mercados de arte. En el país, el interés del público general aún es muy bajo. Fan Di'an, jefe de la Galería Nacional en Beijing, culpa a los coleccionistas como los responsables ya que el coleccionar se ha convertido en un “*negocio más que un servicio para la comunidad*”¹²⁰. En el Distrito 798 de Beijing, el Centro para el Arte Contemporáneo Ullens, propiedad de los coleccionistas belgas Guy y Myriam Ullens, aún sostiene una posición clave, pero los fundadores se están retirando de sus patrocinadores¹²¹. El “*Museo de Arte Mundial*”, una institución pública en el Monumento Milenio de China en Beijing (fundado en el 2000), presenta obras del arte Occidental de Europa, tales como las pinturas francesas del siglo XIX. La nueva disciplina emergente de la “*historia del mundo del arte*” en China vuelve a la perspectiva de las “*Culturas del Mundo del Museo*” en Occidente.

En Medio Oriente, la situación del museo es tanto espectacular como incierta. No había museos tradicionales apropiados en los Estados del Golfo cuando los proyectos de museos extranjeros en Abu Dhabi comenzaron a hacer noticias globales. Entre las fundaciones locales de museos, el Museo de Arte de Sharjah, junto con el bienal relacionado, fue el primero proyecto de esta naturaleza. El Museo de Arte Moderno Mathaf Arab en Qatar que colecciona trabajos “*del Medio Oriente, desde el Norte de Africa cruzando por completo hasta Irán*”¹²², abrió en el 2010 en una antigua construcción de una escuela. Los Emiratos Arabes, más allá de sus estrechos confines, están atrayendo colecciones de arte con un fondo común religioso y cultural, el cual ejemplifica un nuevo mundo del arte

¹²⁰ Chris Gill, “Beijing Plans Major Museum”, *The Art Newspaper* 196 (November 2008): 22.

¹²¹ Ver “MOCA OF THE Month: Mayo del 2012”, Accesado el 2 de julio, http://www.globalartmuseum.de/site/moca_of_the_month/146.

¹²² Wassan Al-Khudhari, en *Global Art Forum 2-Transcripción* (Dubai: Art Dubai, 2008), 257.

emergente. En el 2008, el Art Dubai, en conjunto con The Financial Times, organizaron un Foro de Arte Global con el tópicico “*Marcas de Museos*”. Los temas claves fueron la educación de la audiencia y el entrenamiento de los curadores locales profesionales. Algunos de los artistas participantes protestaron contra el poder de los prestigiosos museos de colección que no servirían a sus intereses sino que, por el contrario, impedirían a la comunidad el contacto de primera fuente con el arte vivo. Un artista de Beirut se preguntaba si tales instituciones podrían no ser “*un peligro para la producción artística*” si promovían a “*los artistas nacionales e institucionalizados*” solamente¹²³.

La escena del museo Africano aún sufre del pasado colonial y carece del apoyo de una audiencia capacitada. En tiempos postcoloniales, los artistas Africanos eran pioneros en el mapa del arte global, pero encontraron un inconveniente debido a la continua interferencia colonial y la pérdida en la infraestructura de las instituciones de arte. Sin embargo, esta situación cambió lentamente. En el 2010, una exhibición en Bruselas con el título de “*Geo-graphics: A map of ART practices in AFRICA*”, en el pasado y presente, enumeró una cantidad de nuevos “*centros de arte*” por el continente. Ellos, en gran medida, están apoyados por coleccionistas privados y de recursos públicos¹²⁴. El rol del arte tradicional (con el sesgo colonial en su historia etnográfica), sin embargo, sigue siendo un problema, además, la poderosa escena de la diáspora, con las instituciones extranjera, no tienen tal equivalente en Africa.

VII

El concepto de un solo mundo del arte alcanzó un punto de inflexión en el tiempo en que Arthur S. Danto, quien una vez había acuñado el término, escribió un ensayo para la Bienal de Venecia de 1993. El curador Achille Bonito Oliva le había

¹²³ Lamia Joreige, en *Global Art Forum 2-Transcripciones* (Dubai: Art Dubai, 2008), 263.

¹²⁴ La exhibición fue organizada por BOZAR, Bruselas, en el verano y el otoño del 2010.

preguntado para que comentara en el tópico de la Bienal, “*puntos de compás del arte*” (punti dell’arte), el cual pretendía guiar a la gente a través del mundo del arte, contra la diversidad mostrada en los mismos pabellones de la Bienal nacional. Ésta aún era la idea antigua, pero fue seriamente desafiada cuando Danto recibió una invitación para contribuir en la primera Bienal en Johannesburgo, cuyos curadores habían tomado la decisión de “*poner la ciudad en el mapa (...) del arte*”. El autor se dio cuenta que el nuevo concepto se oponía al de Venecia, pero no podía comprender cuál podría ser la diferencia. Seguramente, los artistas en Sudáfrica habían afirmado “*un lugar en el mapa del arte internacional*”. *Esto es, debido a que el mapa es de un solo mundo, la internacionalización del arte*. Pero, ¿cómo debería ser el nuevo mapa? Danto es consciente que “*cuando el africanismo se fortalezca, el Internacionalismo pertenecerá más y más al pasado*”. El se preguntaba si “*los centros nacionales del arte nacional*” podrían tomar ese lugar¹²⁵.

Sin embargo, los días de la idea nacional de promover el arte ya habían pasado. De hecho, Australia había tomado un giro transnacional cuando la Galería de Arte de Queensland en Brisbane, con un fuerte apoyo del gobierno, lanzó un trienal el mismo año, 1993, cuando el antiguo Oeste aún parecía estar en discusión en Venecia. La idea era crear la región del “*arte del Asia-Pacífico*”, cuyos doce países más Hong Kong hubieran descubierto sus afinidades culturales vía el arte contemporáneo. Carolina Turner, como curadora, insistió en la prioridad de las relaciones internas que se conectaran con la nueva región (“*intrarregionalismo*”), como lo contrario a la mirada externa a la posición de Australia en la periferia del arte (“*extrarregionalismo*”). “*Mientras ha habido exhibiciones del Arte del Sudeste Asiático y el Arte del Este Asiático dentro de Asia*” por primera vez¹²⁶. Australia tenía razones políticas para

¹²⁵ Arthur C. Danto, “Mapping the Art World”, en *Africus: Johannesburg Biennale*, 28 febrero-30 abril 1995 (Johannesburg: Transnational Metropolitan Council, 1995), 24.

¹²⁶ Caroline Turner, “Introducción: From Extraregionalism to Intraregionalism”, en *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1993), 8.

reconsiderar “*su lugar en el mundo*” aceptando las culturas visuales de Asia¹²⁷. Curiosamente, fue un museo de arte, la Galería de Arte de Queensland, la cual tomó la delantera en la creación de una nueva “*región del arte*”.

En la actualidad, Australia también puede ser considerada como un “*el mundo del arte*” por si misma. Esto es evidente desde la escena del museo, cuyas características distintivas no han sido encontradas en otro lugar. Gerard Vaughan ha descrito la emergencia de lo que el denomina “*el museo multicultural*” en el sentido que el arte Asiático y especialmente el Aborígen, se ha vuelto una parte integral de las políticas de colección y exhibición de los museos de arte públicos: “*Cuando el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Sydney fue constituido en 1989 (la Galería abrió al público en 1991), esta [...] desarrolló una política curatoria fuerte para apoyar [...] el arte indígena contemporáneo*” con un énfasis en “*los artista indígenas de la ciudad*”¹²⁸. La Galería Nacional Australiana en Canberra (renombrada como la Galería Nacional de Australia en 1993) también considera “*el arte indígena (...) como parte de la corriente principal Australiana contemporánea*”. En la primera Trienal del Asia Pacífico, los curadores invitaron a tres mujeres artistas aborígenes entre los nueve participantes de Australia y dibujaron un mapa de Australia en el cual los lugares de producción de arte aborígen estaban marcados. Tales estrategias del museo demuestran la declaración de Australia para ser reconocida como un “*mundo del arte*” independiente.

El museo del arte está estrechamente conectado con el surgimiento de “*los mundos del arte*” competitivos, cuya cartografía indica la tendencia a descomponer el panorama global en pequeñas unidades con un perfil geográfico o cultural propio. La misma descentralización socava el concepto mismo del arte, cuyas demandas universales son disputadas hoy en día. También, en este contexto, a los museos se les solicita que

¹²⁷ Gerard Vaughan, “The Cross-Cultural Art Museum in Australia”, en *The Cambridge Companion to Australian Art*, Jaynie Anderson, ed., (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 288.

¹²⁸ *Ibiden*, 271.

cumplan las políticas de representación en el nombre de una comunidad o sociedad local. Tradicionalmente, la importancia de los museos se basaba en su rol para relacionar un relato principal que fuera compartido por su audiencia. Esta narrativa ya no es considerada por las demandas universales de los tiempos modernos. Hoy existen historias rivales (religiosas, étnicas o postcoloniales) que deconstruyen una importancia exclusiva del “Arte”. Sin embargo, los museos aún califican como puestos de avanzada de lo que se considera como arte. Hoy en día, han sido “*transformados desde templos de belleza a una clase de ferias culturales*”¹²⁹. Como tal, se espera que ofrezcan un contacto más inmediato con la gente que lo que entregaba el museo del arte tradicionalmente.

¹²⁹ Danto, Brillo Box, 11.)

5

LA LIBERTAD FUTURA

Hito Steyerl

Paul Chan



Libertad para todos: freelancers y mercenarios

Hito Steyerl

En 1990, George Michael realizó un video musical para su canción *Freedom '90*. Esta era la época en que todos delirantemente cantaban junto a *Ode to Joy* de Beethoven o *Wind of Change* de Scorpions, celebrando lo que la gente pensaba que era la victoria de la libertad y la democracia luego de la caída del muro de Berlín. Lo más abismal de todas estas canciones fue la interpretación de David Hasselhoff de *Looking for Freedom*, presentada en vivo en la cima del Muro de Berlín, que describía los ensayos y las aficciones del hijo de un hombre rico tratando de hacer su propia fortuna. Pero, lo que hizo George Michael fue completamente diferente. En la canción de Michael, libertad no es una nirvana liberal de oportunidad, por el contrario, “[...] se parece al camino al cielo / Pero se siente como el camino al infierno”¹³⁰.

¹³⁰ La canción *Freedom* de los '90 de George Michael: I won't let you down, I will not give you up, Gotta have, Some faith in the sound, It's the one good thing that I've got, I won't let you down, So please don't give me up, Because I would really, really love to stick around. Heaven knows I was just a young boy, Didn't know what I wanted to be, I was every little hungry schoolgirl's pride and joy, And I guess it was enough for me, To win the race? A prettier face!, Brand new clothes and a big fat place, On your rock and roll TV, But today the way I play the game is not the same, No way, Think I'm gonna get me some happy.

Entonces, ¿qué tipo de libertad describe la canción de George Michael? Aquella no es una libertad clásica liberal definida por la habilidad de hacer, o decir, o creer en algo, sino en cambio la falta de propiedad e igualdad, la ausencia incluso del autor y la destrucción de todos los pilares que sugieren su personalidad pública. Este es el porqué la canción se siente mucho más contemporánea que todas las otras odas a la libertad desde una época pasada, la época del final de la historia. Esta describe un estado muy contemporáneo de libertad: la libertad de todo.

Déjeme explicarles. Lo que solemos considerar como libertad es, principalmente, una libertad positiva, la libertad de hacer o tener algo¹³¹. Sin embargo, muchas libertades positivas, la libertad de expresión, la búsqueda de la felicidad y la oportunidad, o la libertad de culto, han sido caracterizadas como culturalmente específicas o, más precisamente, de Occidente. Es decir, no se supone que pertenezcan a todos, sino que sólo a grupos demarcados específicamente y étnicamente. Estoy seguro que muchas otras libertades culturalmente específicas son reclamadas por la gente no Occidental también. Argumentando a favor o en contra de estos tipos de libertades pueden suceder fuera del marco invisible establecido por más de una década de unas retóricas culturizadas de la guerra.

Pero ahora la situación está cambiando. Especialmente en la crisis política y económica actual, la desventaja de las ideas liberales de libertad, concretamente la libertad de corporaciones

I think there's something you should know, I think it's time I told you so,
There's something deep inside of me, There's someone else I've got to be,
Take back your picture in a frame, Take back your singing in the rain,
I just hope you understand. Sometimes the clothes do not make the man.

[Chorus] All we have to do now, Is take these lies and make them true
somehow, All we have to see, Is that I don't belong to you, And you don't
belong to me, Freedom!, I won't let you down, Freedom, I will not give you up,
Freedom, Have some faith in the sound, You've gotta give for what you take,
Freedom!, I won't let you down, Freedom, So please don't give me up,
Freedom.

¹³¹ En la distinción entre la libertad positiva y negativa, ver Isaiah Berlin, "Two Concepts of Liberty", en *Liberty* (Oxford: Oxford University Press, [1958] 2002), 166-217. Se debe mencionar que también hay una tradición de debate sobre la libertad negativa propuesta por y después por Charles Taylor, en el cual el término se define diferentemente al de este ensayo.

de cualquier forma de control así como también la libertad de buscar incesantemente el propio interés de uno a costa de otros, se han vuelto abiertamente evidentes como las únicas libertades universales que son efectivas hoy en día: la libertad de vínculos sociales; la libertad de solidaridad; la libertad de la certeza o previsibilidad; la libertad de empleo o labor; la libertad de cultura, transporte público, educación, o todo lo público en general.

Estas son las únicas libertades que pueden encontrarse en el mundo actualmente. No se aplican equitativamente a todos, sino en relación a nuestra situación económica y política. Estas son libertades negativas, y se aplica a todo lo que ha sido cuidadosamente construido y exagerado como la “*alteridad*” cultural.

La libertad de seguridad social; la libertad del estado de derecho; la libertad de los medios para la fuente de subsistencia; la libertad de responsabilidades y sostenibilidad; la libertad de educación gratuita, atención médica, pensiones, y cultura pública; y la libertad de los estándares de responsabilidad pública son las libertades universales experimentadas hoy alrededor del mundo. Tal como lo cantó Janis Joplin: “*La libertad es sólo otra palabra para no tener nada que perder*”. Esta libertad es lo que la gente en muchas partes comparte hoy en día. La libertad contemporánea no es principalmente el goce de las libertades civiles como lo cuenta la mirada tradicional de los liberales, sino en vez, como la libertad de la caída libre experimentada por muchos quienes fueron lanzados al futuro incierto e impredecible. En este punto, estas libertades negativas también son libertades que ayudaron a impulsar a movimientos de protestas muy diversos alrededor del mundo, movimientos que no tienen un punto central positivo o demandas claramente articuladas, ya que expresan las condiciones de libertad negativa, de la pérdida de lo común como tal.

LA LIBERTAD NEGATIVA COMO UNA BASE COMÚN

Ahora las noticias buenas: No hay nada malo con esta condición, a excepción, por supuesto, que es devastadora para todos los que le afecta. Pero, esto también reestructura oposiciones de una muy buena forma. Es decir, evita las discusiones de la libertad para hacer, comprar, decir, o viste esto y eso, discusiones que usualmente terminan en la construcción de otro, quien no te permitirá comprar, decir, o vestir, o no vestir el asunto en cuestión: el Musulmán fundamentalista, el comunista ateo, el feminista traidor de la nación o la cultura, a quien sea que se ajuste. Insistiendo en hablar sobre las libertades negativas abre la posibilidad de solicitar más libertades negativas y explorar nuevas formas de relación entre gente que han hecho más o menos un juego limpio en un mundo de libre comercio y su vasta desregulación.

Permítanme explorar en un aspecto particularmente pertinente de la condición de la libertad negativa actual, la condición del freelancer¹³². ¿Qué es un freelancer? Veamos una definición muy simple:

1. Una persona que vende sus servicios a empleadores sin un compromiso duradero de ninguno de ellos.
2. Un independiente no comprometido, como en políticas o vida social.
3. Un mercenario medieval.

Un freelancer es un independiente, o un mercenario:

La etimología de la palabra deriva del término Medieval para un soldado mercenario, un “*free lance*”, es decir, lancero independiente, por ejemplo, un soldado que no está sujeto a ningún general o ninguna administración en particular y que puede ser contratado para una tarea encomendada. El término fue utilizado por primera vez por el Sir Walter Scott (1771-1832) en *Ivanhoe* para describir a un “*guerrero mercenario*”

¹³² Freelancer: su traducción en español es: trabajador independiente. Sin embargo, para efectos de interpretación, se utilizará la palabra original que es freelancer. [Nota del traductor]

medieval” o “*free-lance*”¹³³ (indica que el lancero no ha jurado a ningún servicio de un lord, no que el lancero está disponible gratuitamente). Esto cambió a un sustantivo figurativo alrededor del 1860 y fue reconocido como verbo en 1903 por las autoridades en etimología tales como el *Oxford English Dictionary*. Sólo en los tiempos modernos el término ha mutado de un sustantivo (un freelance [independiente]) a un adjetivo (un periodista freelance [independiente]), un verbo (un periodista que hace freelance [trabaja independiente]) y adverbio (ella trabajó como freelance [independiente]), así como también para el sustantivo “*freelancer*” [independiente].¹³⁴

Actualmente, el lancero para ser contratado se encarga de diversas tareas. Desde trituradoras de piedras, palas, biberones y metralletas hasta cualquier forma de hardware digital. Pero las condiciones de empleo no han cambiado tan dramáticamente como la variedad de los lanceros. O, más bien: tal vez ellos cambiaron en el entretanto. Así como los jornaleros fueron propuestos dentro de unos grandes ensamblajes industriales de cintas transportadoras y fábricas de tiempo reglamentado, ellos se convirtieron en trabajadores. Pero ahora pareciera que en muchos ejemplos la fábrica se está desintegrando nuevamente en micro unidades autónomas y subcontratadas, produciendo condiciones que no están lejos del trabajador no remunerado y el jornalero. Toda esta inversión generalizada (aunque por ningún motivo universal) para formas históricas de trabajo feudalista posiblemente sólo signifique que realmente estamos viviendo en tiempos neo-feudalistas.¹³⁵

En esta historia del cine japonés, hay una larga tradición de retratar la figura del freelancer itinerante. Este personaje se denomina Ronin, un samurái errante que no tiene un maestro permanente y que ha perdido los privilegios de este estatus en circunstancias de la pelea hobbesiana del todos contra todos. Lo

¹³³ Significado literal: lancero-independiente.

¹³⁴ “Freelancer”, modificado por última vez el 18 de marzo, 2003. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freelancer>.

¹³⁵ En un sentido abstracto, la geografía política multifacética del orden feudal se asemeja a la jurisdicción superpuesta emergente de estados nacionales, de instituciones supranacionales y regímenes globales privados novedosos. Esta es, realmente una de las interpretaciones frecuentes de los estudios de globalización.

único que ha dejado son sus habilidades para pelear, las cuales arrienda. El es un lúmpen samurái, reducido, deteriorado, pero no obstante, con habilidades claves. La película freelancer itinerante clásica es la película de Akira Kurosawa “*Yojimbo*”, realizada en 1961, la cual también se volvió popular en Occidente debido a que ha sido adaptada en la forma del denominado *Spaghetti Western* por el director italiano Sergio Leone. La película “*A Fistful of Dollars*”¹³⁶ (1964) estrenada por Clint Eastwood y el primer plano, usualmente de hombres sudados mirándose los unos a los otros antes del disparo decisivo. Sin embargo, la versión original japonesa es mucho más interesante. En esta secuencia abierta, nos enfrentamos a una situación sorprendentemente contemporánea. Mientras que el freelancer camina por la tierra árida y barrida por el viento, se acerca a una villa y conoce a personas de diferentes grados de angustia y miseria. La última parte de la introducción es de un perro que se pasea por delante con una mano humana en su hocico.

En la película, el país se encuentra en una transición de una economía basada en la producción a una basada en el consumismo y la especulación. La villa se rige por dos caudillos capitalistas rivales. La gente se rinde ante sus negocios de fabricación que se vuelven en corredores y agentes. En el entretanto, la producción textil, una profesión profundamente asociada a la creación y el desarrollo del capitalismo, está siendo externalizada como trabajo doméstico para las dueñas de casa. Las prostitutas en abundancia, así como también el personal de seguridad al cual ellas le sirven. El sexo y la seguridad son productos valiosos, tal como los ataúdes, los cuales, a parte de la producción textil, parecen ser la industria principal en la ciudad. En esta situación, el freelancer aparece en escena. El logra contraponer a los caudillos los unos con los otros para lograr liberar a los aldeanos.

¹³⁶ En español: “Por un puñado de dólares”.

EL MERCENARIO

Mientras que la historia del Ronin es una alegoría adecuada para las condiciones de los Freelancers contemporáneos, el mercenario no es sólo una figura histórica o alegórica, sino una figura muy contemporánea. Realmente, estamos viviendo en una época en la cual las fuerzas mercenarias experimentan un regreso sorprendente, especialmente durante la reciente guerra de Irak, la cual, como ya lo podríamos haber olvidado, comenzó como una “Operación por la Libertad de Irak”. La pregunta si los contratistas norteamericanos de las compañías de seguridad privada podían ser llamados como “mercenarios” de acuerdo a la ley internacional fue arduamente debatida durante la guerra de Irak y su consiguiente ocupación. Mientras que los contratistas militares estadounidenses quizás no cumplían todos los criterios para ser denominados como mercenarios, de acuerdo a la Convención de Ginebra, la existencia de cerca de 20.000 de tales individuos durante la ocupación resaltan una creciente privatización de la guerra y un incremento en la falta de control del estado sobre las acciones de estos individuos. Este desarrollo, como muchos científicos políticos lo han notado, es un síntoma de un debilitamiento general de la estructura del Estado-nación. La privatización de la guerra es un signo de una pérdida de control sobre el poder militar por los Estados-nación y perjudica la responsabilidad y el estado de derecho. Esto pone en duda el monopolio del estado sobre la violencia y perjudica la soberanía del estado, reemplazándolo por lo que se ha denominado como la “soberanía subcontratada”.

Por lo tanto, tenemos dos figuras que adquieren relevancia en el escenario de las libertades negativas y se complementan entre ellas: el freelancer en un sentido ocupacional y el mercenario o el contratista de la seguridad privada en el sentido militar ocupacional. Tanto los Freelancers como los mercenarios pierden cada vez más la lealtad hacia las formas tradicionales de organización política, tales como los

Estados-nación. Los Estados-nación no están entregando una estructura confiable para el mantenimiento de la subsistencia de muchos. Tanto los Freelancers como los mercenarios se involucran en lealtades de libre circulación, las cuales son variables y sujetas a negociación económica y militar. Quizás, el concepto de representación política democrática también se convierte en una promesa vacía, ya que las instituciones políticas tradicionales las conceden sólo como libertades negativas: la libertad de todo, la libertad de ser criminal, o, en cambio, de ser justo en un juego que no lo es: el juego justo del mercado o el de las fuerzas de desregulación de estados y, en última instancia, también de la desregulación de las misma democracia liberal.

Probablemente, tanto los Freelancers como los mercenarios se relacionan con surgimiento de lo que Saskia Sassen denomina como *The Global City*¹³⁷. Este concepto ha sido resumido maravillosamente en una reciente conferencia de Thomas Elsaesser. El describe las ciudades globales como “[...] ‘ciudades mundiales’ que, debido a un número de factores distintivos, se han vuelto nodos importantes en el sistema económico global. La idea de la Ciudad Global por lo tanto implica pensar al mundo en términos de conexiones que se reúnen en ciertos puntos, en ciudades cuyo alcance y referencia van más allá de una sola nación, tal vez sugiriendo la transnacionalidad o post-transnacionalidad”. Ellos expresan una nueva geografía de poder, unido intrínsecamente a la globalización económica y sus muchas consecuencias, las cuales transforman sustancialmente el rol del Estado-nación y sus instituciones políticas tales como la democracia representativa. Es decir, los modos tradicionales de representación democrática están profundamente en crisis. No sólo debido a la interferencia de algunos excluyendo culturalmente al Otro, sino porque la misma representación política ha estado perjudicando y exagerando el poder político del Estado-nación, abandonando la soberanía por un lado y entregándole valor a través de la legislación de emergencia, la

¹³⁷ Saskia Sassen, *The Global City: Nueva York, Londres, Tokio*, 2da edición (Princeton, Nueva Jersey [etc.]: Princeton University Press, 2001). En español: *La Ciudad Global*.

restricción de la libertad de movimiento y la vigilancia digitalizada del otro. La idea liberal de la democracia representativa ha sido profundamente corrompida por las fuerzas desenfrenadas del liberalismo económico e igualmente por el nacionalismo.

En este punto, una libertad negativa emerge: la libertad de no ser representado por las instituciones tradicionales, las cuales declinan a cualquier responsabilidad de usted, pero aún intentan controlar y micro controlar su vida tan cerca como sea posible, utilizando potencialmente el PMC o cualquiera de las otras compañías privadas. Entonces, ¿cuál es la libertad para ser representada diferentemente? ¿Cómo podemos expresar una condición de libertad absoluta, desde lo adjunto, la subjetividad, la propiedad, la lealtad, los vínculos sociales e incluso uno mismo como sujeto? Y ¿cómo podríamos incluso expresarlo políticamente? En mi conferencia de las series de *Mirando hacia Adelante* en Amsterdam, mostré una imagen de protestantes con máscaras de Guy Fawkes, las que representan a un mercenario muy famoso. El retrato de este mercenario se ha multiplicado dentro de las recientes protestas. El propósito principal para los protestantes es el permanecer como anónimos. En el 2008, la máscara de Fawkes fue apropiada por el grupo de hackers *Anonymous* como su imagen pública para una protesta en contra de la Cientología. Ya desde entonces, la imagen se esparció como un símbolo visual viral de la disidencia contemporánea. No obstante, es desconocido virtualmente que sea una apropiación del rostro de un mercenario. Guy Fawkes no sólo fue la persona ejecutada debido a que quiso hacer explotar el parlamento inglés, sino también fue un mercenario religioso que luchó por la causa del catolicismo por todo el continente Europeo. Mientras que su personalidad histórica es bastante dudosa y francamente poco atractiva, la reapropiación de su semejanza abstracta por el grupo de hackers *Anonymous* nos muestra una interesante reinterpretación inconsciente del rol del mercenario.

Pero este mercenario, el nuevo mercenario que es libre de todo, ya no es un sujeto, sino un objeto: una máscara. Es un múltiple, un objeto comercial, bajo licencia de una corporación

y en consecuencia pirateado. La máscara apareció por primera vez en la película “*V for Vendetta*” (James McTeigue, 2005), contando la historia de un rebelde enmascarado llamado V, quien lucha contra un gobierno británico fascista del futuro. Esto explica porqué está bajo licencia de *Time Warner*, el cual lo lanzó como “*V for Vendetta*”. Como consecuencia, los protestantes de las grandes corporaciones al comprar las versiones oficiales de las máscaras están, de hecho, ayudando a enriquecer a los protagonistas de las grandes economías que son su objetivo en sus manifestaciones. Sin embargo, también se desencadenan neutralizaciones: “*un protestante de Londres dijo que sus hermanos están intentando oponerse a Warner Bros.¹³⁸ Y su control de las imágenes. El afirma que Anonymous Reino Unido ha importado 1.000 copias de China y la distribución va ‘directo a los bolsillos de Anonymous en sus fondos en vez de los de Warner Brothers’*”. Estos objetos sobre determinados representan la libertad de no ser representados así. Una disputa sobre derechos de autor entrega identidades genéricas para la gente que siente que necesitan no sólo la anonimidad de ser representado, sino que sólo puede ser representada en la forma de los objetos y los productos porque, como Freelancers, como juego limpio e incluso como mercenarios, es lo que ellos son: productos de libre circulación.

Si se observan los otros usos de las máscaras o personalidades artificiales, el tropo del mercenario incluso puede ser adoptado. La banda de punk rusa *Pussy Riot*, por ejemplo, utilizó los pasamontañas coloreadas en neón para ocultar sus rostros en apariencia altamente publicitada en la Plaza Roja de Moscú donde le dijeron al presidente Putin en términos claros que se vaya a empacar. Además de su aparente valor de uso en (al menos temporalmente) ocultar sus rostros, esto también hacía referencia a uno de los íconos más famosos de la militancia de buen humor de las pasadas décadas: la figura del Subcomandante Marcos, el portavoz no oficial del EZLN, conocido también como el movimiento Zapatista.

¹³⁸ Tamara Lush y Verena Dobnik, “Vendetta’ mask becomes symbol of Occupy protests”, Associated Press, AP, 4 noviembre del 2011.

Así, se nos demuestra cómo cambiar la figura de un mercenario en una figura de la guerrilla. Realmente, ambas están conectadas muy íntimamente e históricamente. Durante la segunda mitad del siglo XX, los mercenarios eran liberados por los grupos insurgentes de diferentes tipos, particularmente durante los conflictos en la África postcolonial. Pero los “*consejeros*” paramilitares también eran desplegados en contra de los movimientos de la guerrilla en América Latina durante las guerras sucias de poder para mantener la hegemonía de los Estados Unidos en la región. De cierto modo, las guerrillas y los mercenarios comparten espacios similares, a excepción del hecho que a las guerrillas usualmente no se les paga (obviamente) por sus esfuerzos. Por supuesto, esto no es posible incluso remotamente intentar caracterizar todos los movimientos de las guerrillas en este sentido: ellas son muy diferentes. Mientras que en muchos casos, no difieren estructuralmente de los mercenarios y los paramilitares desplegados en contra de ellos, en algunos casos reorganizan este paradigma y lo revierten tomando la libertad negativa y asumiéndola. Si los mercenarios y los Freelancers son figuras de la realidad económica contemporánea, ellos siempre tienen derecho a liberarse de sus empleadores y de reorganizarse como guerrillas, o de ponerlo de manera mucho más humilde como la pandilla de Ronin retratada en la obra maestra de Kurosawa *Los Siete Samiráis* [Seven Samurai] (1954). Siete Freelancers se juntan para proteger una villa de los bandidos. En situaciones de libertad negativa absoluta, incluso si es posible.

CONCLUSIÓN

Y ahora podemos regresar al video de George Michael para un giro final, todos esos elementos que ya han sido expresados en su video, el cual podría haber parecido absurdo en su tiempo y que lo convierte incluso ahora en su veneración descarada y completamente exagerada de celebridades heteronormativas. George Michael nunca se muestra en el video, pero el mismo se

había representado por superproductos y supermodelos, quienes sincronizaron el movimiento de sus labios en su canción como si fueran micrófonos humanos. Toda la insignia de su personalidad en el escenario hasta entonces, la casaca de cuero, el tocadiscos, la guitarra, son destruidos en explosiones como si lo que estallara fuera el parlamento británico. El set se parece a una casa embargada, en la cual incluso los muebles han sido empeñados y nada permaneciera más que un sistema de sonido. No queda nada. Sin sujeto, sin posesión, sin identidad, sin marca, voz o rostro que se pueda distinguir. Son sólo máscaras, la alienación, la mercantilización, la anonimidad, libertad de (casi) todo. La libertad se parece al camino al cielo, pero se siente como el camino al infierno, y crea la necesidad de cambiar, rehusar a ser este sujeto que siempre está enmarcado, monitoreado y juega limpio.

Aquí les dejo las buenas noticias finales: Sólo una vez aceptan que no hay vuelta atrás al paradigma de la libertad de David Hasselhoff, con su glorificación de su propio espíritu empresarial y las desilusiones de oportunidad, la nueva libertad comienza. Esto puede ser terrorífico como un nuevo amanecer en el sitio de dificultad y catástrofe –pero no excluye la solidaridad. Esto dice claramente: *“Libertad: No te decepcionaré. Libertad: No me rendiré. Debes dar lo que tomas. Incluso en la distopía de la libertad negativa, en la cual somos atomizados, nadie pertenece a nadie (excepto los bancos) y ni siquiera a nosotros mismos. Ni siquiera en esta situación me rendiré. Ni tampoco te decepcionaré. Ten fe en el sonido. Es la única cosa buena que tenemos”*.

Así como los mercenarios y freelancers de Kurosawa, quienes deciden formar lazos de apoyo mutuo en situaciones de la guerra hobbesiana, el feudalismo y el caudillismo, hay algo en lo cual somos libres de hacer, cuando somos libres de todo. La nueva libertad: tú debes dar de acuerdo a lo que tomas.

Duchamp, o libertad: una comedia

Paul Chan¹³⁹

En 1917, Marcel Duchamp se unió a la nueva Sociedad de Artistas Independientes¹⁴⁰. Una coalición que organizó el famoso espectáculo *Armory* en 1913 en Nueva York, que se había disuelto antes que la exhibición finalizara. Y este nuevo grupo quería organizar algo como el *Armory*, pero con un par de diferencias. Primero, que fuera más grande, porque lo segundo es que fuera más democrático. Asumiendo la política del “*sin jurado, sin premios*”, cualquier artista podía unirse a la sociedad y ser autorizado a mostrar dos trabajos en la exhibición, siempre que él o ella pagara seis dólares de cuotas de afiliación.

Esta no era una idea nueva. La sociedad expuso conscientemente la política después del *Salon des Indépendants*, una exhibición anual en París. Pero fue algo nuevo en América, donde los shows de grupos utilizaron rutinariamente jurados y premios para evangelizar ciertas nociones y estándares de calidad artística. Lo que resulta interesante es el cómo promover la calidad depende mucho de su opuesto: la cantidad. La forma más segura de avanzar a lo que uno quiere decir por excelencia artística es mostrar muchos ejemplos de esto. En el intento por defenderse contra las influencias del Cubismo y otros movimientos Europeos, los grupos como la “*National Academy of Design*” montó shows con trabajos que son más o menos

¹³⁹ Una versión de este ensayo aparece en Paul Chan: Selected Writings 2000-2014, publicado por Schaulager and Badlands Unlimited en la ocasión de su exhibición en Schualager, abril-septiembre 2014.

¹⁴⁰ Nombre original: Society of Independent Artists.

ejemplificados por una especie de realismo romántico, pintando y pintando escenas idílicas representando el ganado y barcos o niños con rifles o jóvenes mujeres aburridas pero que parecen pero que parecen agradadas. Esto es como si la cantidad expresase la calidad.

Permitiendo que cada uno exhiba siempre y cuando se paguen las cuotas no fue la única forma en que los *Independents* intentaron hacer el show más innovador y democrático. Como jefe del comité de selección, Duchamp propuso la idea de instalar los trabajos en orden alfabético, basado en los apellidos de los artistas. Y el show comenzaría con la letra R, debido a que era la letra que había sido extraída de un sombrero. Cuando abrió la exhibición el 10 de abril de 1917, los espectadores fueron invitados a una cacofonía. Paisajes fauvistas colgados al lado de las fotografías militares; Brancusi presentó al lado de las pinturas de los gatos. Esta fue la exhibición de arte más grande que ha sido montada en América, con 2.215 trabajos presentados por más de 1.200 artistas.

Pero la historia sólo recuerda un trabajo de este show, y que no fue exhibido porque fue la única pieza rechazada por este experimento en democracia artística. Esta por supuesto que es *Fountain*, preparada por Duchamp. Sucedió que dos días antes de la apertura, un paquete anónimo que contenía un sobre llegó al lugar. Dentro del sobre, un artista llamado R. Mutt entregaba su cuota de membresía de \$6 dólares junto al título de su obra en una hoja de papel. Dentro del paquete había un urinario de porcelana invertido con la firma del artista pintada con grandes letras negras en el borde inferior izquierdo. Un debate estalló entre el comité de directores, el cual incluía a Duchamp. Algunos encontraron el trabajo indecente y se negaron a mostrarlo. Walter Arnesberg, quien no sólo era el amigo de Duchamp, sino también quien lo acompañó a comprar el urinario en la tienda de artículos de plomería, se mostró a favor de presentarlo. Se dice que él dijo “*Una forma encantadora ha sido revelada, liberada de sus propósito funcional, por tal motivo un hombre claramente realiza una contribución estética*”. La obra “*Fountain*”, incidentalmente, no era la única fuente que se presentaba. La obra “*Drinking Fountain For Birds*” de Elizabeth

Pendleton fue la otra, y nadie se opuso a mostrarla. *Fountain*, por otro lado, encontró un destino más fortuito. Fue rechazada por un par de votos en contra sólo horas antes de la apertura privada el 9 de abril. Duchamp y Arnesberg renunciaron inmediatamente al comité como protesta.

En el 2011, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una protesta, en su mayoría de artistas, se organizó en solidaridad con el movimiento *Occupy de Wall Street* utilizando la exhibición de Diego Rivera como base para una conversación pública sobre, entre otras cosas, la liberación social y económica. Es difícil de imaginar que suceda la misma cosa frente a una obra como "*Fountain*". Tal vez hay muchas razones. Es difícil apoyar un urinario, por ejemplo. Tampoco hay algo particularmente político sobre esto. Y estéticamente hablando, no hay mucho que mirar. Pero, sospecho que la principal razón es que *Fountain* fundamentalmente no es lo que la gente quiere que sea el arte, que es inspirar a la gente a pensar o sentir algo sobre ellos mismos, o los otros, o un elemento de nuestra experiencia del mundo. Yo imagino que todo lo que "*Fountain*" inspira es tal vez la sospecha irritante que no es del todo arte, sino una broma.

La historia detrás de todo el trabajo sólo nos confirma la sospecha. Pero esto sólo lo hace más pertinente. Porque lo que entendemos por libertad lo recogemos del arte. Pero como logramos ser libres lo determina nuestra relación con, y en contra de la autoridad. Duchamp ya era parte de un esfuerzo por subvertir las formas tradicionales legitimadas por el arte, haciendo que los *Independents* se abrieran a todos los que pagaran \$6 dólares. El eludió a la autoridad curatorial colgando los trabajos en orden alfabético. Pero luego continuó perjudicando sus propios intereses y autoridad presentando "*Fountain*", la cual causó tanto alboroto al subvertir las demandas democráticas de la compañía entera, la cual él apoyó y ayudó a organizar. Con *Fountain*, y quizás incluso con el resto de la vida creativa de Duchamp, él defendía con gran imposición cuando vivió y trabajó contra las expectativas de autoridad: en el arte y su historia, en el creciente dominio de los

intereses comerciales de la vida artística, e incluso en la autoridad dentro de él mismo.

Pero ninguna cantidad de exégesis histórica o análisis crítico puede mitigar el grado por el cual los trabajos más conocidos de Duchamp tienden a sentirse como mordazas. El bigote: “*moustache*”. La mirilla: “*peephole*”. Su obra parece inquietante como la parte de atrás del almacén de una tienda de regalos que se especializa en cojín de ventosidades y otros. Por tanto, es sorprendente e incluso desalentador para aquellos que creen que el arte se supone que es más que una broma que su arte debería suscitar muchas dudas sobre la historia del arte, e incluso tal vez la cultura en general. Consideremos lo que Thomas Mann una vez dijo que el arte es una forma más elevada de burla que no ayuda. Tampoco lo hará realmente el iluminar la situación admitiéndolo, como me dijo una vez un poeta, el arte es “*lo que sea que tú puedas salirte con la tuya*”. Porque verdaderamente (sólo pregúntale a un artista alguna vez) los museos no se promocionan como lugares en que se ven las bromas más importantes jamás realizadas. Por el contrario, estos son lugares donde la gente va a experimentar lo que se supone que son las mejores y más hermosas formas de expresión que otros han tenido tiempo y energía para crear. El caso puede ser que el arte se encuentra en muchos lugares hoy en día. Y que los trabajos de la cultura popular pueden enriquecernos tanto como lo que se muestra en los museos. Esta era la esperanza de Walter Benjamin. Pero pienso que a lo que más podemos aspirar como cultura popular hoy en día es a distraernos de lo sofocante y maltrecho que es la realidad social: es lo que miramos y escuchamos en los aviones. Mirando y pensando sobre el arte puede producir un tipo de experiencia diferente de lo que prestamos atención para no sentirse atrapado en el vuelo eterno. La diferencia proviene de cómo se valora el arte.

La cantidad de trabajo que toma el hacer arte no se suma a este valor: lo que usualmente lo hace peor. Ni tampoco es el arte apreciado por su utilidad, como una herramienta, aunque pueda ser utilizado. Las formas de expresión que terminan siendo arte contienen valores diferentes de los objetos de utilidad, aunque la forma que en que se crea el valor es la

misma. En este sentido, el valor no es nada más que lo que es socialmente. El valor de un objeto no es inherente en sí mismo, sino que es determinada por las conexiones y lazos que lo conforman. En otras palabras, los valores son relaciones transfiguradas. El valor es importante, dimensionado por las relaciones históricas, materiales y sociales que vinculan algo a una concepción y lo mantiene. Entonces el arte, o algo más en este sentido, se vuelve valioso a medida que se manifiestan esas relaciones como propiedades aparentemente objetivas que expresan la importación de aquellas relaciones con el peso de la materialidad, por momento, algo que es valioso para ti, algo que te sea importante. Ahora, pregúntate a ti mismo si es el dinero lo valioso o el material que lo crea lo que lo hace valioso. O si es como alguien del que te preocupas y recuerdas, o una historia particular o el lugar que tú llamas como propio, ha sido absorbido de alguna manera en la forma de lo que tienes en mente, por lo que irradia el color y siente que aquello lleva la cuenta de todas las propiedades que lo hacen sensual y real. La forma es el contenido social sedimentado. Y la expresión es el poder de las relaciones que se hicieron elocuentes.

Los artistas experimentan el arte por medio de la realización. Todos los demás lo hacen pasando las páginas de una revista y desplazándose en páginas web. O visitan instituciones como los museos o *kunsthallen* [exhibiciones]. En términos generales, una institución es la forma en que la autoridad ocupa para afirmar lo que es valioso de lo que es un bien común. La autoridad puede tomar muchas formas, y no todas ellas tienen edificios y trámites. Aparecen siempre cuando un público empodera a una persona o grupo a actuar en el plano social como si representara una voluntad general. Una autoridad, sea esta una institución, un líder, o incluso una congregación informal, convierte una multitud en un coro.

Los museos son, por ejemplo, lugares donde la gente se reúne a mirar lo que el poder de una autoridad se ha encomendado públicamente como valioso para mirar. Un elemento importante de esta experiencia es cómo los trabajos que se exhiben asumen el valor de aquella institución como una semblanza del propio valor de uno por el trabajo. El valor existe

como esencialmente social, lo que se vuelve valioso en el arte cuando lo que colecciona y exhibe es la fusión de las nociones de belleza, que utiliza, y la significancia con la regla y la presencia vigente y enaltecida de esta institución. El arte, en otras palabras, asume la autoridad de un poder de la institución para preservar y mantener las relaciones que mejor representan al arte como un bien común. Y, en este proceso, esta relación particular se convierte en la medida dominante de su valor, a la disminución de todos los otros. Hay muchos placeres para ser descubiertos en los museos. Entre ellos es la oportunidad de experimentar cosas que son hermosas y hasta incluso profundas. Este podría ser el caso que, sin importar lo que encontremos hermoso, es objetivamente después. Es decir, las líneas, las formas y las maneras que se constituye el trabajo crean en nosotros sentimientos y pensamientos que refuerzan nuestro sentido del bienestar. Por otro lado, lo que quiero sugerir es que la belleza es agradable porque nos ayuda a ver lo que es en relación a lo valioso. Así, lo que es más placentero sobre la valoración del arte como un objeto de la belleza puede ser conducente a una relación más armoniosa con la autoridad.

Los griegos entendieron la belleza como la expresión de la armonía con un orden divino que regía uno por sobre y desde el interior. Las cualidades como la simetría, la proporción y el equilibrio eran apreciados porque representaban las disposiciones que mejor se ajustaban al orden de las cosas. Lo que es hermoso tiene una larga historia con quien rige legítimamente. El arte en Occidente luego de los griegos, existió en general como objetos de un culto para religiones institucionales. Las formas de expresión eran valoradas como representaciones sensuales del poder de Dios y el dominio de la iglesia. Los trabajos de arte eran venerados por sus poderes expresivos para mezclar sentimientos dentro de los creyentes que los detenían en líneas con los preceptos del reino celestial. En la actualidad, incluso si Dios ya no manejara nuestros asuntos diarios, el arte aún pareciera inspirar y motivar desde arriba, tal vez porque se tiende a habitar el mismo avión de la existencia como la gente que nos rige hoy, como los banqueros y los oligarcas. Si la autoridad ejerciera el poder, entonces la

belleza es el recurso para ordenar por medio de los sentidos. Los trabajos considerados como bellos a menudo evocan un sentimiento de agrado que refleja un sentimiento moral, como si la belleza tuviera algo que enseñarnos sobre el ser bondadoso. La ley es el concepto mediador aquí. En tanto la moralidad pueda ser definida como ley interna, la belleza se sentirá moralmente como un placer y no un deber.

Por ese motivo, la belleza se interesa en nosotros tanto como nosotros nos sentimos atraídos por ella. Esto quiere mostrarnos lo que es bueno sobre ser correcto en el mundo, incluso si esto significa no ser correcto con nosotros mismos. El valor de apreciar la belleza del arte por tal motivo es significativo porque implica un parecido al sentido de realización que viene del cumplir con la ley de una autoridad a la que se le confía la representación del poder de un público. Uno reconoce en la autoridad deseosa por permanecer a un mejor ser. Una palabra se me viene a la mente: *Nomos*. Esto significa ley en griego. Pero también significa canción. Así que en esta palabra antigua, el poder de las formas de expresión para formar los sentimientos está en directa relación con las reglas que una autoridad ejerce para organizar y mandar.

Los artistas, yo pienso, entienden esta relación instintivamente. La ley es técnica. Y el orden es lo que una hace del desorden de todo esto. John Cage y Merce Cunningham son ejemplos de los artistas que siguieron una noción de ley como un sistema externo de regla. Utilizando el *I Ching* y otras escrituras como guías para su composición, crearon trabajos que tenían tantas probabilidades como los tenían la mente y la mano. La probabilidad es la operación que expresa la esencia del universo como la ley del cambio perpetuo. Utilizando la probabilidad para generar aleatoriedad en el arte era su forma de soportar una autoridad estética que creían era más grande que cualquier artista. Cage y Cunningham, y Duchamp en cierto grado, utilizaron la probabilidad para jugar, y la aflojaron para tirarla, otra ley que ellos consideraron que los artistas estaban todos muy dispuestos a seguir, pero uno que es fundamental es cómo el arte se hace: la autoexpresión. En otras palabras, la ley como tendencia interna. Piensa en la ley de la naturaleza, como

lo opuesto a la ley contra basura. Siguiendo sus intuiciones donde sea que los pudieran guiar, los artistas concedieron ellos mismos el derecho de la libertad artística para crear lo que quisieran. Y cuanto más riguroso ellos siguen es su propia ley para hacer los trabajos, más libre e insistente se vuelve el trabajo. En el arte, la autonomía es autoridad.

Pero sólo porque el arte se hace libremente no significa que permanezca libre. Las expresiones que son verdaderamente expresivas, son momentáneas por naturaleza. Paul Valéry afirmó que los fuegos artificiales son prototípicos del arte en general. Ellos sólo existen por el momento, pero la impresión que ellos dejan en las mentes de quienes lo presencian puede ser tan perdurable como cualquier objeto hecho de piedra o acero. Anteriormente mencioné que lo que se entendía por libertad puede ser cosechado del arte. Y lo que quiero decir es que en ser un artista realizando y mostrando los trabajos, aprendí que la libertad es sólo un momento, o una etapa, en un proceso. Las necesidades y los deseos que configuran cómo un trabajo está hecho no determinan cómo se le valora en la cultura. El arte adquiere un valor diferente del cual el artista tenía la intención por virtud de las nuevas redes de relaciones que entre en el trabajo como aparece en la esfera pública.

Estando en público es decisivo. El arte encuentra su verdadero lugar allí: en el centro del debate y en medio del intercambio comercial, intelectual y político. Estoy seguro que hay artistas que sólo crearon por su propio placer y no sintieron necesidad de mostrar sus trabajos a nadie más. Yo, personalmente, no conozco a ninguno. El público está donde el trabajo de un artista es más de lo que es y se convierte en lo que quiere que sea: una moneda común por lo que es bueno. Y la institución que trae el trabajo al público se involucra con el valor que el público encuentra en el trabajo como una semblanza de su propia autoridad. En otras palabras, la calidad de la libertad que define el arte resurge, en el proceso de esto entrando a la esfera pública, como la razón que le da a la autoridad el propósito, como si la libertad dependiera de una autoridad para asegurar y mantener un lugar para esto en la vida social. Si la libertad es sólo una etapa en un proceso, ahora se

podría decir que el proceso en el fondo se convierte en: la justificación de la autoridad como un bien público.

Este proceso es evidente en cualquier democracia liberal que se aprecia, donde proteger ciertas libertades para los individuos sin importar cómo puedan ser definidas, forman la bases del porqué un público necesita a la autoridad en primer lugar. Pero esto es evidente en el otro final del espectro político, donde la autoridad es más apasionadamente deseada, concretamente, los partidos y movimientos de derecha populista. Ellos literalmente se nombran luego como “*libertad*” para simbolizar lo que ofrecen a un público preparado para unírseles: una plataforma para una voluntad de poder. El Partido Libertad de Austria. Tu propio Partido de la Libertad. En los Estados Unidos, la corporación más grande que contribuye al movimiento *Tea Party* proviene de un grupo con un apropiado protestante que asume en la materia: *FreedomWorks*. Pero nada ilustra más el grado al cual la libertad empodera a la autoridad que lo sucedido en el 2011 en Egipto, donde la primera elección celebrada democráticamente por el parlamento tomó lugar luego que la Primavera Árabe destituyera a Mubarak. ¿Los resultados? Dos grupos de islamistas conservadores ganaron con el 70% de los escaños. ¿Y la coalición conformada por los jóvenes líderes de la revuelta quienes en realidad organizaron y derrocaron el antiguo régimen? ¿La verdadera gente que se puede decir que liberaron Egipto? Menos del 3%.

Duchamp tiene una pobre opinión de la libertad. En un artículo de la revista *Show* en 1963, Duchamp dijo,

“Todos los artistas desde Courbet han sido bestias. Todos los artistas deberían estar en instituciones para los egos exagerados. Courbet fue el primero en decir, ‘toma mi arte o déjalo. Soy libre’. Esto fue en 1860. Desde entonces, cada artista ha sentido que debía ser más libre que el anterior. Los puntillistas sentían que debían ser más libres que los Impresionistas, y los Cubistas aún más libres, y los Futuristas, y los Dadaístas, y así sucesivamente. Más libre, más libre y más libre; ellos lo llaman libertad. Los borrachos son llevados a la cárcel. ¿Por qué los egos de los artistas deberían permitírseles que inunden y envenenen la atmósfera? ¿No puedes tú sólo oler la pestilencia en el aire?”

Duchamp, a mí me parece, está siendo serio en la medida que está bromeando. El año 1963 también fue la fecha que su primer retrospectivo abrió, en el Museo de Arte Pasadena. El tenía 76 años. En los '60, había renovado su interés por su trabajo. Comenzó a mantener la compañía con artistas jóvenes como Jasper Johns y Robert Rauschenberg y se convirtió en el ícono que se propuso ser. Las retrospectivas son asuntos complicados para los artistas, ya que nunca está claro si tienen el carácter de celebración o funeral. Duchamp vistió su fama ligera y elegantemente, pero muy rara vez perdió la oportunidad de denigrar el arte, especialmente como si su trabajo estuviera siendo venerado. Fue durante el periodo que él le dijo a William Seitz, un curador del Museo de Arte Moderno, que desafortunadamente, en cuanto a lo que podía contar, el arte no dura tanto y relativamente tiene poca vida útil. Aproximadamente entre veinte y treinta años, él calculaba.

Uno de los conceptos más conocidos de Duchamp es el "retraso" [delay]. Él lo utilizaba para describir sus piezas referidas comúnmente como *The Large Glass*. El escribió, "utiliza 'retraso' en vez de pintura o cuadro...Es sólo una forma de tener éxito al pensar lo que se encuentra en cuestión es una pintura, para hacer un retraso de esto de la forma más general posible". Lo que Duchamp materializa para mí es la idea que la experiencia de la libertad es verdaderamente libre sólo cuando se retrasa en convertirse lo que es socialmente obligado a ser: una expresión de autoridad. Lo patentemente cómico, tramos casi absurdos los cuales Duchamp ingresó para suspender esta operación que sólo resalta cuán serio él fue sobre el tema. Desde los artistas reiteradamente menospreciados y el arte (incluyéndose él mismo), hasta hacer el tipo de trabajo que prácticamente invitaba a la burla, el ridículo y a la malinterpretación, hasta su retiro del trabajo del arte por completo en los años '20 para jugar más ajedrez: Duchamp vivió y trabajó como si el arte importara más cuando importaba menos.

Luego de Duchamp, uno se pregunta si el arte siempre fue tan serio como la cultura había convencido a la gente que era. Y el hecho es que se ha tomado tan seriamente en la actualidad que sólo empeora las cosas. Él es ahora una figura de autoridad,

lo cual significa que la broma, como lo cuenta la historia, está básicamente en él. Es una lástima, pero no me sorprende. La manera más segura de pacificar las ideas de una persona es convertirlas en un ícono. Cómo vivía y que hacía él en realidad jugaba relativamente un rol menor en lo que él se ha convertido para aquellos que necesitan héroes y villanos a quienes seguir en el día. Como para el resto de nosotros, la vida es afortunadamente menos rigurosa, y tal vez nosotros podamos recordar a Duchamp de esta forma también: por hacer arte, y lo que queremos fuera del arte, menos rigurosidad, más impredecible, y más acomodado a la concepción diferente de la buena vida –uno en deuda no para la autoridad más alta que la vivida, y lo que los placeres que se puedan obtener, momento a momento. Esta es la imagen de la vida que sorprendentemente vivimos.

Pareciera para mí que esto es lo que el trabajo de Duchamp trataba de obtener. El creó el arte como un momento de detención. Y utilizó la tensión entre lo serio y lo ligero o cómico para realzar el efecto. Esta es su dialéctica. Por lo tanto, el arte aburrido tiende a ser serio o no muy serio, Duchamp realizó trabajos que eran más o menos de los dos tipos. Por eso que ellos lo ven como bromas. Algo que ha sido quitado, pero de lo que nadie está seguro. ¿No es así como debería sentirse la libertad?

6

LA HISTORIA FUTURA

David Summers

Amelia Jones



¿Es posible la historia cultural futura?

David Summers

Es difícil para mí perder la esperanza sobre la posibilidad de una historia cultural futura, especialmente la historia del arte, la cual siempre he considerado como una parte de la historia cultural primaria e indispensable, porque hice lo que pude para aportar una base teórica para dicha historia, o historias. Y como tal, desde mi punto de vista, es definitivamente posible continuar haciendo historia cultural, aunque es menos cierto que la gente va a querer hacerlo, y espero que no sea simplemente ilusiones de mi parte pensar que se harán. La sola idea de cultura es, por supuesto, completamente enredada en políticas mundiales, y como poder en los cambios del mundo, o más positivamente, como relaciones de poder que se normalizan en el mundo luego de un siglo de guerra mundial, y luego de la de-colonización, se espera fervientemente que el mundo entero haya aprendido las durísimas lecciones del nacionalismo Occidental, el racismo y la esencialización cultural general. Sin importar si estas lecciones han sido aprendidas, muchas naciones lo más probable es que hayan dominado las tecnologías poderosas inventadas y producidas en el mismo siglo sangriento.

Mucha de la ansiedad sobre el futuro de la historia cultural puede ser atribuida al hecho que la teoría y la práctica de la historia está profundamente enraizada en la tradición intelectual de Occidente, sobre la cual también hay una gran

incertidumbre. Había una constante pérdida de confianza en las fundaciones intelectuales de Occidente a lo largo del siglo veinte, y si se decidiera que la historia de Occidente sea incorregible e incompatible con otras tradiciones de la historia, entonces el futuro de la historia cultural es débil. Si la historia cultural es entendida como esencialmente de Occidente, entonces será difícil de sostener. No pienso que este deba ser el caso. La cultura, una idea que surgió en paralelo a la historia del arte, ahora es ampliamente difusa e instituida, y es esencial para la identidad de las naciones modernas. La cercana asociación de la cultura y el nacionalismo, no obstante, deben ser aproximados con la más grande precaución y circunspección.

El título de mi artículo es una cercana variación en el título de un ensayo de E. H. Gombrich, *"In Search of Cultural History"*, leída primero en 1967¹⁴¹. La crítica de Gombrich a la historia universal es aún oportuna, y las alternativas que él ofrecía merecen una cercana consideración y un profundo desarrollo. La idea de la historia universal es la columna vertebral de lo que Gombrich denominaba como *"la historiografía Romántica"*, cortando de raíz la filosofía de Hegel y sus sucesores, idealistas y materialistas. Gombrich consideraba a Hegel como el fundador de la historia cultural que él rechazaba, pero se describía como un *"Hegeliано desenfrenado"* porque aún creía en lo posible de la historia cultural. En general, Gombrich criticaba la historiografía Romántica por sus hábitos de hipóstización y esencialización.

Para dar un ejemplo cercano: de acuerdo a Gombrich, la caracterización del siglo veinte (aún se encuentra) de la Edad Media como *"Cristiano"* y el Renacimiento como *"pagano"*, es Hegeliano y *"Romántico"* porque cosifica los periodos históricos e implica que todas las manifestaciones culturales dentro de estos periodos sean esencialmente similares, expresiones del mismo *"Espíritu"*. Insistiré en el argumento de Gombrich para decir que los hábitos Románticos de la

¹⁴¹ E. H. Gombrich, "In Search of Cultural History", en *Ideas & Idols: Essays on Values in History and in Art* (Londres [etc.]: Phaidon, 1979), 24-59. Ver también David Summers, "E.H. Gombrich and the Tradition of Hegel", en *A Companion to Art Theory*, eds. Paul Smith and Carolyn Wilde (Oxford: Blackwell, 2002), 139-149.

hipóstizaci3n y la esencializaci3n se aplican no s3lo a los periodos hist3ricos y a todas las culturas, sino que a las mismas ideas del “*pasado*” y “*futuro*”. Aunque el lenguaje, y no s3lo Hegel, nos permite hablar como si el pasado y el futuro son una cosa, tampoco es una cosa.

Nosotros los modernos le debemos nuestro agudo sentido del tiempo a los relojes que han estado haciendo tic tac entre nosotros desde fines de la Edad Media, y a Isaac Newton, quien transform3 el universo en un gran reloj, el sensorium de Dios, como 3l lo llamaba, la compa3a en curso al espacio “*absoluto*” meta-3ptico, por utilizar la jerga de mi propia invenci3n. Como es sabido, el tiempo absoluto presenta problemas en la teor3a y en la pr3ctica del d3a a d3a. Es necesario, por ejemplo, tener zonas horarias. Para m3 tomar el avi3n en Washington y venir a Amsterdam debe y no debe ser el mismo tiempo en todas partes. Podr3a ser que es el mismo tiempo de alguna forma en todo el universo Newtoniano, pero entonces el planeta gira y son las 6:01 AM en Washington, D.C., cuando son las 12:01 p.m. en Amsterdam. La :01 es la misma, pero las 6 y las 12 deben acomodarse a la rotaci3n de la Tierra. El punto de este ejemplo es que el “*tiempo absoluto*” es una estructura nocional relativa a la cual muchos tipos de cambios pueden ser trazados, pero que es crucialmente importante que todos estos tipos de cambios no sean reducidos a aquella estructura.

Nosotros nos encontramos en un mundo de lugares y cosas (sin mencionar a la gente) que ya est3n aqu3, las cosas y los lugares que incesantemente est3n siendo hechos y no hechos. Ampliamente entendido, el hacer y no hacer de los lugares y las cosas es la historia del arte. Yo discutir3 que, si el tiempo absoluto es una estructura nocional relativa, la cual hemos llegado a entender para vivir y morir, el tiempo cultural es a3n otro tipo de cambio u otra categor3a de tipos de cambio, los cuales, aunque puedan ser trazados por una raz3n u otra en relaci3n a lo nocional, el tiempo absoluto debe ser dirigido en su derecho propio.

En t3rminos intelectuales hist3ricos, el tiempo absoluto es un predecesor necesario de la historia universal. El sensorium de Dios de Newton sosten3a el cosmos de un instante al siguiente,

pero si esta continuidad no es simplemente la flecha de la hora sino también es teleológica o providencial, entonces podríamos traducir a Newton en Hegel. En esos términos, la historia es tanto universal como progresiva, y aquí está el punto más importante, desde esta posición, las diferencias culturales fueran explicadas, de hecho sólo se podían ser explicadas. En términos de lo temprano y tarde. La evolución biológica y su aplicación a la historia universal sólo pareciera corroborar tales miradas, tal vez arrastrando toda la historia del mundo al despertar de la cultura Occidental y quizás servir transparentemente a los propósitos ideológicos.

Como entiendo el principio educacional del círculo hermenéutico, la base teórica para las humanidades, el pasado iba a ser estudiado para actuar mejor en el presente en aras del futuro. Cuando este esquema fue concebido, había poco cuestionamiento sobre el valor del pasado, o sobre lo que era mejor en el pasado, y su estudio ascendió al estímulo de una clase de virtud colectiva de la prudencia. Para mucha gente ahora, no obstante, el pasado como un todo está desacreditado. Existen numerosas razones que lo sustentan, pero es suficiente notar que hay una profunda tensión del modernismo que rechaza completamente el proyecto hermenéutico, el cual fue un proyecto esencialmente conservador; “*conservador*” no en el sentido de la palabra de la derecha contemporánea sino que en el sentido de asumir y mantener la continuidad. Como Karl Marx escribió en 1852, “*la tradición de todas las generaciones muertas pesa como una pesadilla en los cerebros de los vivos*”. La Revolución Francesa, Marx continuó, se justificó con respecto al pasado Clásico, pero esa estrategia no es tan necesaria. La lista puede y debería estar limpia. La metáfora moderna de la revolución significa que otro gran circuito está comenzando, y comenzando de cero, como un momento implícito cero cuando el nacimiento de Cristo comenzó con la denominada Era Cristiana.

Para el soñador, una pesadilla se parece a un mundo, y si no hay nada que sea recuperado y alineado a un presente despierto, sin alternativas deseadas para el presente que se encuentren en el pasado, nada debería continuarse en el futuro. Esta es una

presentación esquemática de lo que se ha convertido en una mirada cada vez más común; si el pasado fue esencialmente jerárquico, o esencialmente patriarcal, se continúa con que todo sobre el pasado es esencialmente irrelevante e indeseable. Esto no es sólo una actitud académica, y, en un nivel más popular, podríamos imaginar que vivimos en una Nueva Era, a pesar del hecho que la catástrofe amenaza en todo los lados.

Si existe una desconfianza y un rechazo al pasado, o de la continuidad del pasado, también hay una gran trepidación del futuro precisamente porque pareciera que va a ser muy diferente del pasado y el presente. Si hay quienes miran el pasado como distopía, y el futuro como utopía, también hay quienes sienten justamente lo contrario. Cualquiera opción, no obstante, es una vez más totalizadora y tardo-Hegelianas; ambas son poco realistas, quizás incluso ilusorias en su totalización. Pero en la posibilidad existe también que, si el pasado no es una cosa, y el futuro tampoco es una cosa, los dos son continuos en formas de ser determinados críticamente. Esto no significa que el problema de la relación del pasado y el futuro se resuelva, por el contrario, significa que hay una urgencia real de encontrar lo que es y no es deseable en los pasados culturales en aras del presente y el futuro.

El arte de los aborígenes contemporáneos de Australia descienden de una de las tradiciones más antiguas del lugar, el signa y la realización de las imágenes en el mundo, y los propósitos y significados de este arte sólo puede enriquecer el entendimiento del arte de cada uno de nosotros en su conjunto. El arte aborígen ha aportado el foco para el intenso debate político al mismo tiempo que ha hecho una transición desde sus formas multi-milenarias hacia formatos y mercados Occidentales. Mirando desde el pasado humano más profundo hacia el presente y el futuro, las condiciones contemporáneas de lugar y realización de imágenes son ahora totalmente diferentes de cualquiera que jamás haya existido, y es y continuará siendo crucialmente importante el entender las condiciones de las imágenes de la fotografía, la televisión y los medios de comunicación modernos en general.

Me gustaría volver brevemente al asunto del “Oeste”, el cual también debería ser rescatado de la historiografía Romántica. Consideremos mi siguiente simple ejemplo. Una vez participé en una conferencia en la cual otro participante relató la experiencia de enseñar historia del arte en circunstancias postcoloniales. Los estudiantes estaban poco impresionados por “St. George” de Donatello, pero fácilmente aceptaron la fotografía. Tanto el santo como la tecnología eran de Occidente, pero no del todo de la misma forma. Entender a “St. George” requiere una precognición extensiva que debe ser admitida para ser profundamente y culturalmente específico, mientras que la fotografía se basa en condiciones y asuntos locales. Internet fue diseñada bajo la sombra de la *Destrucción Mutua Asegurada*, pero abarca el mundo, con una resistencia mucho más grande para algunos de sus mensajes que del propio medio. Los celulares están en todas partes, y estos cambios fundamentales en la comunicación y las relaciones humanas, y en los “espacios reales” de la modernidad, originado en el “Occidente”. El punto de estos ejemplos es que la tecnología es diferente de, por ejemplo, la Cristiandad y el Capitalismo, en la relación de Occidente con las otras culturas. La tecnología al menos ofrece la posibilidad por un tipo de homogeneidad, mientras que los otros dos son “culturales” en las formas que se diferencian. Al mismo tiempo, la propagación de la tecnología también presenta los problemas comunes, entre ellos la energía y los recursos.

¿Es la historia del arte de Occidente? Eso aún está por verse. La base conceptual de la disciplina de la historia del arte fue entendiblemente formada por, y continúa siendo formada por, el arte que lo abordó, concretamente el arte Europeo. El arte, no obstante, no puede ser separado de la cultura y, por citar un ejemplo familiar, la “historia de la visión” de Heinrich Wölfflin, su transición famosa del Renacimiento a lo Barroco, desde la forma “cerrada” a la “abierta”, y desde los “lineal” a lo “pictoricista”, presumió la autoridad del entendimiento del arte de Occidente. Las polaridades de Wölfflin son adecuadamente más entendidas como una transformación significativa (y aún inadecuadamente explicada) en la tradición Europea más

profunda y duradera de representación de las formas en el espacio virtual que se remontan a la Antigüedad Clásica. Tales límites históricos sólo pueden implicar otras tradiciones con otros entendimientos del “*arte*”.

La imitación de apariencias como el objetivo asumido de todo el arte fue una compañera fiel para el amplio esquema de la historia progresiva universal. Aún hay una fuerte tendencia a ver todo el arte como intentos fallidos o aproximados en el naturalismo óptico. El modernismo no evitó completamente la historia progresiva rechazando al naturalismo; por el contrario, a menudo simplemente reemplazó un objetivo universal por otro. Es decir, el naturalismo formó parte del pasado, y su abstracción se convirtió en el arte del presente, el modelo para el futuro de la historia del arte. Pero si los viejos hábitos de la historiografía Romántica han desistido, entonces no hay tal objetivo, o los objetivos deberían ser reconocidos para ser espacio-temporalmente local. En cambio, hay muchos objetivos, y al grado tal que la historia del arte continúa preocupándose por la unidad y la pureza del periodo, incluyendo la unidad y pureza de lo contemporáneo, es poseído por la idea del estilo del siglo XIX. Quizás aún estamos dispuestos a sentir que deberíamos tener un estilo unificado para un periodo o gente, y que tal unidad es un signo de autenticidad y pureza. Pero allí no tienen que ser un estilo unificado. Esto hace el trabajo de la crítica del arte más dura, por supuesto, ya que es más fácil decir que un tipo de arte está en el lado correcto de la historia que lo es el justificar los juicios en términos de objetos, intenciones y las mismas actuaciones.

El estilo fue el concepto eficaz de la antigua historia del arte, y mientras aún sea útil en el trabajo taxonómico de la historia del arte, también se aceptaba que demostrara los “*temperamentos*”, la “*estética*” y las “*miradas de mundo*” de todas las personas y los periodos. Este fue el error crucial, e incluso mencionar otras en común, variantes locales fueron diagnosticadas como síntomas de diferencias nacionales y regionales esenciales (por no mencionar el diagnóstico de las formas de tradiciones). Pero no tiene mucho que ver que la historia del arte se implicó (con muchas otras disciplinas y

prácticas) en las ideologías de los nacionalismos e imperialismos del siglo XIX y XX y, habiendo reconocido esto, otra pregunta debe hacerse nuevamente. ¿Es posible, más que simplemente lamentar los viejos pecados y errores, o rendirse en todas las empresas, formular una mejor base conceptual para la historia del arte?

Mi libro *“Real Spaces, World Art History and the Rise of Western Modernism”*, comenzó desde lo que se considera es la necesidad auto-evidente que entregan los estudiantes con los medios para aproximarse a las muchas tradiciones del arte¹⁴². El proyecto comenzó pasado los años ‘60. Para mí, las exhibiciones del arte minimalista me hicieron pensar menos sobre los objetos y más sobre el espacio, el *“contexto”*, compartí con ellos un espacio fenomenológico, también un espacio inevitablemente institucional. Esto se convirtió en un primer principio. En la historia del arte, el *“contexto”* de primera significaba el contexto socioeconómico y era más o menos explícitamente Marxista, y los estudios paradigmáticos se concentraban en el siglo XIX francés. En el contextualismo de los ‘60, no obstante, también había otro precedente muy importante. Erwin Panofsky reconoció los peligros inherentes en el diagnóstico intuitivo (aunque profesional) de grupos completos y épocas a través de las formas de su arte, y primero propuso su método de iconografía como correctivo¹⁴³. Es necesario, señalaba Panofsky, explicar el significado de trabajos del arte por medio del rescate de lo local, el *“significado convencional”*, básicamente reemplazando los trabajos en relación a los textos contemporáneos. La iconografía quizás conecta el arte al contexto cultural, no al contexto socioeconómico, para lo que sea superestructural e ideológico y, de esta manera idealista más que materialista. Sin embargo, es más importante en ambos casos haber localizado la interpretación histórica del arte afuera así como también dentro del trabajo del arte. Panofsky también

¹⁴² David Summers, *Real Spaces, World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon [etc.], 2003).

¹⁴³ David Summers, “Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline”, en *Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline: Views from Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, ed. Irving Lavin (Princeton, Nueva Jersey: Institute for Advanced Study, 1995), 9-24.

demostró que los medios de representación, tales como la escenografía griega [*Greek skenographia*] y la perspectiva Renacentista, o las tradiciones de proporción, son totalmente explicables en términos informales y términos socioeconómicos, y el intento de entregar una explicación histórica ya sea en términos de uno o de otro, es permanecer en la comprensión de lo que Gombrich llama la historiografía Romántica. Los “*contextos*” explican las condiciones dentro del cual los trabajos del arte se llevan a cabo.

El segundo problema fundamental surgió en mi mente del estudio del arte Mesoamericano. En los ‘60, el arte de la América antigua estaba en la periferia más lejana de la consciencia del arte histórico, y no sabía sobre esto antes de exponer en mi primer seminario con George Kubler. Uno de estos seminarios incluía un viaje a México, y cuando en realidad observé este arte y experimenté los espacios de su arquitectura, me di cuenta de la gran fuerza que nada me había preparado para enfrentarme a este arte. En los ‘70, comencé a enseñar en cursos breves sobre el arte Americano año por medio más o menos, y me decepcionaba una y otra vez por los escasos recursos teóricos que mi disciplina me ofrecía. Como un trabajo cada vez más solitario seguido por décadas, se volvía evidente que mis dos problemas fundamentales se conectaban. Es decir, las categorías capaces de admitir la reinterpretación contextualista del arte Europeo también podían admitir otras tradiciones culturales. En palabras simples, esta solución se basa en el principio que el arte es un contexto en sí mismo.

Como lo dice el título “*Real Spaces*”, las categorías que he propuesto son espaciales, no visuales. La idea de las “*artes visuales*” deben ser historizadas. Aunque la mayoría del arte es visible, este no es por lo tanto esencialmente “*visual*”, y la psicología que lo hace posible pensar es tan Occidental como lo es la historiografía Romántica. Las categorías espaciales ofrecen mucho más acceso completo a muchos tipos de arte. En mi esquema, la arquitectura es de primera importancia. La arquitectura, ampliamente entendida para incluir pueblos, ciudades, caminos y límites así como también casas, palacios y templos, es el arte paradigmático del espacio social; la

arquitectura incluye grupos, excluye otros grupos, y hace la distinción dentro de los grupos que incluye, y siempre está formado por los propósitos y las prácticas culturalmente específicas. Dentro de los espacios sociales, la escultura es el arte del espacio personal y hace la más explícita referencia a la presencia física de un observador. Para tomar un ejemplo sencillo, es significativo siempre que un coloso sea mucho más grande que nosotros. La pintura es el arte paradigmático del espacio virtual, el cual se basa en nuestra capacidad de ver tres dimensiones en dos. Es fundamentalmente importante que las artes del espacio virtual estén siempre conectadas al espacio social por un formato, y los formatos son culturalmente específicos. El retablo es un formato familiar, el cual es formado por el espacio social de la arquitectura de la iglesia. El lienzo es otro formato familiar. El espacio social ofrece lo que yo denomino como el primer espacio de uso para la escultura, el ornamento y la pintura que forman las actividades humanas de muchas maneras culturalmente específicas, y está en un primer espacio más o menos reconstruible de uso en el que la apariencia original de los trabajos del arte es ser imaginado y explicado. Por supuesto, los trabajos del arte pueden tener segundos, terceros y cuartos espacios de uso, el último de los cuales podría ser un museo, y mucho más tarde los trabajos modernos son hechos expresamente por los museos y las galerías. Pero lo más importante es que es el primer espacio de uso el que determina la apariencia original.

No sólo he rechazado la definición de las artes como “*visuales*”, sino que también rechacé el supuesto que el arte es esencialmente como un lenguaje, un sistema de signos convencionales que demandan competencia local para la comprensión y la comunicación. Más adecuadamente, el arte, si este se entiende históricamente, demanda que conozcamos lo que fue hecho con esto. Las categorías formales, señalé, inevitablemente abstractas de cualquier trabajo, cuyas categorías espaciales, mientras retienen al menos la variedad de las categorías visuales, no entregan términos más adecuados para el análisis y la comparación. Las categorías espaciales comienzan desde el principio asumiendo que la base común para todas las

formas culturales, es decir, para todo lo hecho en el mundo, el vasto trabajo artificial y monumental de la humanidad en su conjunto, está compartido por la espacio-temporalidad humana. La presencia corpórea humana distintiva y la sociabilidad son los términos comunes más profundos que unen todos los espacios humanos y los artefactos. (El libro manuscrito que estoy culminando ahora se titula “*Pathos, Sympathy, Empathy*”, y tiene dos propósitos: revisar las ideas de expresión en la intelectualidad Occidental y la tradición artística, y re-examinar la idea de empatía, la cual figuró importantemente en la historia del arte del siglo XIX pero que hasta ahora se ha perdido de la mirada histórica del arte).

Si los *Espacios Reales* son considerados en términos semióticos, la categoría más importante es la indexalidad. “*Facture*”, el título del primer capítulo de mi libro, dice que los artefactos deben ser considerados como el registro de su propio trabajo. La factura apunta a la estratigrafía, que guía a la arqueología, la cual, aunque tenga que ver con las cosas antiguas, es una ciencia particularmente moderna. Para fines del siglo XVIII, la inferencia estratigráfica nos había dado una noción más precisa de la avanzada edad de la tierra, y para fines del siglo XVIII, ya había comenzado a entregar un conocimiento y entendimiento muy diferente de las civilizaciones antiguas. Freud comparó el inconsciente a la arqueología en Roma, capas sucesivas de historia urbana y personal, si son examinadas cuidadosamente, revelan secuencias únicas. En términos del presente, la arqueología expande enormemente la posibilidad de definición de cualquier número de arte e historias culturales.

La estratigrafía implica cronología y nos vuelve a la pregunta del tiempo. Yo argumenté en *Espacios Reales* que una vez que los artefactos son hechos de cierta forma, tienden a continuar siendo hechos de esta misma. Además, uno de los hechos más extraordinarios de los artefactos humanos es que, por lo general, incluso lo más simple de una cultura puede ser distinguida de otra que lo es más. Pero si la actuación inicial de hacer debe ser arbitraria, en las reiteraciones tiende a asumir que la autoridad de la manera en que las cosas se hacen. Los

artefactos simples de Teotihuacán (o cualquier otra parte) se asemejan el uno al otro, y estas semejanzas implican mi más profundo principio, las series. Los artefactos son hechos uno sobre otro, pero en ellos una serie de artefactos similares no son una cronología sino que el potencial para una cronología.

La descripción del mundo artificial, en términos de series, es fundamentalmente importante porque, así como ha habido series en el pasado, las series siguen continuando (o no) en el presente, y se iniciarán, continuos o no, en el futuro. El transportador de pinturas de Frank Stella, por ejemplo, tiene ecos y réplicas innumerables en los gráficos comerciales; lienzos formados abundantes; y para los más críticamente dispuestos, las implicaciones teóricas de esas pinturas serán llevadas a cabo de otras formas. Todas estas son series.

Las series pueden ser arquitecturales, técnicas, formales o iconográficas. Los templos, las iglesias, las mosquitas y los rascacielos pertenecen a las series. Todos los óleos son una de las series técnicas, con muchas subseries. Las ornamentas de acanto y los arcos con punta redonda o punta fina son series formales. Todas las representaciones, el Buda, la Virgen María y Elvis Presley, constituyen series. Las alegorías constituyen series, y la desaparición de alegorías es tan significativa como el concurrente surgimiento del Realismo en el siglo XIX. Como lo he dicho, la iconografía es quizás el primer método contextual de arte histórico y, aunque Panofsky elaboró su método para el arte Occidental, es ajustable y transferible, y ahora tenemos iconografías, por ejemplo, del arte de *Benin Royal* o los artes de la antigua América.

Por definición, ninguna serie puede ser global; las series también tienen la gran ventaja de ser indefinido; pueden continuar, pero tienen un final, y entonces pueden renacer, revivir. Pueden ser lentas o rápidas. Las series también pueden abandonar su cultura original para comenzar una nueva vida en otra. Las series de nuevo implican una idea mucho más amplia del arte, aproximándose a algo como todas las cosas que la gente hace, las apariencias de algunos quienes demandan explicaciones simples, mientras que otros demandan explicaciones más complejas. Esto neutraliza la pregunta de la calidad, pero de una

forma muy positiva. La neutralización no significa que no hay trabajos de calidad, sino que aquellos trabajos de calidad sólo pueden surgir de las series. Esto permite direccionar las preguntas, por ejemplo, tales como la transformación de los temas y formatos populares en arte elegante o de “*primera categoría*” (y viceversa). No podemos estéticamente entender los trabajos distinguidos históricamente sin entender las series de trabajos menos distinguidos en la misma tradición.

Un trabajo complejo del arte es una amalgama de series. La idea de las series ha sido adaptada de “*Shape of Time*” de George Kubler¹⁴⁴, y E. H. Gombrich recomendó lo que llamó como “*estudios en continuidad y contigüidad*”¹⁴⁵. Un ejemplo: la iglesia de San Zeno en Verona pertenece obviamente a las series de iglesias cristianas. El lugar donde descansa Zeno fue respetado por siglos. El alineamiento de la iglesia, hacia el este, o el noreste, también fue retenido, en el sentido que la construcción pertenece a la larga serie de iglesias cristianas en las cuales, situando el altar en el este, enfrentando el amanecer, Jerusalén, y el Santo Sepulcro, sobre las reliquias fundadas. Procedimientos similares con diferentes reliquias y alineamientos fueron realizados en otras tradiciones. Los lugares de rituales en otras tradiciones fueron establecidas de formas diferentes pero comparables, y en todos los casos aprendimos cosas muy básicas sobre cada cultura, si se explicaran las configuraciones.

La iglesia de San Zeno podía ser colocada en una gran cantidad de otras series. Su retablo de mediados del siglo XV se ajusta al ritual del espacio más antiguo, y Andrea Mantegna representó la corte del cielo como puesto por toda la figura central de la Virgen y el Niño en el eje del alineamiento y el ritual. Por supuesto, el formato del retablo también pertenece a las series, así como también la perspectiva de la construcción y los varios elementos de su ornamentación. Como los trabajos del arte son más complejos, es decir, como incorporan más series, el juicio crítico que demandan es más complejo. Algunas

¹⁴⁴ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven, Connecticut [etc.]: Yale University Press, 1962).

¹⁴⁵ Gombrich, op. Cit. P. 55.

series son más relevantes que una u otra tarea de interpretación. Pero esto simplemente significa que algo como el antiguo círculo hermenéutico ha comenzado a girar, y continúa girando para nosotros y nuestras instituciones.

La historia del arte ha sido profundamente formada, si no directamente por Hegel, es por la idea generalizada del progreso al cual Hegel contribuyó muy significativamente. Esta fe en el progreso parece validar lo nuevo como algo históricamente necesario y deseado, pero ninguna serie debería estar totalizada a defender un periodo histórico (incluyendo el moderno), y tal totalización es ilusoria. Han existido y existen múltiples series, y existirán más, muchas de ellas devolviendo la atención histórica crítica. El escepticismo respecto al método histórico y los resultados por supuesto que es vital, pero no debería presumir ser total y fatal, y no debería servir para dejar las tareas de la historia incompletas.

El arte en vivo como historia futura: la performance y el archivo, un caso de estudio

Amelia Jones¹⁴⁶

Los asuntos del futuro y la historia imploran doblemente la pregunta del tiempo. El arte en vivo, arte que se ejecuta duracionalmente con una audiencia en vivo, demanda tiempo para su articulación. Inmediatamente, es un arte vivo; sin embargo, nos regresa inexorablemente al pasado ya que, como es duracional, siempre ya está terminado. A pesar de (o quizás como consecuencia de) este hecho, en la historia del arte y los estudios de la performance hemos desarrollado muchas formas de pretender recuperar la esencia del acto del arte en vivo, de asegurar su presencia en la historia, incluyendo las entrevistas y cada vez más archivos extensivos, exhibiciones y trabajo académico tal como la documentación del arte en vivo (texto, fotografía, video y fragmentos de películas). Estos esfuerzos apuntan a la tensión en el término la “*historia futura*”: la

¹⁴⁶ Este ensayo fue concebido originalmente por el proyecto Los Angeles Goes Live en contribución al simposio *This Sentence is Now Being Performed* en la Academy of Fine Arts de Viena, en noviembre del 2010, y fue revisado por el MIT en diciembre del 2011, y en enero del 2012 por el ciclo de conferencias de *Facing Forward* en Amsterdam. El texto es extraído de una largo ensayo que se enfoca en los trabajos de arte performativo de Los Angeles desde aproximadamente 1970 hasta 1975 (ver nota 2).

escritura de historias del tiempo pasado en base a eventos de arte, es en sí mismo un acto de futurismo. Cuando escribo tales historias, es la enunciación performativa que pone los significados en movimiento de forma relevante para mi presente.

Como lo argumenta este ensayo, utilizando como un caso de estudio las prácticas del arte en vivo de los '70 en Los Ángeles, tales intentos por escribir el pasado dentro del futuro son inevitables e importantes, pero que básicamente siempre fallarán en capturar lo que nosotros anhelamos: un presente eternamente prometedor de la significación del futuro para los eventos llamados "arte". Lo que sigue son las reflexiones basadas en dos años de investigación de archivo y entrevista en un alcance de las prácticas artísticas de performance de este periodo y lugar. Esta historia renovada se narra con una mirada auto-reflexiva hacia las tensiones paradójicas puestas en marcha por cualquier escrito basado en los actos del pasado, un escrito que inevitablemente enmarca el significado y lo detiene momentáneamente.

Dado la supresión de la performance de Los Ángeles por lo general de las principales corrientes de las historias del arte de performance, así como también de las historias del arte contemporáneo (incluso los que se enfocan en Los Ángeles) y las historias de la cultura contemporánea de Los Ángeles (la cual tiende a enfocarse en las industrias del cine y la música excluyendo el arte y la performance), este ensayo retoma lo que creo es la cuestión más urgente de la historia escrita de este tipo, la de aquellos cuerpos, cuyas performances, y tal vez cuyas memorias y cuyas narrativas queden por escrito en la historia, y las que no.

En el extenso estudio en que se basa este presente texto, se discute el rango de trabajos performativos de varios artistas, desde Bárbara Smith, los artistas del *Asco Collective* (Harry Gamboa Jr., Patssi Valdéz, Gronk y Willie Herrón), y Senga Mengudi y sus colegas del movimiento *Black arts movement in LA* (Marren Hassinger, David Hammons) a los artistas del *Feminist Art Program* y de la *Woman's Building* (Nancy Buchanan, Suzanne Lacy, Cheri Gaulke, Faith Wilding y Terry

Wolverton). Este gran proyecto también se basa en la asistencia de aquellos que han sido doblemente excluidos de las historias ya que han sido marginalizados incluso de sus historias ya marginales del arte y la performance de Los Ángeles: usualmente, puestos directamente, debido a que son negros, queer, Latino y/o mujeres. Por lo tanto, es un estudio de varios ejemplos claves de performance en Los Ángeles del periodo que no ha sido reconocido completamente en otras historias y –más importante para nuestros propósitos aquí– una interrogante de cómo los eventos en vivo se escriben en la historia¹⁴⁷.

LA HISTORIA, ¿UNA PERFORMANCE?

La escritura de la historia en sí misma es un acto performativo con un sinfín de potenciales resultados, y vale la pena desarmar brevemente algunos de los asuntos filosóficos y políticos en juego en este acto, el cual quizás conlleva una gran responsabilidad. Esto es quizás el punto más importante de mi ensayo en relación a la cuestión de una “*Historia futura*”. Como tal, una breve teorización de cómo veo la tensión entre la performatividad de la historia (escritura) y la inmensa responsabilidad que implica el intentar escribir los trabajos del pasado en historias presentes que serán leídas en el futuro adecuado.

Los historiadores y los críticos del arte performance tienden a asumir que el archivo es distinto, siempre secundario e inadecuado, eco de la performance en vivo. Esto se extiende desde la tendencia a privilegiar el arte en vivo sin mediación y, por lo tanto, de alguna forma una auténtica transferencia de la “*presencia*”¹⁴⁸. A pesar que refuto la tendencia que privilegia el

¹⁴⁷ Ver mi artículo “Lost Bodies: Los Ángeles Performance Art in Art History”, en *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*, ed. Peggy Phelan (Nueva York y Londres: Routledge, 2012) y el volumen I Editado junto con Adrian Heathfield, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Bristol: Intellect, 2012).

¹⁴⁸ Por ejemplo, la académica de historia del arte y cine Catherine Elwes destacó en 1985, “la [p]erformance del arte ofrece a las mujeres un vehículo único para hacer que el acceso directo y mediador [a la audiencia]. La performance es sobre

momento de viveza por sobre el archivo como “*secundario*”, me gustaría referirme a lo que Jacques Derrida identifica en su libro influyente de mediados de los ‘90 “*Archive Fever*”¹⁴⁹ como el deseo por la “*anamnesis sin hipermnesia*”, o las formas de significado experimentadas y expresadas directamente, sin remedio a escribirlas (las huellas de la actividad humana olvidadas): buscamos vivir “*sin la mediación, y sin demoras. Sin incluso la memoria de una traducción*”¹⁵⁰. Y aún, la paradoja (como lo señala Derrida) es la que nuestros deseos por vivir sin mediación precisamente nos lleva a la acumulación de archivos (incluyendo las entrevistas y sus transcripciones). En esta matriz de cosas, conceptos, cuerpos, sujetos e historias, el cuerpo se vuelve de archivo y el archivo se vuelve, como se sugiere, materializado.

La paradoja del archivo es particularmente tensa y compleja en relación al arte en vivo, una forma cultural que a menudo se sostiene, como se señaló, por tener un estatus especial debido a su resistencia a la “*hipermnesia*” o la “*mediación*” representacional. La acción con las prácticas específicas del arte en vivo desde un lugar y tiempo en particular (con sus propias historias complejas, sociales, políticas y culturales) es quizás una manera importante de sincerarse y cuestionarse aquellas creencias. Básicamente, sostengo mediante un ejemplo de prácticas performativas en contra de este binario que muy a menudo planteó entre el en vivo “*auténtico*” y el archivo “*secundario*”; utilizaré estas prácticas particulares para señalar

la presencia de la ‘vida real’ de los artistas...Nada se para entre el espectador y el performer”. Catherine Elwes, “Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women”, en *Women’s Image of Men*, eds. Sarah Kent y Jacqueline Moreau (Londres: Writers and Readers Publishing, 1985), 165. La historiadora del arte Carrie Lambert [-Beatty] ha comentado en esta tendencia recientemente: “[h]istorias y teorías del ‘arte en vivo’ han...sido escritas sobre el [de performance], localizando el significado de performance solamente en el momento vívido de su presencia; [sic] asumiendo que la efemeralidad radical de la performance es su mismo punto”. Lambert “Documentary Dialectics: Performance Lost and Found”, *Visual Resources XVI* (2000), 275. Ver también mi ensayo “Presence” en *absentia: Experiencing Performance as Documentation*, *Art Journal* 56:4 (1997): 11-18, en el cual criticé este sistema de creencia en relación al poder de la documentación.

¹⁴⁹ En español *Mal de Archivo*.

¹⁵⁰ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago, Illinois [etc.]: University of Chicago Press), 93.

que el cuerpo (por medio de movimientos recordados, conversaciones y entrevistas) es un archivo de los trabajos pasados, y el archivo (completado con trozos de cosas tocadas, manipuladas o, de otra manera, utilizados por los artistas de performance) es una especie de material de personificación, especialmente tal como está movilizado en las exhibiciones y narrativas históricas. Ni el cuerpo ni el archivo son mutuamente exclusivos; tampoco brindan transparentemente la verdad del presente, el pasado o el futuro.

El cuerpo, se podría decir, archiva el tiempo y media la relación. No hay un yo “puro” o una relación entre el yo (performador) y el otro (audiencia); hay sólo cuerpos, los cuales son mortales y existen en el tiempo, haciendo participar a cada uno en lugares particulares y en tiempos particulares en las maneras en que otros podrían o no estar interesados en el futuro. Recuperando lo “*que sucedió*” o lo que un cuerpo en acción quería decir en algún tiempo pasado es siempre una iniciativa imposible, pero siempre merece el intento. De hecho, pensar acerca de los eventos pasados, la performance u otra cosa, es uno de los gestos políticos más importantes en un mundo conducido por el futurismo y el olvido, donde todo lo que pareciera importar son extremos o creencias momentáneas que obligan a los cuerpos, los materiales y los eventos a entrar en la conformidad con sus miradas del mundo (Obama es Musulmán; Obama no es Norteamericano...).

Estudiar la performance, como Diana Taylor ha señalado en su libro “*The Archive and the Repertoire*” del año 2003, es una forma importante de acceder al conocimiento histórico a través de la atención a las prácticas de personificación o de “*repertorios*”. La performance, ella señala, es “*una forma de conocer, no simplemente un objeto de análisis*”¹⁵¹. Si tenemos un interés, entonces, en las historias culturales de Los Ángeles y, más ampliamente, los Estados Unidos en los ‘70; si queremos entender algo del movimiento anti-guerra, el surgimiento de las políticas de identidad, y los cambios más amplios en las

¹⁵¹ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, North Carolina [etc.]: Duke University Press, 2003), xvi.

concepciones de lo que constituye ser Americano (o incluso un hombre; una mujer; una raza, una clase, un sexo y otras maneras que se identifican las personas) durante este periodo; si estamos interesados en seguir el surgimiento de nuevos modelos de producción artística durante el periodo de la post-segunda guerra mundial y la explosión de las prácticas orientadas al cuerpo hacia finales de los '60 y los '80, un estudio de las prácticas de performance, como lo sugiere Taylor, pueden entregar una apertura crucial a un rango de conocimiento relacionado a las áreas de entendimiento histórico.

Judith Butler ha ido incluso más lejos, señalando que la performance o, en términos más generales, un modelo performativo de interpretación crítica (y, podría agregar, la escritura de la historia), ofrece una "*posibilidad de significación*" de la historia y la política cultural¹⁵². Establecer los modelos de Taylor y Butler ofrece una forma de pensar sobre cómo una interpretación crítica de las prácticas de performance en cuestión aquí pueden potencialmente "*resignificar*" dos formas: planteando alternativas y tal vez políticamente ingeniosas, y leyendo historias culturales de performance y de arte de este periodo, tal vez abrirse a modelos existentes (exclusivistas) de la historia cultural, de performance y del arte; y ofreciendo nuevas formas de entender el rol de performance (como accedidas y entendidas del archivo) en el activismo político de principios de los '70.

Así como Taylor y Butler lo entienden, no es obvio como uno afronta el estudio de los eventos (en nuestro caso, los eventos de performance), tomó lugar en el pasado es precisamente en el dilema de cómo qué cosas significan que históricamente ocupa Butler. El interés de Butler en lo performativo es profundamente político y se vincula a cómo comprendemos las expresiones del pasado. Las preguntas primordiales en la escritura de cualquier historia, entonces, tienen que ver en cómo accedemos al pasado y cómo hacemos sentido de eso, la teoría de la performatividad es una teoría de cómo el significado se produce de las iteraciones, las cuales

¹⁵² Judith Butler, *Excitable Speech* (Nueva York: Routledge, 1997), 69.

incluso en los casos de locuciones previas de expresiones repetidas, y la cuales son siempre inevitablemente del pasado.

Actualmente, en el mundo del arte y en los estudios de la performance y las disciplinas de la historia del arte y en otras más, hay un gran interés en la pregunta de cómo el arte en vivo pasa a ser histórico. ¿Cuál es el evento en vivo que luego se acaba? ¿Es ser completamente comprendido a través de las huellas (fotografías, memorias, películas, reliquias, entrevistas) olvidadas? ¿Es el “*archivo*” un reemplazo válido para el evento de arte de performance efímero? ¿Puede ser mirado como “*el trabajo*”?

La duda de Taylor en “*The Archive and the Repertoire*” se basa en la situación colonial desde el siglo XVI a través del siglo XVIII, y quizás en un modelo de examinación de historias de actos performativos en el cual hay una relación distinta, a menudo oposicional entre el archivo (definido por Taylor como documentos, textos, películas, o incluso en un contexto antropológico, los huesos y otros restos humanos) y lo que ella llama el *repertorio*, performances de cuerpos en vivo que “*establecen...una memoria personificada*” por medio de gestos y movimientos; el repertorio, ella señala, “*requiere de la presencia*”¹⁵³. Taylor por lo tanto afirma que la performance es “*aquello que persiste, transmitido a través de un sistema que no archiva de transferencia que denominé el repertorio...*”¹⁵⁴.

Taylor realiza una pregunta clave culturalmente específica (relacionada a la historia de la colonización) que persigue la historización del arte en vivo desde el punto de vista de los estudios de performance, típicamente para la disciplina que invierte en el evento en vivo (el “*repertorio*”) como que tiene un estatus especial en términos de la transferencia del conocimiento: “*¿Las memorias de quién ‘desaparecen’ si solo el conocimiento de archivo se valoriza y da por sentado su permanencia?*”¹⁵⁵. En el contexto fundamental de la conquista colonial de Taylor, este intento por revalorizar lo performativo hace un perfecto sentido; en el contexto contemporáneo de los

¹⁵³ Taylor, *The Archive*, 20.

¹⁵⁴ *Ibíden*, xvii.

¹⁵⁵ *Ibíden*, 36.

debates sobre el significado histórico de los eventos pasados del arte de performance, no obstante, coincidir en cierta medida con bastantes intentos problemáticos para sostener que la performance en vivo cuenta con estatus especial (mientras que al mismo tiempo lo trata como mercancía por medio de las exhibiciones en las galerías de arte y los textos sobre historia del arte). Todavía, si tenemos en mente la especificidad histórica de los argumentos de Taylor, su punto clave es, entonces, lo productivo: las performances, reiterados rituales culturales, por ejemplo pueden expresar el conocimiento a través del tiempo, y es un tipo diferente de conocimiento en la que la performance permanece en los archivos. De ese modo, podría argumentar que las entrevistas con los artistas en vivo cuyos trabajos ejecutados en el pasado constituyen una especie de repertorio en la idea de Taylor, conocimiento personificado recordado, aunque no “*la verdad*” de los eventos de performance, tienen una valencia ontológicamente diferente de la información expresada a través de trozos, documentos y materiales fotográficos materiales en los archivos.

El optimismo de Taylor puede ser atenuado en cierto modo tomando prestado nuevamente de las posiciones de Butler y Derrida más escépticas y filosóficamente comprometidas frente al anhelo por la presencia que persigue tales demandas por la performance, para rechazar la oposición que Taylor a menudo busca. Podría decir, entonces, que el repertorio ya es en cierto sentido un “*archivo*” corporal (como es evidente en las entrevistas realizadas), y que el archivo fue producido y puede estar involucrado con las formas “*corporales*”. Y en el pasado recuperado los “*repertorios*” a través de los archivos permanecen, en el contexto de los fenómenos culturales recientes tales como el arte de performance, podrían ser sólo la forma de revivificar los cuerpos perdidos del pasado. Para poder explorar cómo funciona esta continuidad entre el cuerpo o el repertorio y los archivos, necesito primero situarme en relación a los cuerpos/archivos de Los Ángeles que analizo en el proyecto más grande.

EL CUERPO Y EL ARCHIVO: PENSANDO EL PASADO A TRAVÉS DEL PRESENTE

Yo viví en Los Ángeles por 16 años, desde 1987 hasta 2003 (y recientemente regresé en el 2014). Durante mis primeros 16 años en LA, desarrollé un interés en la performance y el arte corporal, impulsado en parte por el hecho que aquellas formas de arte habían sido erradicadas de las historias del arte contemporáneo Euro-Americano y en parte por mi mayor compromiso con la comunidad de performance de LA.

Inicialmente, mi acceso a las historias de la performance de Los Ángeles fue en gran medida por medio del trabajo feminista radical. Mientras estaba sumamente consciente de los debates sobre la raza, la etnicidad, la clase y la sexualidad dentro de este momento previo de la práctica feminista de performance, no estaba abordando completamente la necesidad de excavar otros “*cuerpos perdidos*” en las historias de la cultura y el arte contemporáneo y la performance de Los Ángeles. El trabajo de Asco, por ejemplo, surgió en mi conciencia sólo en parte a través de los ‘90, cuando comencé intentando enseñar más arte Californiano en mis clases en la Universidad de California, Riverside. Para poder desarrollar la interacción entre los cuerpos y los archivos, para el resto del ensayo, haré un bosquejo de una breve descripción del trabajo de Asco, funcionando como su estudio de caso principal.

ASCO: PERSONIFICANDO EL ARCHIVO

Asco fue un movimiento radical de protesta del arte chicano formado a principios de los ‘70. La furia de Asco fue galvanizada originalmente por los festines Chicanos de 1968, una serie de huelgas en donde los estudiantes Chicanos/as, incluyendo las cuatro figuras principales que luego fundarían Asco, rechazaron ir a la secundaria en protesta por la baja calidad de las escuelas en los barrios Chicanos y contra la injusta

proporción de Chicanos luchando en Vietnam. En su periodo formativo de 1971-1975, los miembros fundamentales de Asco, Harry Gamboa Jr., Gronk, Patssi Valdéz y Willie Herrón, produjeron una infinidad de eventos públicos, incluyendo el *walking mural*¹⁵⁶ y elaboraron juegos carnavalescos, publicaciones y fotografías presentadas como “*Sin películas*” (películas “*fotogramas*” documentando películas nunca realizadas, imágenes cinematográficas “*intermedias*”, teatro callejero, fotografía y el arte de performance).

Estas prácticas híbridas radicalmente innovadoras hicieron efecto sobre los medios de comunicación y produjeron cuerpos queer e intermedios, funcionando contra el pensamiento común binario de la política identitaria de los ‘70 tomando lugar en tales “*zonas fronterizas*” como las descritas por la teórica feminista Chicana Gloria Anzaldúa como los espacios intermedios que los Chicanos ocuparon en Estados Unidos tanto con lo material como en lo político¹⁵⁷. No tan sólo activando los espacios intermedios, literalmente performando en las intersecciones abandonadas, en las calles, o en otros espacios que no están ni aquí ni allá en términos de las culturas oficiales del mundo del arte o el movimiento mural Chicano, los miembros de Asco pusieron sus cuerpos en movimiento para entrar en juego las anti-narrativas diacrónicas (a menudo congeladas chistosamente en las películas fotogramas) que funcionan como temporalmente entremedio de las referencias pasadas, las acciones presentes y las futuras posibilidades para el cambio social.

Asco participó del temido fantasma de los miembros de la pandilla Chicana, grafitando de los “*altos*” espacios culturales del *Major Art Museum* de Los Ángeles –ellos cruzaron los bordes grafitando las paredes del exterior del Museo de Arte del Condado de Los Angeles (LACMA) [County Museum of Art] luego que se le informara a Gamboa que el museo no podía incluir el arte Chicano debido a que “*no habían artistas*

¹⁵⁶ En español “mural caminante”.

¹⁵⁷ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, California: Spinsters/Aunt Lute, 1987), 3.

*Chicanos*¹⁵⁸. Pero ellos también parodiaron explícitamente y perjudicaron la idea de las murallas Chicanas como el único modo de propiedad de producción cultural para los miembros de su comunidad, realizando “*murales al instante*” y “*murales caminantes*” como una forma de traer a la vida una cultura estereotipada, cautivando a sus comunidades con la vida y abriendo los cuerpos interactivos. Con el *Walking Mural*, 1972, por ejemplo, ellos parodiaban las calles del Este de Los Ángeles (el área Chicana de Los Ángeles) un poco después de navidad vistiendo trajes elaborados imitando la Virgen de Guadalupe (Valdéz) y un (bastante queer) árbol de navidad travesti de chifón (Gronk). Poniendo en marcha sus cuerpos en un mural caminante, Asco rechazaba el carácter estático de los murales considerados ser la producción apropiada de los artistas activos en el movimiento Chicano. Los artistas Chicanos se “*suponía*” que iban a hacer murales de celebración sobre la experiencia Chicana –sin moverse de manera ostentosa por las calles en interpretaciones llamativas de campamentos de los iconos Chicanos tales como la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, mientras los miembros del Asco tienen derechos al glamoroso mercado del arte internacional, el Asco ya no es invisible. Becas publicadas y exhibiciones sobre o relacionadas con Asco han comenzado a aparecer en los últimos años. Recientes informes sobre las historias de Los Ángeles y/o el arte Chicano/a a menudo incluye el Asco, por ejemplo, el show del 2008 denominado *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* en el LACMA¹⁵⁹. Y, en el 2011, como parte

¹⁵⁸ Harry Gamboa “In the City of Angles, Chamaleons and Phantoms: Asco, A Case Study of Chicano Art in Urban Tones (Or Asco Was a Four-Member Word)”, en *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, ed. Richard del Castillo (Los Ángeles, California: Wight Gallery, UCLA, 1991), 125.

¹⁵⁹ LACMA es una institución que ha trabajado duro para reparar su exclusión del arte Chicano de los '70 también montando un show personal por Gronk desde principios de los '90 y el históricamente innovador Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985. Para un muy interesante informe crítico del show de CARA y su recepción, ver Alicia Gaspar de Alba, *Chicano Art Inside/Outside of Master's House: Cultural Politics and the CARA Exhibition* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1997), Gaspar de Alba fue y aún sigue siendo el Centro César E. Chávez para los Estudios Chicanas y Chicanos en UCLA, uno de los sitios más importantes para la investigación del arte Chicano/a. Ellos mantienen archivos fundamentales tales como los papers de

de los eventos del *Pacific Standard Time*, una retrospectiva mayor de las prácticas que abrió Asco, también en el LACMA (el mismo museo que había insultado a Gamboa y rechazó considerar a los miembros de los artistas de Asco en 1972)¹⁶⁰. Tal como fue cubierto en las grandes revistas internacionales de arte como el *Artforum*, dentro del evento de *Pacific Standard Time* la exhibición de Asco fue posicionada en este caso como un momento clave en la historia del arte contemporáneo en LA¹⁶¹, un momento entre muchos otros perdidos desde entonces en las historias del arte contemporáneo Euro-Americano centradas en Nueva York/Londres. Como tales exhibiciones¹⁶² y un aumento en investigación publicadas por los académicos de los estudios Chicanos como Chon Noriega y Ondine Chavoya quienes dejan en claro que el contexto para Asco hasta ahora ha estado casi totalmente dentro de los estudios y el arte Chicano. Asco, cuando se aborda, ha estado explícitamente historizado como un “*movimiento de arte Chicano*”. Esta es su presencia histórica en el arte y las historias culturales de los ‘70, y en algún grado los artistas han participado en la construcción del movimiento en sus compromisos “*personificados*” con los académicos.

Mi participación en Asco, como amante de Los Ángeles y como blanco, feminista de clase media políticamente determinado a corregir la exclusión en las historias del arte y la performance contemporánea, me ha llevado a construir un Asco un poco diferente para la historia, más allá de la sola situación dentro del Movimiento Chicano. Por supuesto, mi relato histórico está profundamente relacionados a estos últimos

Gronk y Cyclona.

¹⁶⁰ Gamboa fue el instigador de la revista radical del arte Chicano *Regeneración* y el primer documentalista (fotógrafo) del grupo.

¹⁶¹ Refiriéndose a la ciudad de Los Ángeles.

¹⁶² Relacionando y, a veces contribuyendo a aquellas exhibiciones, los académicos tales como David James, Chon Noriega, Jennifer Sternad Flores y Ondine Chavoya han producido ensayos y libros importantes abordando la historia y la práctica de Asco. Quizás, más importantemente, el historiador y documentalista fundamental de Asco, el miembro fundamental Harry Gamboa Jr. ha publicado su propia colección de escritos (editado por Noriega), el cual da un lado de la historia, y el Centro para los Estudios Chicanas y Chicanos César E. Chávez de la UCLA (el cual mantiene los archivos de Gronk, entre otros materiales fundamentales) ha publicado un libro en los archivos que tienen en el Gronk.

historiadores, pero presento esta historia con una estructura un poco diferente. Mi preocupación y política en particular (queer feminista y anti-racista, con un fuerte interés en las historias de los movimientos de derecha y su gran impacto en las artes visuales) ha condicionado mi relación no sólo a lo material del pasado que he encontrado en los archivos, sino que a los mismos artistas en sus entrevistas y discusiones¹⁶³. Por ejemplo, mis inevitables inclinaciones por entrevistar a Gronk y mirar sus artículos en el UCLA¹⁶⁴, mi particular lectura del archivo, tiene un fuerte paralelo en la forma cargada y específica del sentido corporal del cual me sentí atraído por Gronk en su estudio durante nuestra entrevista. El archivo fue personificado por mí, y el cuerpo de Gronk el de un archivo de información. Nada de esto es plenamente “*de confianza*”, por supuesto, no porque sintiera que Gronk es una persona deshonesto, sino porque su autoperformance y mi autoperformance son dos bailes que se conjugan entre ellos con diferentes versiones de la “*verdad*” histórica y contemporánea. Y por supuesto, él estaba “*bailando*” conmigo, en el momento de nuestra entrevista. Esta clase de “*información*” es profundamente interrelacional y fluida en sus expresiones, como (por ejemplo) lo rearticulé aquí.

Sólo después de la reunión y la entrevista con Gronk en otoño del 2009, quizás estaba asombrada de descubrir en su archivo en UCLA aquellas (y otras) imágenes en álbumes y carpetas indicando una carrera pública y activa de los ‘60 y los ‘70 del travesti, la vampiresa, y otros códigos confusos de identificación sexual, de género, racial, étnico y de clase que habrían sido aplicadas bastante estrictamente en Los Ángeles en ese tiempo. Imagina mi sorpresa encontrando bosquejos enviados por un amante/amigo que se había mudado desde LA al medio-oeste, Jerry Dreva; tocando y divirtiéndose con las imágenes eróticas con un pene impreso enviado por Dreva a Gronk en el ‘70; también, encontré álbumes de recortes y una serie de fotografías polaroid que documentan el juego queer “*Caca Roaches have no Friends*”, el cual Gronk desarrolló con

¹⁶³ Ver mi libro *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (Nueva York y Londres: Routledge, 2012).

¹⁶⁴ Universidad de California en Los Ángeles.

Robert Legorreta (o “*Cyclona*”) en 1969, justo antes de fundar Asco.

De pronto, mi marco previo de los Murales Caminantes en mi libro del 2008 “*Self/Image as queering Chicano/na identity*” parecía no ser tan rebuscado. De pronto, la intercesión queer de Asco parecía menos una señal del lado menor y más un subtexto encerrado pero poderoso e incluso decisivo al que produjeron sus propias expresiones “*Chicanas*” “*entremedio*”, incluso dentro de su propia comunidad Chicana en el Este de Los Ángeles. ¡Eureka! Sentí que había descubierto (o que había corroborado en la forma tangible) un elemento fundamental escondido de Asco (sólo para encontrar estas palabras íntimas “*desconocidas*” mostradas públicamente en el 2011 en la retrospectiva de LACMA).

Recurriendo a estas imágenes y las anteriores de Grink, la práctica del pre-Asco y el Asco me permiten introducir una mirada directa y destacar estas relaciones cargadas que condicionan cualquier práctica histórica que tenga que ver con los archivos y los cuerpos, enfocándose en un conjunto particular de relaciones de archivo y personificadas que destacan específicamente la idea de Asco como el trabajo entremedio. La paradoja fascinante aquí es que se tomó recurso a la materialidad del archivo y el contacto interpersonal del formato de la entrevista para sugerir la intercesión (la interrelación productiva entre el queer y lo efímero) del Asco a mí como la clave para mi proyecto de investigación.



Robert Legorreta como “Cyclona” en performance Caca Roaches Have No Friends, The Fire of Life: The Robert Legorreta – Cyclona Collection 1962-2002, Coll, 500, cortesía del Centro de Investigación de Estudios Chicanos de la UCLA.

En todo caso, la investigación como esta, en vez de probar el valor de tal contacto material en la fundamentación de los “hechos”, en el mejor de los casos nos recuerda de la efimeralidad de la “verdad” de lo que sucedió –la intercesión de la propia historia (narrativas que, en mi relato, siempre se desplazarán entre mi lectura de las memorias obsoletas y dedicadas de Gronk, las que se enfrentan con las de Gamboa y Valdéz, y mis participaciones emocionales e intelectuales).

De estas intercesiones, reunidas a través de los trozos y pedazos de archivos y las vicisitudes complejas de intersubjetividad en el entorno de la entrevista, que me ofreció

una manera de pensar en cómo Asco tuvo importancia en los '70 y tal vez cómo continúan teniendo importancia actualmente como un movimiento histórico. Para mí, la intercesión es sobre una relación queer para la personificación y para las formaciones normativas de la subjetividad entre la cultura de clase media blanca Americana dominante y las comunidades Chicanas del Este de Los Ángeles.

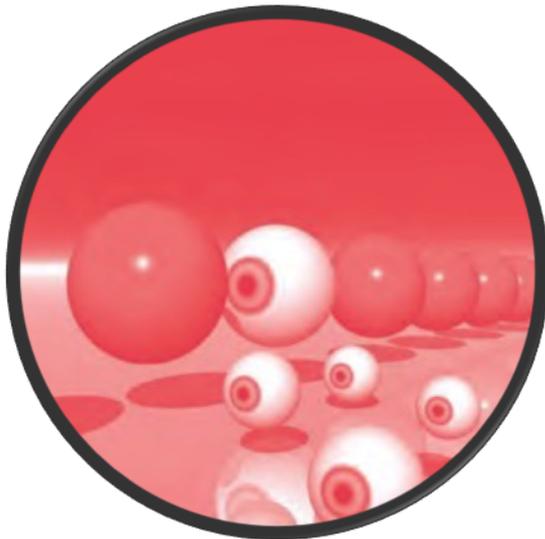
CONCLUSIÓN

Espero que, por medio de esta difusión de mi propia relación con los archivos, los cuerpos y las memorias personificadas de Asco, he apuntado no sólo a la importancia de mirar las prácticas “*intermedias*” tales como las de Asco para desafiar las tendencias en la historia del arte y la performance para descansar en los cuerpos en vivo o en los materiales de archivo como “*final*”. Las prácticas de Asco, y este es un punto fundamental, provocan un método abierto y receptivo interpretativo que explora y permite la fricción, las contradicciones y las indecidibilidades de sus estrategias intermedias que pone en marcha, en el momento y en cómo podemos acceder a ellas históricamente. Este proyecto también apunta a la importancia crucial política de comprender la materialidad de los archivos y los cuerpos –su obstinada persistencia a través del tiempo- y la indefinición de lo que significan históricamente: aquí, quizás más que cualquier otro, radica el potencial para el desarrollo de un modelo para una “*Historia futura*” del arte en vivo. Esta apertura a la historia futura, finalmente, apunta a la gran responsabilidad de los historiadores por comprometerse tan profundamente como sea posible con la información disponible (personificadas, archivadas y de otros tipos), pero también para reconocer en ella sus propias participaciones y puntos de vista en la narración de los materiales en la “*historia*”.

7

EL FUTURO FUTURO

Varios Autores



#lanuevacarreraespacial

Juha van 't Zelfde

“Pareciera que tuviéramos un dragón por la cola”.

El día viernes 25 de mayo del 2012, a las 9:56 a.m. hora del Este, el astronauta de la NASA Donald R. Pettit exclamó unas palabras que podrían marcar la resurrección de la memoria de la Guerra Fría conocida rivalmente como *“la Carrera del Espacio”*. Yo digo *“la memoria”* a propósito, ya que no hay una Guerra Fría por llegar, ni tampoco una clara rivalidad en curso, como lo había anteriormente entre los Estados Unidos y la Unión Soviética.

Sin embargo, algo sucede. Muy alto en el espacio. Y mucha gente quiere ser parte de esta. El dragón en cuestión fue la cápsula de Dragón diseñada, construida y enviada por la *International Space Station –ISS*¹⁶⁵ por *SpaceX*, una compañía de transportes privada norteamericana con sede en Hawthorne, California. Por primera vez en la historia, una corporación espacial privada hizo una entrega exitosa a la ISS, 400 kilómetros de la tierra a la órbita. Este notable logro le hizo ganar a *SpaceX* un contrato por 1.6 billones de la NASA, por otras doce misiones de suministro al ISS. A través de la subcontratación de estas misiones a este *“FedEx extraterrestre”*, la NASA ha ahorrado 10.4 billones de dólares y simultáneamente promovió las empresas espaciales privadas en la Nueva Carrera Espacial. A diferencia de la Vieja Carrera Espacial, esta nueva no es entre países. En cambio, es entre empresas privadas. Las compañías como *SpaceX*, *Virgin Galactic* y *Planetary Resources*,

¹⁶⁵ En español: Estación Espacial Internacional.

fundadas por multimillonarios al estilo de Tony Stark tales como Elon Musk, Richard Branson y Larry Page, compiten por los contratos y por los asteroides cargados con oro y platino que valen millones y millones de dólares.

Como muchos otros entusiastas de la ciencia, siempre he sido un gran fan de cualquier cosa que se relacione con el espacio. El espacio es el destino desconocido y el “*más allá del más allá*”. El tan sólo pensar en la posibilidad de tenerlo me hace estremecer el cerebro. El espacio es el lugar de nuestra imaginación. El comprender que el hombre pueda dejar su propio planeta e ir más allá de sus fronteras a explorar lo vasto de la oscuridad sin fin es simplemente alucinante. Luego, hay una apreciación del trabajo actual que se enfoca en el hacer que el viaje al espacio ocurra: la física dura, la ingeniería pura, el diseño llamativo y las abrumadoras pruebas de vuelo. Estas mujeres y hombres son estrellas de rock que construyen cohetes para visitar las estrellas.

Lo que continúa entonces es una ráfaga de optimismo y esperanza sobre los futuros posibles y los descubrimientos inesperados que podrían realizar los astronautas. Todo el tiempo, un sentimiento de miedo a fallar está al acecho en el entorno, reforzado por previas catástrofes como las explosiones del *Space Shuttles Challenger* y el *Columbia*, una falla que es muy real y letal, a pesar del optimismo y el ruido que rodea la industria espacial. “*Para una tecnología exitosa, la realidad debe tener prioridad por sobre las relaciones públicas, porque la naturaleza no puede ser engañada*”, fueron las palabras del físico teórico Richard Feynman luego del desastre del *Challenger*.

La exploración al espacio y el experimento científico dentro de los transbordadores y las estaciones espaciales han resultado ser un número de descubrimientos innovadores: el velcro, el microchip, las herramientas inalámbricas, los joysticks, el GPS y el aislante, por nombrar sólo algunos. Algo no menos significativo es el nacimiento del movimiento medio ambiental. Viendo la tierra desde lejos por primera vez, finalmente comenzamos a entender la fragilidad de nuestro planeta. El libro “*Earthrise*” (2008) de Robert Poole testimonia el comienzo de esta conciencia planetaria.

Los artistas siempre han disfrutado del gran desconocimiento del espacio. En la cultura popular, los cineastas y músicos han dedicado numerosos trabajos a la llegada a la luna, los peligros del viaje al espacio y la extensión del hábitat del hombre. Dicen por ahí que en 1969, Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg crearon el primer museo de la Luna, una micro exhibición que fue instalada en una extremidad del *Apollo 12*. Su existencia nunca ha sido oficialmente confirmada o incluso debatida, pero el *The New York Times* imprimió una imagen tomada por el astronauta en su edición del 22 de noviembre de 1969.

Desafortunadamente para Warhol, Rauschenberg y Oldenburg, ya no son los únicos artistas en el espacio. Con la llegada de una Nueva Carrera Espacial vinieron nuevas oportunidades para artistas de visitar el espacio negro para propósitos artísticos. El artista norteamericano Trevor Plagen acaba de lanzar su proyecto *The Last Pictures*, una cápsula a bordo de una nave espacial que lleva un record visual de imágenes que definen la historia humana. Esta nave espacial, como otros satélites, está destinada a convertirse en el artefacto duradero de la civilización humana, tranquilamente flotando a través del espacio por mucho tiempo más que cada rastro de la humanidad se haya desaparecido del planeta.

En el 2010, la artista española Alicia Framis abrió su tienda *Moon Life Concept Store*, una colaboración con la *European Space Agency*¹⁶⁶. En la tienda, ella vendió objetos hechos por diseñadores, arquitectos y artistas que imaginaron la terraformación y la habitabilidad de la luna. Uno de los proyectos fue la impresora en 3D para el polvo de la luna, creado por el artista John Lonsdale, para construir con ella. Esta idea fue recientemente recogida por la firma de arquitectos *Foster & Partners*, y pareciera que será convertido en un prototipo.

Una nueva generación de diseñadores y arquitectos están siendo entrenados para el nuevo diseño normal del zero G, microambientes y la arquitectura orbital. Los primeros civiles ya están experimentando la gravedad cero y el turismo espacial

¹⁶⁶ En español: Agencia Europea Espacial

se espera que deje 1 billón a la industria dentro de los próximos 10 años. Es sólo cuestión de años antes que seamos capaces de costear un viaje en el espacio o tomar un boleto de ida a la luna para retirarse. Pero, tan sólo tengan cuidado con los Sitios de Herencia Lunar de la UNESCO de las misiones del Apollo.

El espacio es el lugar nuevamente. Nadie sabe con exactitud lo que este recorrido nos deparará esta vez. Los cínicos verán una colonización hiper-capitalista de nuestra galaxia, los románticos un ir donde nadie nunca ha llegado. Yo seguiré siguiendo estos acontecimientos con una curiosidad acentuada y un entusiasmo crítico, siempre recordando las palabras de Richard Feynman *“Para una tecnología exitosa, la realidad debe tener prioridad por sobre las relaciones públicas, porque la naturaleza no puede ser engañada”*.

Mirando hacia atrás: las imágenes del futuro

Patricia Pisters

La serie de televisión *Flash Forward* (BBC, 2009) se basa en la novela de ciencia ficción de Robert Sawyer del mismo título¹⁶⁷. El personaje principal es un científico que trabaja en el CERN en Suiza, donde el acelerador *Large Hadron Collider* realiza una ejecución para buscar el bosón de Higgs. Mientras que el descubrimiento de estas partículas misteriosas estaban en las portadas de los periódicos en el 2012, el experimento de las versiones ficticias tienen un efecto secundario de un apagón global durante el cual todo el mundo tiene un avance, siendo confrontado con una imagen de su futuro. De una forma popular y narrativa, el show examina la cuestión de lo que implica vivir y actuar desde una visión del futuro. Algunos temen que su visión se vuelva realidad, otros temen que no lo sea. Pero, todos actúan sobre la incertidumbre de la imagen especulativa que han visto en sus proyecciones cerebrales.

Por todas partes en la cultura, hemos notado un cambio hacia esta perspectiva futura. Desde las pruebas telómeras para determinar a qué edad moriremos hasta las guerras preventivas, desde los mercados bursátiles altamente especulativos hasta la elaboración de perfiles para detectar la potencial conducta criminal, nuestra cultura habla de una imagen o idea del futuro.

¹⁶⁷ Robert J. Sawyer, *Flashforward* (New York: Tom Doherty Associates, 1999).

El Avanzar es tanto un síntoma como una manera popular de crítica de esta obsesión con el futuro. Sin embargo, este futuro no es tanto un “*mirando hacia el futuro*” desde el presentar al futuro, sino que es un “*mirando el pasado*” desde el futuro al presente (y el pasado). Esto tiene mucho que ver con la cultura de la pantalla digital en general, pero es posible entender filosóficamente con la ayuda de la filosofía del tiempo de Deleuze que él desarrolla en *Difference and Repetition* (la versión original en francés apareció en 1968)¹⁶⁸.

En breves palabras, Deleuze concibe el tiempo como varias contracciones de diferencias y repeticiones en nuestras proyecciones cerebrales. En la primera contracción. O la primera síntesis del tiempo que forma las bases de nuestra experiencia temporal, nosotros experimentamos el tiempo desde la perspectiva del presente. Sobre las bases de las acciones repetitivas en el presente, nosotros recordamos y anticipamos, y por lo tanto, desarrollamos la conducta sensoriomotor y habitual. La primera síntesis del tiempo es una extensión del presente vivo, en el cual el futuro se basa en los hábitos que hemos aprendido a incorporar automáticamente. Haciendo un gran salto para imaginar la cultura, es posible señalar que (lo cual hago más elaboradamente en otra parte) esta primera síntesis del tiempo es también el tipo de futuro que es característico del cine clásico de la pre-guerra (Hollywood), en el cual el presente vivo es el modo temporal dominante, y el futuro depende de las expectativas habituales del comportamiento anticipado, a menudo relacionado a las expectativas de género. O el futuro sólo es relegado a lo que sucede luego que la película finaliza: “*felices para siempre*”.

La segunda versión del futuro en *Difference and Repetition* es un futuro basado en el pasado, el cual es el segundo tipo de contracción temporal. En la segunda síntesis del tiempo, la memoria, como la coexistencia virtual de todas las capas y hojas del pasado, adquiere más importancia. Esta es la base del tiempo en el pasado, la cual comienza a hablar por sí misma, a veces en momentos inesperados. El cine Europeo Post-guerra expresa

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, traducción Paul Patton (Londres: Continuum, 2004)

esta nueva forma temporal, en la cual el pasado entrega la base para el presente y el futuro. La lógica narrativa en la *"Hiroshima Mon Amour"* de Alain Resnaisand y Marguerite Duras de 1959, por ejemplo, se basa en la segunda síntesis temporal. La imágenes de la famosa historia de amor de una mujer francesa y un hombre japonés en Hiroshima pronto comienza a mezclarse con imágenes de su pasado traumático de la historia de amor con un soldado alemán así como también con traumas colectivos de la guerra y las atrocidades del atentado de la bomba atómica. Todos los niveles del pasado coexisten, a medida que comienzan a hablar por ellos mismos en la película. El presente ya no es (o no sólo es) una extensión del presente vivo, sino un punto de culminación de todos los pasados: *"Yo ví todo"*, la mujer francesa señala en la película, lo cual, sin embargo, es imposible: *"Tú no viste nada"*, el hombre japonés le argumenta. Cuando la síntesis segunda es la dominante en la contracción del tiempo, nosotros también tenemos una concepción diferente del futuro, el cual es ahora concebido desde el pasado también; basado en el ciclo de recordar y olvidar, en el modelo del pasado, las cosas sucederán de nuevo. Ambas, en una escala colectiva, cuando el habla en off que escuchamos *"sucederá de nuevo, 20.000 muertes, el asfalto se quemará nuevamente"*, y en una escala individual, cuando el hombre diga *"En un par de años, cuando ya te haya olvidado, te recordaré como el símbolo del amor olvidadizo, pensaré en la historia como el horror de olvidar"*. La segunda versión del futuro toma al pasado como su modelo cíclico. Este pulveriza el futuro con la certeza cíclica.

Permítanme ahora concluir con una mirada de la tercera forma de síntesis temporal, en la cual el futuro se vuelve en la rectificación del tiempo, o mejor la no rectificación del tiempo. Debido a que cuando hablamos del futuro, no hay más certeza cíclica sino siempre un elemento especulativo. El futuro sucederá, por supuesto. Sin embargo, el cómo sucederá se convierte en una pregunta abierta y especulativa de variaciones múltiples. En las películas como *"Minority Report"* (Steven Spielberg, 2002), *"Mr. Nobody"* (Jaco van Dormael, 2009), *"Inception"* (Christopher Nolan, 2010), y *"Source Code"*

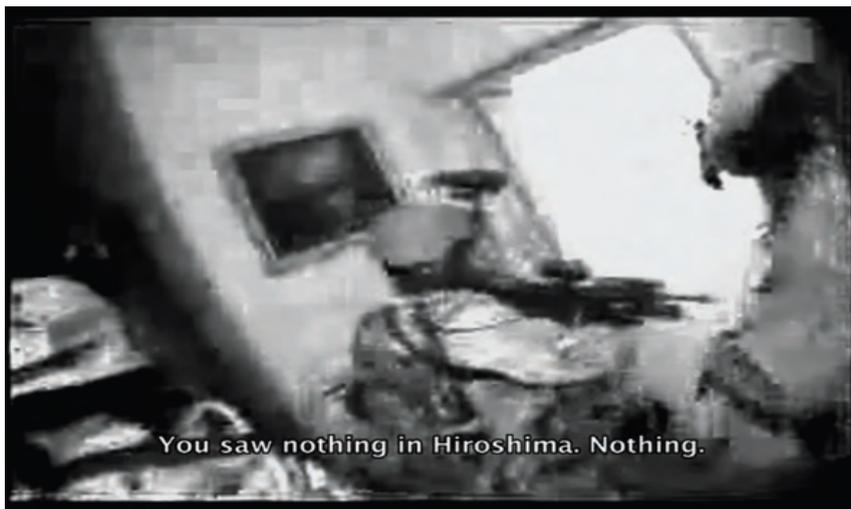
(Duncan Jones, 2011), podemos ver lo que sucede en la cultura contemporánea de la pantalla digital cuando esta tercera opción se vuelve el color temporal dominante¹⁶⁹. En su dimensión especulativa, el futuro se despliega en opciones en paralelo, en remezclas múltiples y recombinaciones que se presentan como variaciones posibles del tiempo que se aproxima: un fenómeno conectado al contexto de una cultura digital de bases de datos remezclables, el cual actúa no como una causa, sino ciertamente como un co-constituyente de este tipo de narraciones que parten de esta tercera forma temporal.

En el campo de las artes visuales, el futuro también se puede convertir en el modo especulativo de la “narración”. En “*After Hiroshima Mon Amour*”, una instalación del video de Silvia Kolbowski (2008), la artista testifica de modo diferente a dicha perspectiva del futuro. Mientras los subtítulos del video graban “*Hiroshima Mon Amour*”, las imágenes hablan sobre las futuras guerras, los traumas y los desastres (Irak y Katrina específicamente, pero hay más traumas implicados). Y así como estas imágenes, muchas otras tomadas del Internet, graban desde una perspectiva futura el pasado de “*Hiroshima Mon Amour*”. La pareja franco-japonesa es multiplicada e interpretada por muchos otros actores de varias etnias, razas y géneros. El soundtrack original es remezclado y retransmitido. A todo esto le agrega una dimensión especulativa a las imágenes y los sonidos, los cuales comienzan a mezclarse, combinarse y circular eternamente como posibles imágenes del futuro. Ellas son imágenes inquietantes que, dependiendo del avance de nuestras proyecciones cerebrales, preguntan por nuestra acción en el presente, “*mirando hacia atrás el futuro*”.

¹⁶⁹ Para un análisis más detallado de tales ejemplo, ver Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (Stanford, California: Stanford University Press, 2012).



Alain Resnais, proveniente de *After Hiroshima Mon Amour*, 1959, película, 90"



Silvia Kolbowski, proveniente de *After Hiroshima Mon Amour*, 2008, video/película 16mm b+w, 22" 14'. Cortesía del artista.

Los YBA están muertos. ¡Larga vida a los YBA!

Timotheus Vermeulen

Tal como el público dice su adiós a un grupo de veteranas artista Británicas antiguamente conocidas como las *Young British Artists*¹⁷⁰: YBAs, el mundo del arte recibe otro grupo de artistas jóvenes que viven en otro lugar que comienza con la letra B: las *Young Berlin Artists*¹⁷¹. Mientras que la retrospectiva de Hirst en el Tate está siendo comparada con el “*besit*” (Hari Kunzru en *The Guardian*) y un “*con*” (Julian Spalding en *The Independent*), los shows de jóvenes, artistas de Berlín tales como Seijla Kameric, Cyprien Gaillard, Nina Canell, Ragnar Kjartansson y Mariechen Danz [fig. 1. Mariechen Danz, Libro 1 (Desaprender). Mixed media 2012[©] el artista, cortesía de Galerie Tanja Wagner, Berlin] han atraído mucho más términos simpáticos. Así que ¿cómo la B en YBA no le corresponde a los británicos sino a los de Berlín?

¹⁷⁰ En español: Jóvenes Artistas Británicas.

¹⁷¹ En español: Jóvenes Artistas de Berlín.



Fig. 1. Mariechen Danz, Libro 1 (Desaprendido), 2012, mixed media, cortesía del artista y la Gallery Tanja Wagner

Cuando las Young British Artists emergieron en la escena a principios de los años '90, el mundo era un lugar diferente. Francis Fukuyama ya había convencido a cada uno con la caída del muro de Berlín, la Historia había llegado a su final. Esto pregonó una era, o lo parecía desde una perspectiva Occidental, de paz global, de democracia liberal y compromiso político, de capitalismo de mercado, la clase media y las Leyes Laborales, un tiempo en donde los incentivos económicos eran altos y los intereses políticos bajos.

En el proceso, el arte parecía haber perdido su poder transformativo. Después de todo, su Historia había finalizado, si la humanidad había completado su potencial, ¿qué había entonces para transformar? Los YBAs ya no eran requeridos para mostrarnos lo que podíamos ser, sino más bien, en lo que nos habíamos convertido: jugadores frívolos de un juego hedonista en el cual teníamos todo para ganar y nada para perder. Excepto, quizás, nuestra moralidad. Pero, a quién le importa ¿verdad?

Aún, en el mundo de hoy, jugar a estos juegos ya no es divertido. Parece decadente. Jugueteando con diamantes cuando cientos de miles están desempleados y luchando por hacer lo suficiente para vivir no es más que el asumir postmodernista de tirar a Marie-Antoinette (esa cosa con el pastel, ¡recuerdas!). “Sarcasmo, parodia, absurdismo e ironía son excelentes formas de quitar la máscara de lo material y mostrar la desagradable realidad que se esconde detrás de esta”, el novelista David Foster Wallace escribió “*El problema es que una vez que las reglas del arte son desenmascaradas, y una vez que las desagradables realidades del diagnóstico irónico son reveladas y diagnosticadas, ‘entonces ¿qué hacemos?’*”¹⁷² La Historia se ha reanudado (la cual Robin van der Akker y yo, en otro lugar, la hemos descrito como la transición de una cultura postmoderna a una metamoderna)¹⁷³, las artes también deben hacer un nuevo comienzo.

Revisando las ferias y los shows en el 2000, pareciera que la respuesta a la pregunta de Foster Wallace sobre el arte es crear nuevas reglas e imaginar realidades alternativas. Un artista como David Thorpe (uno de los nuevos predecesores de YBA) recicla lo que se deja de los antiguos vestigios de las bellas artes, la cultura pop, el folclor y la mitología después de años de deconstrucción postmoderna para reconstruir comunidades alternativas [(fig. 2. Davis Thorpe, *The Colonist*, Mixed Media Collage 2004 © the artist, cortesía de Maureen Paley Gallery, Londres)]. Kjartansson la desilusionada oración “*el dolor conquista la felicidad*” por tanto tiempo que casi se vuelve un mantra inspirando esperanza que un día las cosas serán diferentes. En tiempos de crisis, lo que el mundo necesita son simplemente análisis de lo que salió mal, pero también soluciones para cómo mejorarlo (si estas “soluciones” de hecho mejorarán algo del todo, por supuesto, es otra cuestión totalmente diferente).

¹⁷² David Foster Wallace, en una entrevista con Larry McCaffery, en “A Conversation with David Foster Wallace”, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13 (Verano de 1993): 147.

¹⁷³ Ver Tmotheus Vermeulen y Robin van den Akker, “Notes on Metamodernism”, *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2 (2010): 1-14.

Lo que es importante de entender sobre los proyectos de la nueva YBA es que no son sin ironía, por el contrario, estos artistas han sido criados en la ironía. El escepticismo es su dieta natural. La desconfianza es lo que su estómago está acostumbrado. En realidad, aún habrá un par de artistas hoy que puedan oprimir una sonrisa cuando hablan sobre el amor y la paz. Y pareciera que es improbable que haya alguien menor de cuarenta quien pueda decir con un rostro serio que algo es absolutamente e inequívocamente cierto. Entonces cuando Thorpe dice que él cree en una comunidad utópica, él sabe muy bien que las utopías son exactamente lo que su nombre sugiere que son: lugares (topía) que no existen (u). Sus mundos son copiados y pegados precisamente desde aquellos estilos y materiales que han probado ser desastrosos en el pasado: la nueva discriminación por razones de edad (*ageism*), el sectarismo religioso, el orientalismo, el Romanticismo alemán y la imaginación de la frontera americana. Asimismo, Kjartansson se da cuenta que no hay esperanza en la tragedia. Sin embargo, a menudo él repite la frase “*el dolor conquista la felicidad*”, su significado no cambiará.

Lo que diferencia a estos artistas de sus predecesores británicos es que ellos intentan, a pesar de construir nuevas reglas y realidades alternativas, a pesar de todo. Siendo esperanzadores y sinceros en su beneficio, no es una cualidad natural sino una elección, una actuación que tú sabes podría ser imposible iniciarla para siempre, pero intentas y lo mantienes mientras puedas. Luego de una generación, que a menudo es descrita como indiferente, el nuevo YBA se involucra nuevamente con los eventos, la gente, las cosas alrededor de ellos; y luego de una generación descrita como consumista, ellos nuevamente comienzan a producir. Así como el mundo cambia, también lo hacen los artistas.

Comencé mi argumentación preguntando cómo la B en YBA le corresponde a Berlín en todos los lugares, por lo que me parece pertinente finalizar intentando dar una respuesta. En cierta medida, Berlín simplemente es la toponimia para una sensibilidad mucho más extensa. No todos los de las nuevas YBA viven en Berlín después de todo. Muchos lo hacen, no

obstante, atraídos por las rentas más económicas, los espacios masivos y una alta calidad de vida. Pero, no todos. Andy Holden, por ejemplo, vive en Londres, mientras que la artista libanesa-americana Annabel Daou vive en Nueva York. El artista holandés Guido van der Werve aparentemente vive en una pequeña ciudad en Finlandia. El YBAs además vive en Bombay y Beirut y Sao Paulo.

Realmente, como el “*Británico*” en el viejo YBAs, el “*Berlín*” en la nueva YBAs debería quizás ser entendido como un genio más que un locus, un espíritu más que un lugar. Berlín, pasando entre el oeste y el este, en banca rota pero beligerante, alborotada y cada vez más impopular, relajado y motivado, en expansión, caótico incluso, y aún coherente, representa más que cualquier otro lugar ahora la sensibilidad de intentar, a pesar de ser una cosa, y siempre ser muchas más. Esta es una ciudad que siempre está a punto de algo que nunca será. Como en todos los proyectos en los que se han involucrado los artistas. Intentar a pesar de eso, para mí, parece ser el presente del futuro.



Fig. 2. David Thorpe, *The Colonist*, 2004, mixed media collage, cortesía de Maureen Paley Gallery.

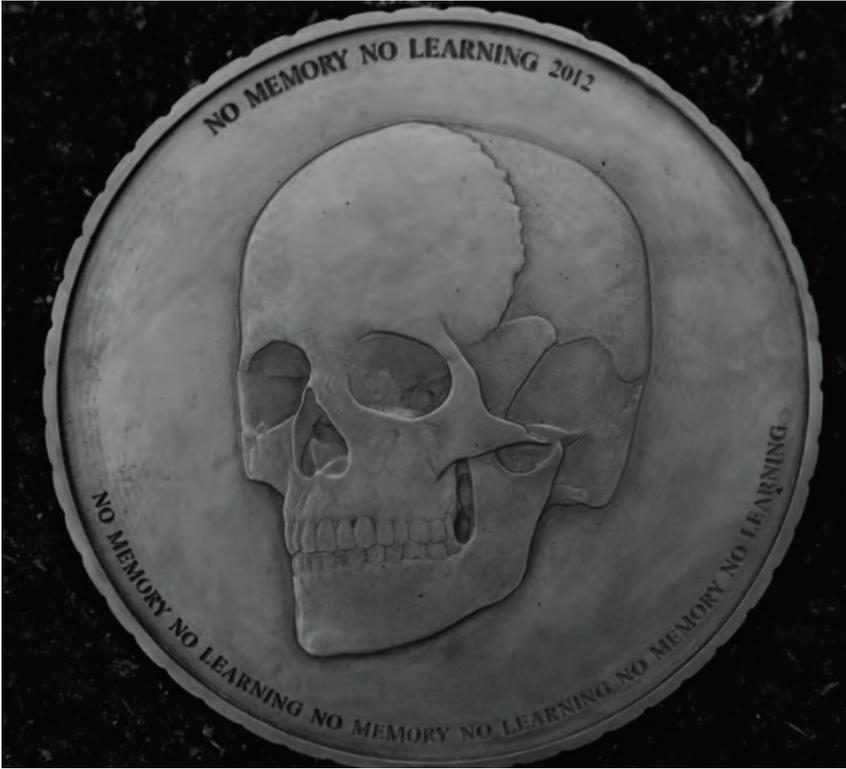


Fig. 3. Mariechen Danz, Coin (Skull), 2013, moneda de bronce con estampación, cortesía del artista y la Galería Tanja Wagner.

Democratización e Internet

Hassnae Bouazza

Cuando comenzaron las primeras manifestaciones en Túnez, la gente se sorprendió. Cuando la protesta popular continuó y se propagó a los países vecinos, la gente aquí en Occidente simplemente no podía creer lo que sus ojos estaban viendo. ¿Realmente está sucediendo esto? ¿Estaban esas personas a quienes nosotros, aquí en Occidente, sólo las asociamos con el radicalismo, la opresión y la violencia, realmente protestando por las reformas, la democracia y la libertad?

La gente estaba desconcertada. Ellos nunca lo habrían imaginado. Debo admitirlo, nunca pensé que Túnez fuera el primer país en derrocar a su dictador, pero sabía que había disturbios. Sabía que se estaban llevando a cabo acontecimientos recientes muy emocionantes en la región Árabe. No porque sea clarividente o porque lo haya visto en mi bola de cristal, sino que simplemente porque había estado siguiendo los acontecimientos en la región. Pequeños acontecimientos. Pequeñas noticias que sucedían y que no se daban en las noticias, en discusiones entre la gente, en programas en televisión, y mucho más. Como ves, creo que si quieres entender el presente y anticiparte al futuro, debes acercarte. Dejar el panorama general a un lado por un momento y enfocarte en los detalles, en los movimientos y sentimientos más mínimos que se pueden encontrar cerca del suelo, entre la gente y también en los desarrollos tecnológicos.

En Holanda, la gente aún tiene la tendencia a rechazar los sentimientos y las opiniones expresadas en internet: no lo toman en serio y piensan que las ideas radicales de derecha que se pueden encontrar son un fenómeno marginal. La historia reciente de Holanda prueba que están equivocados: el partido de derecha PVV entró al parlamento con asombrosos 24 escaños de un total de 150. Y no es todo: las ideas, teorías y expresiones típicas que son ventiladas en los sitios web particulares del partido de derecha tuvieron eco en el mismo PPV en el parlamento. Las propuestas e ideas descabelladas lanzadas por el líder del partido Geert Wilders, fueron primero planteadas en los sitios web de la periferia que nadie toma en serio. La influencia de los denominados sitios web marginales es mucho más grande de lo que mucha gente piensa.

No creo que el ejemplo de Holanda sea una excepción. Pienso que ocurre en otros países también. Los medios sociales e Internet han traído una democratización de los medios, y se han convertido en un medio para que la gente se comunique directamente con los políticos y celebridades, y expresar sus puntos de vista honestamente y relativamente de forma segura. Muy a menudo, sin embargo, de manera un poco honesta y vulgar. Si tú observas a la gente, verás que aquellos que operan de forma anónima realmente se dejan llevar. Esta es la razón del porqué la gente no tiende a tomarlos en serio; sus puntos de vista son tan absurdos a veces, parecen caricaturas.

Pero ¡Cuidado! Son reales, o cuando menos, una reflexión de sentimientos reales, y son a menudo el comienzo de la radicalización, la cual se puede propagar. Y gracias a los nuevos medios de comunicación, estos sentimientos se comparten instantáneamente y en gran escala. Yo realmente creo que este es un desarrollo global: el poder de los ciudadanos crecerá y el poder de los gobiernos ya no será evidente. Habrá fragmentaciones políticas y sociales y el rol de los nuevos medios de comunicación será cada vez más influyente.

Tomemos como ejemplo a Egipto, donde los resultados de las pre-elecciones democráticas enfurecieron a un grupo de la sociedad, el cual salió y expresó su enojo de una forma violenta, incendiando las oficinas de un candidato presidencial. Todos

quieren tener importancia para ir en su camino. El consenso a veces parece casi un tabú. Las coaliciones internacionales serán forjadas (ya lo son), aunque online, y el orden del nuevo mundo no puede ser inequívoco. Los tiempos interesantes y agitados están por venir los que desafiarán los poderes, las verdades y los prejuicios. Si quieres anticiparte al juego, enfócate, acércate, y prepárate para las observaciones desconectadas.

Envíame por mensaje esta foto

Melissa Gronlund

Mis pensamientos acerca de los futuros centros sobre el uso de las imágenes, y pensando externamente, en los cambios que implican tales teorizaciones de la imagen. ¿Se sostiene aún el pensamiento de la fotografía del siglo XX?

Durante todo el último siglo, las teorías de la imagen más o menos se basaron en tres cosas, las que fueron entrelazadas entre ellas: la imagen indicial, su cociente verdad como una ventana privilegiada dentro del pasado, y su relación directa con la memoria. La imagen indicial deriva de la tipología de las imágenes como el símbolo, icono e índice de C. S. Peirce. Un símbolo es una imagen conectada arbitrariamente a lo que significa (un barra horizontal significa no entrar); un icono visualmente representa lo que es significado (un dibujo de un árbol); mientras que el índice se forma por la conexión física de su referente (una huella, el velo de la Verónica). Debido a que la fotografía se forma de rayos de luz que golpean el tronco de la película celuloide, la fotografía es indicial: lo que se entendía antes debe haber estado allí por la imagen que se produce. En la formulación famosa de Roland Barthes, es una prueba final que *ça a été*¹⁷⁴.

La materialidad de la imagen se encuentra íntimamente relacionada con las forma en que ha sido pensada y utilizada, ya

¹⁷⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida* traducción Richard Howard (Londres: Vintage, 2000), p. 76 et passim.

sea en un contexto diario y como en un contexto de arte. La combinación entre lo que se representa en la imagen y la imagen en sí misma, por ejemplo, significa que almacenamos imágenes cuidadosamente, en cajas o álbumes; etiquetadas; manoseadas sólo en sus esquinas- y que mantenemos el tabú en contra de romper o quemar las imágenes. El fotoperiodismo pertenece a la cociente verdad de lo indicial. El hecho que esta verdad cociente es desafiada perpetuamente y que también muestra cuán durable es esta percepción. En un contexto del arte, se trabaja utilizando el formato de archivo, tal como el Atlas de Gerhard Richter (1962-al presente) o el *Kulturgeschichte* de Hanne Darboven 1880-1983 (1983), supusieron la fotografía como una administración de memorias, aunque poco fiable, privilegiada para crear sus instalaciones o compendios fenomenológicos de imágenes encontradas que prometen una ruta al pasado, pero siempre una amenaza para agobiar la habilidad del espectador para que haga sentido, por una base auténtica de la cantidad de imágenes alrededor de nosotros. El espectador, recordando la formulación aquella que fotografías “*barre las represas de la memoria*” de Kracauer¹⁷⁵, se pierde entre los significantes del pasado.

¿Qué sucede entonces cuando las imágenes pierden su soporte material? ¿Qué porcentaje de imágenes tomadas hoy son impresas? Las imágenes hoy en día son subidas a los sitios de las redes sociales o agregadas a los sitios como el *Flickr*. Estas son, o enviadas por mensaje de texto, o por correos de amigos a amigos. Son almacenadas en los smartphones y hojeadas. ¿Dónde llegan todas esas imágenes? ¿Tendremos montones de discos duros en closets y sótanos? y ¿cómo debe cambiar nuestro pensamiento sobre fotografiar, si ya no hay soporte material que era tan fundamental para pensar sobre la imagen en los últimos 100 extraños años?¹⁷⁶

¹⁷⁵ Siegfried Kracauer, “Photography”, en *The Mass Ornament*, Editor y Traductor Thomas Y. Levin (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995).

¹⁷⁶ Hito Steyerl ha criticado la idea que la imagen digital es inmaterial: ella recalca que el peso de un archivo en jpg, por ejemplo, o el hecho que las películas e imágenes digitales sean infinitamente reproducibles aún existen dentro de una realidad –campanas sobre los DVD piratas, ella agrega, causa protestas en Malasia, donde ellos son los mayores exportadores de la economía. Ver, por

Yo imagino que, en el futuro, las imágenes serán utilizadas como objetos de memoria fetichizadas, pero más como medios de comunicación. En una entrevista con Trevor Paglen, Julian Stallabrass menciona cómo, cuando se está en vacaciones, uno fotografía el Arco del Triunfo no para tener una imagen de esta, sino como un resultado de lo que se hace en vacaciones: es decir, un ritual, un medio de conexión a lo social¹⁷⁷. Cuando la gente participa en memes, como aquel de la comida en la punta de la cabeza de la mascota, por tomar un ejemplo cruel, toman imágenes sólo para tomar parte de esta novedad excéntrica del momento, para participar de una colectividad amplia. Cuando uno piensa en los celos con los cuales Roland Barthes protegió la imagen de su madre en el *Winter Garden* en *Camera Lucida*, y la privacidad de los momentos mientras miraba los álbumes fotográficos, lo que Barthes discutía en otro lugar como la escansión privada relacionada a la fotografía¹⁷⁸, esta orientación notoria sugiere un cambio mayor en nuestra relación con la imagen. Pero, si nuestro uso Occidental de la imagen ya ha cambiado, lo que falta son formas de pensar a través de es aspecto social y comunicativo que convierta las imágenes en fonemas, visto sobre todo relacionadamente.

Pero, ¿el futuro está de acuerdo conmigo? Yo enseñé en el Ruskin, la escuela de arte de la Universidad de Oxford, y realizo talleres sobre estas ideas con los estudiantes. En vez de interesarme en la imagen como comunicación, no obstante, todos querían hablar sobre las impresoras en 3D, así que estamos de vuelta con el objeto después de todo.

ejemplo, su película *In Free Fall* (2010).

¹⁷⁷ Julian Stallabrass, "Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglan", octubre, vol. 38 (otoño del 2011): 3.

¹⁷⁸ Roland Barthes, "The Third Meaning" en *Image - Music - Text*, Traductor Stephen Heath (Londres: Fontana Press, 1977), 66-67.

¿Para quiénes estamos trabajando?

Matthijs de Bruijne¹⁷⁹

Durante las Marchas por el Respeto, llamadas originalmente como *Marches of Respect*, llevadas a cabo por los trabajadores holandeses que trabajan como personal de limpieza el 2012, la gente al frente de las marchas eran a menudo las mismas. Leyni Laura, Hassan, Thijs –estos son algunos de los nombres. Estos trabajadores caminaron por el frío para exigir respeto. Tal como en el 2010, estaban en paro debido a que se habían dado cuenta que el diálogo social en las condiciones actuales de la sociedad Holandesa no te permite obtener mejores condiciones laborales.

Las acciones de la huelga comenzaron el 2 de enero del 2012, y duró 105 días, con el eventual resultado de un contraste mejorado. Más importante aún, tuvo como resultado una amplia concientización sobre la posibilidad de acciones colectivas, un movimiento para mejorar colectivamente nuestra realidad. Las imágenes son claras: lo que vemos aquí no son a los holandeses de la denominada élite, sino una nueva clase trabajadora transformada, en su mayoría por migrantes, trabajadores bajo los más extraños de los contratos de trabajo y, por supuesto, por un salario mínimo. Y yo, como artista, estoy trabajando por ellos.

¹⁷⁹ Traducción al inglés: Thijs Vissia



Extraída de la página web: <http://lookatmyfuckingredtrousers.blogspot.co.uk/>

¿Es posible encontrar peores condiciones de trabajo en Holanda que la del personal de limpieza? Si. Un ejemplo: los institutos artísticos holandeses en estos días no pocas veces deciden utilizar practicantes por asistentes, practicantes que a menudo terminan haciendo el trabajo por un sueldo de un empleado que fue despedido. La única diferencia está en el ingreso: el practicante, en general, no será remunerado. Así que las condiciones de trabajo horribles que deben soportar estos trabajadores holandeses no son singulares ni únicas. A partir de

su introducción en los años '90, toda nuestra sociedad ha sido transformada por ideas neoliberales de gestión. En el sector de la limpieza, vemos el surgimiento de compañías externas compitiendo en el mercado libre para obtener contratos de limpieza para este o aquel "*objeto*". Las tasas de trabajo en limpieza comenzaron a decaer, y para el trabajo de limpieza individual, esto significaba más trabajo en menos tiempo. Una carga de trabajo incrementada es el resultado de las cosas que vemos: trenes sucios, baños mugrosos, etc.

En las artes, las reglas neoliberales implicaron que teníamos que comenzar a preocuparnos por nuestra carrera, para convertirlo en el objetivo final de nuestra actividad. Tuvimos que dar a conocer nuestros nombres. Nos convertimos en nuestras propias marcas y tuvimos que buscar nuestros propios intereses. Éramos individuos artísticos, emprendedores. Veíamos el arte como un espacio para la reflexión y pensábamos que los actos se movían desde el centro de atención. La idea que el arte podía contribuir a cambiar desapareció completamente. Por supuesto, aún quedan personas interesadas en el arte socialmente comprometido, pensadores tales como Rancière podrían merecer nuestros aplausos, pero sus pensamientos críticos terminaron siendo neutralizados, reduciéndolos a ser nada más que los temas y tópicos de las instituciones del arte. El arte socialmente comprometido se convirtió en un arte socialmente aislado. El formalismo izquierdista, como los rusos tienen una forma de expresar.

El proceso de individualización ha tenido un gran impacto en nuestras vidas. Tenemos el deber de "*intentarlo más y más duro*" el ethos. Más que nunca, nos hemos convertido en el rival del otro; la competición se ha vuelto una forma de contacto normal. Y mientras más nos enfocamos en nuestras carreras individuales, más nos aislamos de nuestra sociedad. Estamos capturándonos por el mundo del arte internacional, cuyos estándares y unidades de medida claramente no fueron anclados en nuestros propios ambientes. El público ya no puede leer el lenguaje que producimos.

Durante los últimos años, se ha vuelto bastante claro que nuestros artistas tienen más en común con los trabajadores de la

limpieza que lo que nos gustaría admitir. Trabajamos en un sector mal pagado. Estamos llenando los espacios dejados por los gobiernos en retiro. Estamos trabajando para los mercados de la ciudad y los administradores de proyectos, y realizamos las inversiones a los agentes de publicidad. Estamos creando una legitimidad cultural para los coleccionistas, legitimidad social para los oficiales públicos autoritarios, o un perfil social para la hija de un criminal argentino. Estas cosas nos dan un estatus, sin embargo, estamos trabajando para nada. Y en la economía competitiva, el individuo sólo tiene que culparse si algo sale mal. En el presente, nosotros los artistas y trabajadores culturales no analizamos suficientemente nuestras propias condiciones de trabajo.

En el 2011, los liberales conservadores en el gobierno holandés, gracias al apoyo de los populistas de derecha, decidieron que el estatus social especial del artista debía finalizar. Ellos determinaron que el sistema de beneficio para esos “*parásitos*” debía cambiar y que desde ahora, debía ser el mercado el que decida cuál arte fuera bueno y cuál malo. En la portada del periódico nacional *NCR Next* (a menudo asociado a la ideología liberal), se podía leer: “*Finalmente, menos arte*” (*NCR Next*, 22-06-2011). Habíamos sido traicionados por nuestros amigos liberales quienes, por un largo tiempo, nos habían permitido trabajar autónomamente. Nuestros artistas salieron a las calles a protestar. Y muy rápidamente encontraron lo difícil que era para nosotros organizarnos para formar un contrapoder. Y descubrimos que estábamos tan internacionalmente orientados que ya no conocíamos cómo comunicarnos con la gente que vivía al lado. ¿Cómo les explicábamos entonces a ellos cuales eran nuestros objetivos, o por qué pensamos que la gente necesita el arte?

Leyni, Laura, Hassan, Thijs, aquellos trabajadores como personal de limpieza necesitan el arte. Ellos quieren escuchar historias, quieren pensar. Su trabajo es aburrido y las condiciones insensibles, y recuperarse sólo viene de las experiencias y perspectivas nuevas. Mientras que ellos esperan ser más bien conservadores en términos políticos, me han solicitado trabajar para ellos, unirme a su pelea e inventar una

nueva imagen, un nuevo lenguaje para hablar sobre la realidad con el fin de cambiarla. Y ellos pagarán por eso. Esta es una opción simple: ¿quieres continuar haciendo un trabajo mal remunerado para un grupo de personas que te está traicionando una y otra vez?



Mathijs de Bruijne, Maars van Respect (Marcha por el Respeto), Maastricht, 2012. Fotografía, cortesía del autor.

No estoy diciendo que en el futuro nosotros sólo trabajaremos fuera del mundo del arte. Yo sólo sugiero que debemos pensar para quién queremos trabajar. Debemos reconectar lo crítico con lo práctico, reconectar nuestra práctica con la gente que nos rodea, dentro y fuera de las instituciones. El tiempo colectivamente ha comenzado a moverse fuera de nuestros propios círculos. Y para aquellos cuyas carreras soñadas no se hayan evaporado, está este eslogan acuñado por la *Precarious Workers Brigade*¹⁸⁰: “*La zanahoria que se te había prometido se ha ido*”¹⁸¹.

¹⁸⁰ En español: Brigada de Trabajadores Precarios.

¹⁸¹ Referencias generales.

León Ferrari (1973) “Tucumán Arde” -Arg, respuesta a un cuestionario
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/761415/language/en-US/Default.aspx>

Angela McRobbie, “Everyone is Creative”. Artists as Pioneers of the New Economy? (Londres: Dpto. De Media y Comunicación, Goldsmith College, 2003).

http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html

Merjin Oudenampsen, “Monsterpolitiek, de strategie van het dubbele perspectief” en Jaarboek Kritiek (2011)

http://www.jaarboekkritiek.nl/images/jaarboeken/2011/kritiek%202011_075_oudenampse.pdf

The Precarious Workers Brigade

<http://precariousworkersbrigade.tumblr.com/texts>

La guía para un mejor Internet

Conversación entre Smári McCarthy y Vinca Krukand y Daniel Van Der Velden de Metahaven¹⁸²

I

¿“Internet / vida online / tecnología en red” nos ofrece todo lo que habíamos esperado para el punto de su concepción? (Palabras en “...” son completamente intercambiables con el término que más te gusta utilizar).

Smári: al punto de su concepción, cualquier idea, cualquier tecnología siempre tiene dos lados: un potencial sin explotar y una publicidad exagerada aprovechable. Lo que los inventores de varias tecnologías que conforman Internet como lo conocemos ahora y la queremos estaban pensando en la suposición de cada uno, variando, probablemente, desde el tecnoutopismo hasta el pragmatismo analítico. La razón por la cual seguimos fascinados y empoderados de Internet casi por cuarenta años después de la invención del Protocolo de Internet es que, a pesar de su publicidad exagerada, aún continuamos proponiendo maneras nuevas y emocionantes de utilizar Internet para hacer cosas que o eran imposibles, o al

¹⁸² Originalmente publicado con Dazed Digital / David Dawkins en 2013.

menos muy complicadas de hacerlas antes. Caso todos los aspectos de la vida humana son ahora mediados de cierta manera por las tecnologías digitales. Se han convertido obicuos hasta el punto de desaparecer. Incluso, las cosas que anteriormente no eran Internet, ahora lo son: televisores, radios, celulares, e incluso los libros. Las máquinas de café han comenzado a preparar el café cuando reciben mensajes de texto. La gente está convirtiendo las Roombas en robots de telepresencia. Pronto, los lentes, la ropa, y prácticamente todo lo demás será punto en el espacio donde Internet interfiera directamente en la realidad.

¿Para qué más podríamos haber esperado?

Daniel y Vinca: Así que hay una cercanía con el infinito número de nodos humanos, no humanos, obedientes o rebeldes.

Smári: Estoy tratando de ser positivo antes de volverme negativo.

Daniel y Vinca: Si Internet interfiere en todas las áreas de la realidad, su omnipresencia excede su mera definición técnica como un *sinfín* de conjuntos de puntos nodales. Entonces, incluso si todos los objetos alrededor tuyo, los botones de tu abrigo, tu comida del gato, los interruptores de la luz de tu departamento, se convierten en “*smart*”, aquello presenta de una manera más grande la pregunta “¿*quién gobierna?*” ¿Quién es el que vigila toda esta tecnología *smart* y la interconectividad, y cómo? ¿Quién se beneficia?

Smári: A veces me gusta pensar sobre Internet no tanto como un “*espacio*”; el término “*ciberespacio*” es realmente terrible (y sólo realmente hace sentido a la gente cuya lengua materna es el inglés), sino más bien como una superficie, donde cada lugar sobre la superficie

toca nuestra realidad de cierta forma. No hay un “*dentro de la red*”.

Daniel y Vinca: ¿Tú quieres decir que es como una tierra plana? Entonces podrías ser capaz de disminuirlo en vez de estar dentro o fuera de esto.

II

¿Estamos en peligro de perder los derechos y libertades de utilizar Internet, la cual emergió tan naturalmente los primeros años de su vida?

Smári: Sí. Aunque la mayoría de los derechos y libertades exactamente no emergieron de forma natural, fueron simplemente supuestas por los primeros usuarios de la red. El mentor lo presenta amablemente: “*Existimos sin color de piel, sin nacionalidad, sin sesgos religiosos...*”. Los derechos humanos no eran muy emergentes como por lo que simplemente fueron inevitables para comenzar. Esto dejó de ser verdad en un determinado momento cuando los gobiernos comenzaron a intentar de causar valores morales y legales en nuestras comunicaciones, tal como con el Acto de Decencia en las Comunicaciones de los Estados Unidos en 1996 (el cual fue afortunadamente en su mayoría rechazado por la Corte Suprema de los Estados Unidos). Nosotros, como ciudadanos de la red, intentamos decir: “*Mira, el estado de derecho es bueno, pero pensamos que es fundamentalmente una mala idea decirle a la gente lo que pueden o no comunicar con otras personas*”. La regulación debería suceder en realidad, no en la red.

Daniel y Vinca: Muchos de los primeros sueños y esperanzas de Internet han sido redictadas como amenazas para el Estado. El Estado, a su vez, está en un conflicto total contra los informes, los peligros abstractos, algunos de los cuales son imaginarios. Un enemigo de hoy en día

es peligroso porque no contorna y es asimétrico a las instituciones. Internet no tiene contorno, por lo que es un potencial enemigo a todos los poderes que necesitan de un conflicto.

III

¿Qué podemos aprender como usuarios de Internet de la cultura hacker? ¿Cuáles son los beneficios de un intercambio completamente libre de la información?

Smári: La cultura hacker se trata de todo sobre poder aprender y experimentar e interactuar. Esto conlleva un enfoque del “*todo va*” para alterar la realidad. Un hacker es alguien que ha leído, escrito y ejecutado permisos en el universo. Como (en esta mentalidad no hay bueno y malo) tales juicios morales son separados de la cultura hacker y, aunque los hackers pudieran argumentar pasionalmete acerca de lo que está bien y mal, ellos estarán de acuerdo que bromear es una buena idea.

Un efecto secundario de esto es la actitud increíblemente liberal hacia casi todo. Una vez que reconoces el relativismo moral para lo que es esto, puedes avanzar para hacer más interesante las cosas que opinar de cada una de ellas, tales como trabajar juntos para construir mejores comunidades. El intercambio libre de información es una precondition necesaria para esto.

IV

¿Cómo deberían los humanos disenter ser mejores alentándose para manifestarse en una cultura online?

Smári: Si es alentador, difícilmente se disiente, ¿o no?

V

Si un nuevo internet pudiera ser transmitido, a través de Gran Bretaña desde Sealand¹⁸³, ¿cómo podría distinguirse? (Podría ser una pregunta trivial)

Daniel y Vinca: Sealand se ha influenciado a medida que fue un símbolo o logo de una cierta ética de Internet (o una carencia de lo mismo). Incluso un completo universo de información inmaterializada no pueden realizar manifestaciones físicas y visuales de su presencia. Para vincular Internet a una plataforma vieja de la guerra se ha promovido un poderoso mito, no obstante, al final no es nada más que eso.

Smári: Internet no existe en Gran Bretaña o Sealand ni en ninguna parte. Además, Internet no es un medio de transmisión como lo es la radio.

Daniel y Vinca: Sealand alguna vez fue una estación de radio pirata. Luego, se volvió un símbolo, una ruina del futuro. Y después se volvió un souvenir de sí mismo. No hay vuelta atrás para esto de recuperar su pasado anárquico.

VI

¿La anonimidad es un arma humana sorprendente?

Daniel y Vinca: La anonimidad y la seudonimidad son derechos humanos. La “*nom de guerre*” y la “*nom de plume*” son armas clásicas de la imaginación. Quizás, son parte de la forma en que los humanos luchan contra lo inevitable. Las máscaras son necesarias y siempre estarán

¹⁸³ Principado de Sealand, un Estado ubicado en la costa de Gran Bretaña autoproclamado, no reconocido considerado internacionalmente como micronación.

aquí. No creemos en la “*responsabilidad de los nombres reales*”. La gente engaña y miente todo el tiempo y se salen con la suya. Puede ser Dick Cheney quien opera bajo tú “*nombre real*”, y nadie te exigirá explicaciones. La noción de la responsabilidad del nombre real pretende ser inspirada por gente que se cuida mejor de su reputación. Sin embargo, esto de hecho cumple con todas las necesidades de una burocracia administrativa.

Smári: No hay nada sorprendente en querer privacidad. Es muy humano querer poder hacer ciertas cosas sin el escrutinio de moralidades superiores. Por ello, la gente joven deja el campo para irse a las ciudades. Es imposible convertirse en adulto bajo la supervisión de un adulto.

VII

¿Cuáles son los conflictos más urgentes que debemos enfrentar hoy en día?

Smári: Casi no tenemos control sobre nuestras sociedades, la gobernación de casi todos los aspectos de nuestras vidas se les ha relegado a las autoridades centralizadas que han desarticulado por completo nuestros sistemas de valores del público general. Necesitamos tomar una mentalidad hacker y aplicarla a nuestra gobernanza. Cada persona deberá ser libre de entretenerse, nadie debería limitar las acciones de otros sobre la base de la superioridad moral.

Daniel y Vinca: El poder actualmente es diseñado para excluir tanta gente como sea posible de su sistema operativo, su código. No se trata de políticos tuiteando. Se trata de la naturaleza y su estructura de toma de decisiones y autogobernación colectiva.

VIII

¿Vale la pena especular sobre lo que pueda parecer, sentir y trabajarse el articular resistencia a la cultura opresora en línea?

Smári: Tal vez, pero nos estoy seguro si vamos a ver lo que irá a parecer más pronto que tarde. Ya estamos viendo mucho del trasfondo, mucha gente se está enfadando de la manipulación de la que son víctimas. Con el tiempo, habrá un tsunami de enojo por las violaciones de privacidad y el derecho de expresión. Históricamente, esto ha ocurrido en cada siglo o cada dos, desde las revueltas campesinas hasta la revolución francesa y americana. Cada vez, ciertas mejoras importantes se le hacen a la sociedad, pero luego las cosas vuelven tal cual como eran antes. La Primavera Árabe parecía que iba a ser el presagio de esa transición, pero resulta ser que el organizar una manifestación global se ha vuelto más complejo ya que los días que está atravesando el mundo tomó años, cuando ahora cualquiera en el planeta se puede comunicar en milisegundos.

Daniel y Vinca: No estamos fuera para que cambien simplemente las cosas “*en línea*”. Políticamente, la red no es una esfera separada, sino realmente una superficie en contacto, influenciando e interactuando con las otras realidades. Un control más centralizado sobre Internet limita la agencia colectiva de personas que utilizan la red. Es una manera compleja de decir que el punto final del colectivo en red es producir cambios en la realidad, y que una red más controlada lo deja con menos capacidad de hacerlo. Modificando el sistema operativo de poder (OS, por sus siglas en inglés), “*tomando una mentalidad hacker y aplicándola a la gobernanza*” como lo señala Smári, es importante de llevar a cabo, pero deberíamos estar conscientes que el poder centralizado, que sentimos está siendo ejercitado sobre nosotros, en realidad tiene un centro adecuado; es en sí mismo una red, un Juego de Tronos.

La elegancia de un cuarto vacío

Ding Ren

En 1968, Robert Barry señaló: “*Nada parece ser lo más potente en el mundo*”¹⁸⁴. Viendo la fila ser el encabezado para lograr un peak en el diamante encrustado en la calavera de Damien Hirst en el *Tate Modern*¹⁸⁵, no podría ayudar sino pensar que este espectáculo debe ser las antítesis completa del sentimiento de Barry.

Barry fue uno de los que dicen adiós en los años ‘60, y es lo que hay ahora. Ahora es un tanque británico de 60 toneladas que gira arriba y abajo con ex olímpicos corriendo por encima de él¹⁸⁶; ahora es un Stonhenge gigante inflable que invita a una experiencia de vitalícimo placer¹⁸⁷; ahora está haciendo largas filas en un parque de entretenimiento para ver una vaca ahogarse en formaldehído¹⁸⁸. Ahora es la mentalidad que el más grande es mejor, una mentalidad que insinúa que la verdadera agencia debe involucrar algo extenso y que encandile. Esta

¹⁸⁴ Lucy Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object: form 1966 to 1972* (Berkeley, California: University of California Press, 1977), 40.

¹⁸⁵ Refiriéndose al retrospectivo de Damien Hirst en Tate Modern, Londres, expuestos desde el 4 de abril al 9 de septiembre del 2012.

¹⁸⁶ Track and Field por Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, American Pavilion, Bienal de Venecia, 2011.

¹⁸⁷ Sacilege at Glasgow Green de Jeremy Deller, parte del Festival Internacional de Artes Visuales de Glasgow, abril del 2012.

¹⁸⁸ Damien Hirst, *Mother and Child, Divided*, 1993. Refiriéndose a la reinstalación de la vista al Tate Modern, Londres, 2012.

trayectoria es insostenible. El arte no puede seguir por este camino. La vida no puede seguir por este camino.

Estamos acostumbrados a la sobredocumentación, las categorías, las historias y los objetos. Queremos hacer cosas grandes y magníficas. No hay un segundo para la pausa porque el esfuerzo por la producción es muy extremo. Como resultado, este enfoque ha hecho incómodos silencios, la nada y los rechazos. Los silencios son muy embarazosos, la nada es muy simple, y los rechazos son muy poco comerciales. Es difícil detenerse, dar un paso atrás y darse cuenta que está bien renunciar, rechazar etiquetas, documentos, objetos brillantes y hacer largas colas.

Así como enfrentamos el futuro, enfrentamos una confrontación con estos silencios, la nada y los rechazos de los cuales tememos. Estos silencios son lo que John Cage dijo “*no necesitamos temer, sino aprender a amar*”¹⁸⁹. Estos son lo que Lee Lozano y Barry confrontaron en 1969, Lozano abandonando el “*mundo del arte*” en la *General Strike Piece* y Barry dejando una galería vacía y cerrando en la *Closed Gallery Piece*. Ellos son lo que el contraculturista Holandés Provo proclamó cuando caminaba por las calles de Amsterdam en 1966 con carteles vacíos, dado que los eslógan de las protestas estaban prohibidas por el alcalde de la ciudad. [Fig. 1]

Estos gestos del pasado muestran que una pausa momentánea de todos los ruidos puede ser aceptado en colectivo. Revelan que una búsqueda por la simplicidad tranquila puede potencialmente sopesar en una búsqueda por el sonido y la furia, que el principio para la acción política y artística puede ser una negación cohesiva, una negación que comienza por decir “*no*”.

Como una confrontación con la sobreproducción es inminente, mayor atención debería ser ubicada en el potencial que yace dentro de los silencios, los rechazos y la nada. La verdadera agencia no puede existir hasta que nosotros estemos cómodos con el dejar ir cosas permanentemente hacia una desmaterialización efímera e indocumentada. Es decir, cuando

¹⁸⁹ John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), 109.

algo es ruidoso, se le desprende. El futuro no puede ser visto de esta forma; no puede ser gritado, no puede ser forzado.

La fotografía de mi mismo sosteniendo un letrero en blanco frente al espacio de arte W139 en Ámsterdam en diciembre del 2010 representa una pequeña proclamación de silencio. [Fig. 2] Como artista independiente, libre de cualquier institución, tuve que moverme a Ámsterdam desde Washington D.C. Estaba mirando las protestas en contra de las reducciones de los impuestos en cultura del gobierno holandés como un observador extranjero. El acto de protestar con carteles vacíos en paralelo a las marcha de Provo sobre Ámsterdam en 1966. El arresto de Provo por sus acciones implica que no es lo que aparece en los carteles lo que importa, sino lo que uno quiere ver, no lo que quiere hacer. Más bien, es el gesto, sin importar lo poco, sin importar cuán silencioso, lo que sostendrá elegantemente la apremiante más grandiosa, un potencial sin trabas¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Un ejemplo del silencio: el 18 de junio del 2013, el artista de performance Erdem Gurdüz, quien se volvió conocido como el “hombre de pie”, se quedó en silencio en el Taksim Swuare de Estantul como una reacción al cartel de las manifestaciones antigobierno. A través de este curso de ocho horas, cerca de 300 personas se reunieron en la plaza, permaneciendo en silencio. Un gesto que deriva con la decisión del Primer Ministro Turko Recep Tayyip Erdogan de utilizar la policía armada antidisturbios con bombas lacrimógenas y mangueras de agua para finalizar con la ocupación de cercana al Parque Gezi. (Karim Talbi, Huffington Post, 18 de junio del 2013).



Fig. 1 Ding Ren, Protesta en W139, 2010, fotografía cortesía del autor.



Fig. 2 Cor Jaring, Provo, 1968, fotografía cortesía del estado y el Stadsarchief de Ámsterdam.

Sobre redacciones y la necesidad de perderse

María Barnas

Hay un futuro de la tecnología, un futuro de la historia, un futuro de las catástrofes, de ciudades y del campo. Pero, ¿cuál es el futuro para mí? Hay un futuro inmediato: el futuro de preparar la cena, de decidir qué zapatos ponerse. Hay un futuro para escribir este artículo, el cual ha estado en mi mente como un destino inmediato, como el peor de los titulares, el cual parece afirmar no sólo el tiempo sino también un montón de espacio en la mente. Intento escribir esto de una sola vez, como en una máquina de escribir, sin permitirme cortar y pegar. Siguiendo un tren de pensamientos en tiempo real, con suerte me obligará a quedarme aquí y ahora. Cualquiera sea la torpeza que se presente, me deberá ayudar a calmarme en el paso de los segundos, que fluye en minutos, el paso del tiempo que podemos contar. A lo largo del tiempo que podemos contar. El que casi podemos captar cuando el próximo segundo está a punto de ser contado. Creo que esta conciencia del tiempo pasar, uno, dos, tres, es lo más cercano que podemos llegar al entendimiento de lo que podría ser el futuro. El futuro comienza luego del uno, dos, -.

Me encuentro con dos temas que parecen relevantes: la naturaleza de la sección de noticias y la habilidad de perderse. La segunda, resonando con otro tipo de futuro como lo opuesto a lo inmediato: el futuro amplio y expansivo que está, así como generalmente escogemos creer, esperándonos.

Debo confesar que siempre he sido un poco receloso de los futuros imaginados y de aquellos que afirman que la ciencia ficción podría ofrecer una estrecha vista a lo desconocido. Para mí, la ciencia ficción parece más que nada mostrar los límites de nuestra imaginación. Los extraterrestres de *Klingon* en “*Star Trek*” llevan puesto sus cerebros en la superficie, como si nuestra imaginación se estirara lo máximo posible, en un intento valiente pero bastante literal de volver lo que conocemos al revés.

Los límites de la fantasía humana son personificados por extraterrestres barrocos, una nueva combinación de especies anfibias existentes, hablando lenguas que suenan sorprendentemente familiar. Las criaturas de collage que me encontré en las series de televisión como el *Doctor Who* y *Star Trek* me hizo enfocarme rigurosamente en el presente, el cual me desorientó lo suficiente tal como era.

Sólo me pude dar cuenta de las posibilidades de evaluar un futuro más amplio que el inmediato cuando leía “*A Field Guide to Getting Lost*” (2006), en el que la autora Rebecca Solnit reflexiona sobre la habilidad humana y la necesidad de perder el rumbo. La autora recuerda un momento cuando ella, como niña, podía alejarse, explorar, y en cierto punto descubrir que estaba completamente perdida. Ella manifiesta que los niños necesitan experimentar la desorientación para aprender que de alguna forma descubrirán la forma de regresar: una forma básica de construir confianza. Considerando el hecho que los padres siguen a sus niños donde sea que vayan, ¿qué será de esta generación? Seguramente, una sociedad obsesionada con la seguridad creará un tipo de ser humano miedoso de tipo inerte. Un tipo de humano que es, decepcionantemente, mucho de él mismo, que piensa que el único lugar que podemos perdernos adecuadamente es en un lugar y tiempo aún intacto, y encantadoramente intacto: el futuro amplio y salvaje.

La creciente obsesión por ver en conjunto, el control y la seguridad de la sociedad, ha llevado a una fuerte moda por las noticias más recientes. Mirando las noticias en la televisión, un par de características atraen mi atención. ¿Por qué siempre hay gente comentándome las noticias? ¿Los arquitectos de las

noticias realmente creen que necesitamos ver un rostro familiar para captar nuestra atención? Este método primitivo debe tener su raíz en la Edad Media cuando los viajeros de la villa se levantaban de sus carretas y cantar y hablar de qué eventos habían presenciado. Es así como Sacha de Boer y Moira Stuart aparecen en nuestras casas día tras día, contándonos lo que sucede en el mundo hoy. Nos miran directo a los ojos.

Los presentadores de noticias quieren hacer entender que son los primeros en conocer todo del mensaje. Están en la cima de la montaña en una sociedad en la cual todo tiene que ser actualizado, al instante, para ser relevante. Muchos de los medios de comunicación representativos aparecen para hablarnos de un tiempo que todavía no llega. Están delante de nosotros; ellos han cruzado el borde del aquí y ahora, directamente dentro del futuro.

Las imágenes sin gente de la sección de noticias no es fácil que ocurra. Aparentemente, las cadenas de noticias sólo quieren difundir imágenes con torsos hablando de ellas. Sin ellas, las oficinas de la sección de noticias son muy fácilmente vistas para lo que ellas están. Los sets y las decoraciones de una pieza teatral que se niega a bajar sus cortinas. La arquitectura con que las transmisiones de noticias se rodean es acomodada para una presencia en el futuro. Sus escritorios son tomados de naves espaciales futurísticas y cohetes futurescos. Escritorios silbantes y arremolinados, como los vistos en el noticiario ZDF alemán, destacando el hecho que estas especies altamente evolucionadas se mueven en un tiempo y lugar que está bien delante de nosotros mortales mirando nuestros monitores en casa desde nuestros sólidos sofás.

En estos sets salvajemente dinámicos, la pantalla tiene un rol particular. La pantalla, generalmente ubicada a la izquierda del presentador de las noticias, puede ser cualquiera desde una ventana hasta galaxias, planetas, el mundo, los mundos, e incluso conectarse directamente en la última presencia creando una conexión en vivo a cualquier parte en el mundo. Su naturaleza voluble varía desde una proyección en la pantalla a una ventana y puerta viajera en el tiempo hacia otro lugar en el presente.

Los programas noticiarios más ambiciosos muestran una ventana directamente que vigila el universo, o algunos que se parecen a las galaxias, como en Afganistán. Los presentadores más modestos tienen una ventana sobre el mundo, como se puede apreciar en Hong Kong y Bangladesh. A veces, estas ventanas se enfocan en fragmentos de este mundo, como en Holanda. Algunos presentadores de noticias, como Eileen Dunn del RTE news en Dublin, debe hacer cosas con una ventana en pantalla dividida, o con una amalgamación de cosas, como en Korea.

Costa Rica permanece más cerca de casa, presentando un cuadro de un paisaje como ventana a todo lo que es posible, conscientemente o no, poniendo el arte en el centro de la acción como un escenario sobre el cual el futuro puede tomar lugar. La sala de redacción en Costa Rica me recuerda a mi casa, con una plata flácida y una bolsa de basura que se necesita botar. No creería ni una palabra de las noticias que se presentan en este lugar.

Mirando a mí alrededor, sólo adivinando lo que el futuro nos podría brindar y siempre dependiente de los mensajeros del futuro, debo concluir que estoy vagando en el pasado.

BIOGRAFÍAS

LA TECNOLOGÍA DEL FUTURO

AMBER CASE

Amber case utiliza el lente de la ciberantropología para examinar la interacción entre los humanos y la tecnología. Case se interesa por el estudio de la evolución de la privacidad, la seguridad, la identidad, el tiempo y el espacio en la era digital. Es autora del Diccionario Ilustrado de Ciberantropología y actualmente se encuentra trabajando en un libro el diseño de la Tecnología Calma. Case co-fundó Geoloqi, una compañía de software de ubicación que fue adquirida por la compañía global Esri en 2012. En aquel año, fue nombrada una de las exploradoras emergentes por la National Geographic y fue incluida en el puesto 30 de 30 de la revista Inc Magazine junto al co-fundador de Geoloqi Aaron Parecki. Ella realizó una conferencia en TED sobre tecnología y humanos, y regularmente dicta conferencias alrededor del mundo. Case vive y trabaja en Portland, Oregon. Pueden seguirla en Twitter @caseorganic o en www.caseorganic.com

ANDREW WARNER

Andrew Warner trabaja en el Long Now Foundation de San Francisco, donde produce eventos y trabajos sobre programación pública. Antes de unirse al mundo sin fines de lucro, fue Gerente Superior de Contenido en el Ustream.tv. Andrew aún ejerce como ciberantropólogo.

MANUEL DELANDA

Manuel Delanda es un artista y filósofo. Es académico de la facultad y profesor de Licenciatura en Arquitectura y Diseño

Urbano (GAUD) del Instituto Pratt. Es autor de siete libros de filosofía, *War in the Age of Intelligent Machines* (1991), *A Thousand Years of Nonlinear History* (1997), *Intensive Science and Virtual Philosophy* (2002), *A New Philosophy of Society* (2006), *Deleuze: History and Science* (2010), *Philosophy and Simulation* (2011) y *Philosophical Chemistry* (2015).

LA CIUDAD DEL FUTURO

CHINA MIÉVILLE

China Miéville es autora de varios libros de ficción, incluyendo *The City & the City* (2009), *Embassytown* (2011) y *Three Moments of an Explosion: Stories* (2015), y de no-ficción, incluyendo *London's Overthrow* (2012). Miéville vive y trabaja en Londres.

REM KOOLHAAS

Rem Koolhaas es un arquitecto Holandés, teórico arquitectónico, Profesor en Práctica de Arquitectura y Diseño Urbano en La Escuela de Licenciados de Diseño en La Universidad de Harvard. Koolhaas estudió en la Escuela de la Asociación de Arquitectura en Londres y en la Universidad de Cornell en Ithaca, Nueva York. Koolhaas es el fundador del AMO en Rotterdam, Holanda. En 2005, co-fundó la revista *Volume Magazine* junto a Mark Wigley y Ole Bouman. El año 2000, Rem obtuvo el premio Pritzker. En el 2008, la revista *Time* lo incluyó en el top 100 de las personas más influyentes del mundo.

LA IMAGEN DEL FUTURO

JAMES ELKINS

Los escritos de James Elkins se enfocan en la historia y la teoría de las imágenes en el arte, la ciencia y la naturaleza. Algunos de sus libros son exclusivamente sobre el arte fino (¿Qué Pintura es, Por qué Son Nuestras Pinturas Puzzles?). Otras incluyen imágenes científicas y no-artísticas, sistemas de escritura y arqueología (El Dominio de Las Imágenes, Sobre los Retratos y Las Palabras que Las Fallan), y algunos son sobre historia natural (Como Utilizar Tus Ojos). Sus libros más recientes son: *What Photography Is*, *Written Against Roland Barthes's Camera Lucida* y *Art Critiques: A Guide*.

JALAL TOUFIC

Jalal Toufic es un pensador y un mortal hasta la muerte. Nació en 1962 en Beirut o Bagdad y murió antes de morir en 1989 en Evanston, Illinois. Sus libros, muchos de los cuales fueron publicados como *Libros Por Publicarse*, están disponibles para descargarlos como archivo PDF en su página <http://www.jalaltoufic.com>. Jalal participó recientemente en la Bienal Sharjah 11, la novena Bienal de Shanghai, Documenta 13, *Seis Líneas de Vuelo* (Museo de Arte Moderno de San Francisco), y *Una Historia: Arte, Arquitectura, y Diseño desde los años '80 Hasta Hoy* (Centro Pompidou). En 2011, fue invitado al programa *Artistas-En-Berlín* del DAAD; y en 2013-2014, él y Anton Vidokle lideraron la Tercera Edición del *Ashkal Alwan* del Programa del Espacio de trabajo en Casa, en Beirut.

EL MUSEO DEL FUTURO

IWONA BLAZWICK

Iwona Blazwick es Directora de la Galería de Arte de Whitechapel. Recientemente, fue Encargada de Exhibiciones y Exposiciones en el Tate Modern. Iwona fue directora de Exhibiciones del ICA en Londres y trabajó como una curadora independiente en Europa y Japón. Como crítica, historiadora del arte, profesora y presentadora, ella también comisionó libros sobre arte moderno contemporáneo para Phaidon Press. Iwona ha formado parte de numerosos jurados incluyendo los premios Turner y los premios Bagnolet de coreografía.

HANS BELTING

Hans Belting fue co-fundador de la Escuela para Nuevos Medios (Hochschule für Gestaltung) en Karlsruhe, Alemania (1992) y profesor de Historia del Arte y Teoría de Medios (hasta el 2002). Anteriormente, sostuvo la cátedra de Historia del Arte en las Universidades de Heidelberg y Múnich. Hans actuó como profesor visitante en la Universidad de Harvard (1984), la Universidad de Columbia (1989) y la Universidad de North Western (2004). En el 2003, enseñó en el College de France en París y recibió un grado honorífico del Instituto Courtauld en Londres. Desde el 2004 hasta el 2007, fue Director del Centro Internacional para la Ciencia Cultural (IFK) en Viena. En el presente, es asesor del Proyecto GAM Arte Global y el Museo en el Centro de Arte y Medios (ZKM), en Karlsruhe. Es miembro de la Sociedad Americana de Filosofía, la Academia Americana de las Artes y las Ciencias, la Academia Medieval de América y la Academia Europea. Belting ha publicado numerosos libros influyentes sobre la cultura visual.

LA LIBERTAD FUTURA

HITO STEYERL

Hito nació en 1966 en Múnich, Alemania, un artista y escritor formado en Berlín, Hito es uno de los más aclamados artistas crítico que trabaja en el campo del video en la actualidad. Su trabajo comprende los bordes entre el cine el arte fino, y entre la teoría y la práctica, explorando los asuntos sobre militarización, el rol de los medios en la globalización, y la proliferación en masas y la diseminación de imágenes y el conocimiento que trajeron las tecnologías digitales. El museo Van Abbe de Eindhoven recientemente presentó su primer trabajo de estudio de campo a larga escala. En el 2014, ella ha tenido una exhibición propia en el Instituto de Artes de Chicago y el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres. Su trabajo ha sido incluido en la Bienal de Viena en el 2013, en la Bienal de Estambul el 2010, en las Bienales de Gwangju y Taipei el 2008, la Bienal de de Shangai, Documenta 12, Kassel el 2007 y Manifesta 5 el 2004. Su libro *The Wretched of the Screen*, publicado por e-flux y Sternberg Press (2012), ha obtenido la atención de la crítica. Hito es profesor de Arte y Multimedia en la Universidad de Artes de Berlín.

PAUL CHAN

Paul Chan nació en 1973 y actualmente vive y trabaja en Nueva York. En abril del 2014, el Schaulager Basel presentó Paul Chan: *Selected Works*, una exhibición de estudios que cubren sus trabajos desde el 2012 al presente. Sus exhibiciones en solitario en el pasado que incluyen *My Laws are my Whores*, *The Renaissance Society* en la Universidad de Chicago el 2009; *New Lights, New Museum*, en Nueva York el 2008 y *Serpentine Gallery* en Londres el 2007; *Lights and Drawings* en el Museo Stedelijk, Amsterdam el 2007; *Portikus* en Frankfurt el 2006 y *El Instituto del Arte Contemporáneo* en Boston el 2005. En el 2010, Chan fundó el *Badlands Unlimited*, una editorial que publica e-books, ediciones limitadas de compilados

y trabajos de artistas en formato digital e impreso. Sus recientes publicaciones incluyen *Think Like Clouds*, una colección de diagramas, notas y dibujos del curador Hans Ulrich Obrist y Marcel Duchamp: *The Afternoon Interviews*, una serie de entrevistas de 1964 entre Calvin Tompkins y Duchamp.

LA HISTORIA FUTURA

AMELIA JONES

Amelia Jones, Robert A. Day, su nombre real, es Profesora de Arte y Diseño y Vice Decana de Estudios Críticos de la Universidad de Southern California. Conocida como historiadora del arte feminista, una estudiosa de los estudios de performance y curadora. Sus publicaciones recientes incluyen grandes ensayos sobre Marina Avramovic (en TDR), libros y ensayos sobre el arte feminista y la curaduría (incluyendo la versión editada del volumen *Feminism and Visual Culture Reader*, nueva edición, 2010), y sobre historias de performance del arte. Su libro *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) fue seguido en 2012 por *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and Visual Arts*, y su gran volumen, *Perform Repeat Record: Live Art in History*, co-editado con Adrian Heathfield. Su volumen editado de *Sexuality*, fue publicado en 2014 en la serie de “Documentos” de Whitechapel. Su nuevo proyecto es acerca de la confluencia del “queer” feminista y la “performance” en relación a las artes visuales.

DAVID SUMMERS

David Summers, Wm. R. Kenan Jr., su nombre real, es profesor de Historia del Arte en el Departamento de Arte McIntire en la Universidad de Virginia en Charlottesville, Virginia. Recibió su Ph.D en la Universidad de Yale en 1969 y

es el autor de *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton University Press, 1981); *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge University Press, 1987); *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, (Phaidon Press, 2003) y *Vision, Reflection and Desire in Western Painting* (University of North Carolina Press, 2007). Se encuentra actualmente completando un libro manuscrito titulado *Pathos, Sympathy, Empathy. Studies in the History of Art and Ideas*. Este libro trata sobre una examinación de la idea de “empatía”, el cual ocupó un lugar importante en la temprana teoría de la disciplina de la Historia del Arte; sus conclusiones servirán para clarificar los fundamentos conceptuales de los Espacios Reales, y aportar una nueva base para la posición de la historia del arte entre las humanidades.

EL FUTURO FUTURO

JUHA VAN ‘T ZELFDE

Juha van ‘T Zelfde es un director Artístico de Lighthouse en Brighton. Es DJ, promotor y productor de exhibiciones interesado en conectar la gente a través de las formas emergentes del arte, la música y la imagen en movimiento. Ha escrito artículos sobre el impacto cultural de las nuevas tecnologías para VICE, Volume y Volkskrant. Su libro *Dread- The Dizziness of Freedom* fue publicado por Valiz en 2013.

PATRICIA PISTERS

Patricia Pisters es Profesora de Estudios del Filme en el Departamento de Estudios de los Medios en le Universidad de Ámsterdam y Directora de la Escuela de Análisis Culturales de Ámsterdam (ASCA). Es una de las editoras fundadoras de *Necus: European Journal of Media Studies* (Revista Europea de Estudios de los Medios). Ella es directora de programa del

grupo de investigación *Neuraesthetics and Neurocultures* (Neuroestética y Neurocultura) y co-directora (junto a Josef Fruchtl) del grupo de investigación de Filmes y Publicaciones. Sus publicaciones incluyen *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* (Stanford University Press, 2003) y *Mind and Screen* (Ed. con Jaap Kooijman y Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2008). Su más reciente libro es *The Neuro Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (Stanford University Press, 2012). Pueden ver sus artículos, su blog y otra información también en www.patriciapisters.com.

TIMOTHEUS VERMEULEN

Timotheus Vermeulen es Profesor Asistente en Teoría Cultural de la Universidad de Nijmegen, donde también es encargado del Centro para Nuevas Estéticas. Es editor co-fundador del arte académico y cultural *Notas Webzine* en metamodernismo. Actualmente, se encuentra finalizando dos libros sobre metamodernismo, y escribe para una variedad de revistas científicas y otras revistas tales como *frieze*.

HASSNAE BOUAZZA

Hassnae Bouazza es periodista, traductora y productora de televisión. Estudió Lengua y Cultura Inglesa en la Universidad de Utrecht, y un año de Literatura Francesa en la misma Universidad. Es muy conocida en Holanda por sus comentarios reveladores y otros muy agudos sobre eventos y tópicos actuales. Ella escribe para *Vrij Nederland*, *Elle*, *NRC Handelsblad* y *De Volkskrant*, y ha aparecido como invitada en numerosos shows de radio y televisión. En el 2013 fue publicado su último libro *Arabs Watching: The Daily Revolution*.

MELISSA GRONLUND

Melissa Gronlund es una de las editoras de la Revista *Aferall* y crítica de Londres y Abu Dhabi. Ha enseñado desde el año 2007 en la Escuela Ruskin, en la Universidad de Harvard

y desde el 2011 en el MRes: Curso de Imagen en Movimiento en el Central Saint Martins. Sus escritos han aparecido en numerosos catálogos, revistas científicas y otras revistas tales como e-flux, Afterall, Artforum, Cabinet, frieze, Sight & Sound y otros. En el 2010 y 2011, colaboró en el programa de la sección Experimental del Festival de Cine de Londres con Mark Webber.

MATTHIJS DE BRUIJNE

Matthijs de Bruijne estudió en la Academia Gerrit Rietveld en el Rijksakademie en Ámsterdam, y ha trabajado por muchos años como artista. En los inicios del 2000 vivió en Argentina y fue testigo de la crisis económica que también irrumpió el país completamente en un nivel cultural. Desde ese entonces, una relación directa entre el artista y su ambiente se ha vuelto esencial para su práctica. Las instalaciones multimedia de De Bruijne son un reflejo de sus investigaciones sobre la realidad política de Argentina, Holanda, China y otros países. Los trabajos de De Bruijne han sido presentados en diversas instituciones de arte de Europa y América Latina, así como también en espacios independientes tales como el Museo de la Cultura y las Artes de los Trabajadores Migrantes en Beijing. De Bruijne vive en Amsterdam y trabaja como artista dentro de la Unión de Limpiadores Holandeses por los últimos cuatro años.

VINKA KRUK (METAHAVEN)

Daniel van der Velden y Vinka Kruk son los fundadores de Metahaven, un estudio de diseño estratégico involucrados en los enfoques de pensamiento alternativo de marcas e identidades, operando en el filo entre la comunicación, la estética y la política.

SMARI MCCARTHY

Smari McCarthy es un desarrollador de software, escritor, hacker y revolucionario. Es miembro del comité del Instituto Internacional de los Medios Modernos (IMMI por sus siglas en

inglés) y co-fundador del Partido Islandés Pirata. Smari trabaja en todo desde seguridad informacional y desarrollo de software libres hasta evaluaciones de infraestructura, consultas técnicas generales, planificación de políticas informacionales y consultorías políticas.

DING REN

Ding Ren nació en China y se encuentra radicado en Washington D.C., Estados Unidos y Ámsterdam (Holanda). Con un enfoque sobre el terreno, examina a través de los patrones culturales el cruce entre lo extranjero y lo familiar. Su trabajo ha sido exhibido en el Amsterdams Centrum voor Fotografie (Amsterdam, Holanda), Museo de Arte He Xianging (Shenzen, China), Künstlerhaus, Dortmund (Dortmund, Alemania), MICA (Baltimore, Maryland), Museo Yuchengco (Manila Filadelfia), Transformer (Washington DC), Upominki (Rotterdam, Holanda) y los Archivos Smithsonianos del Arte Americano (Washington DC), entre otros. Ren es Miembro Investigador de la Biblioteca Provisional (Washington DC), es residente en The Guesthouse (Cork, Irlanda), fue finalista de la Premiación al guión de la Fundación Frieze y finalista de la Premiación Sondheim (Baltimore, Estados Unidos). Actualmente enseña fotografía en la Universidad de Maryland.

EDITORES

HENDRIK FOLKERTS

Hendrik Folkerts es co-curador de documenta 1. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Ámsterdam, especializándose en el arte y la teoría contemporánea, las prácticas feministas y la actuación. Desde el 2010 hasta el 2015 fue Curador de Programas de Performance, Filmes y Discursivos en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. Anterior a la ocupación en el Museo Stedelijk, Folkerts fue coordinador del Programa Curatorial del centro de artes De Appel en Amsterdam desde el 2009 hasta el 2011. Ha publicado en Revistas y en plataformas como The Exhibitionist, Metropolis M, La Journal of Arts and Public Space, Afterall Online y para la Agencia del Museo Stedelijk de Ámsterdam. Es co-editor de Shadowfiles: Curatorial Education (Ámsterdam: centro de Appel, 2003) y Facing Forward: Art & Theory from a Future Perspective (Ámsterdam: AUP, 2015).

CHRISTOPH LINDNER

Christoph Lindner es Profesor de Estudios de Medios en la Universidad de Amsterdam, donde escribe sobre las ciudades, la globalización, la cultura visual, y las prácticas creativas. Es también el Director fundador del Instituto Holandés de Análisis Cultural. Sus recientes libros incluyen Imagining New York City: Literature, Urbanism and the Visual Arts (Oxford University Press, 2015), los volúmenes editados de Inert Cities (I.B. Tauris, 2014) y París-Amsterdam Underground (Ámsterdam University Press, 2013).

MARGRIET SCHAVEMAKER

Margriet Schavemaker estudió Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de Ámsterdam y defendió su tesis de Ph.D

(Lonely Images: Language in the Visual Arts of the 1960s en esta Universidad, en 2007). Luego de una carrera académica como profesora, coordinadora de programas y profesora asistente sobre Historia del Arte y los Estudios de Medios, actualmente trabaja como curadora y encargada de investigación y publicaciones en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. Schavemaker escribe sobre el arte y la teoría contemporánea, y organiza eventos discursivos, tales como la aclamada serie de conferencias Right About Now: Art and Theory since the 1990s (2006-2007), Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century, (2008-2009) y Facing Forward: Art & Theory from a Future Perspective, (2011-2012), curadora de exhibiciones e invierte en la exploración de la significancia de los medios tecnológicos para el campo cultural.

TRADUCTOR INGLÉS-ESPAÑOL

JUAN DEL VALLE ROJAS

Juan Del Valle es Licenciado en Educación y Profesor de Inglés por la Universidad Católica de Temuco, Chile. Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Frontera, Temuco-Chile. Sus áreas de investigación se relacionan con los estudios sobre la adquisición del inglés como segunda lengua, la Comunicación, la Literatura y la Cultura.

Miembro investigador del Centro Internacional de Estudios: Epistemologías de Fronteras y Economía Psicopolítica de la Cultura (CIEF-PEC), UFRO-Chile y socio de la Asociación Chilena de Investigadores en Comunicación, INCOM Chile.