



SITAC IX
Teoría y práctica de la catástrofe



Primera edición / First edition, 2013
D.R. © Patronato de Arte Contemporáneo A.C.
Palmas 820 Piso 3. Lomas de Chapultepec
México D.F., 11000
© De imágenes y textos: sus autores

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reproducción y el tratamiento informático, fotocopia o grabación, sin previa autorización por escrito de los titulares de los derechos.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or copied in any form or by any means —graphic, electronic or mechanical, including photocopying, taping, or information storage and retrieval systems— without the prior given authorization of the legal proprietor of the rights of this publication.

SITAC IX **Teoría y práctica de la catástrofe**

ÍNDICE

Teoría y práctica de la catástrofe	9
EDUARDO ABAROA	

DÍA 1. Muestrario provisional de eventos catastróficos

Escuela de accidentes. “Favor de empujar: la puerta abre hacia dentro”	16
JUAN VILLORO	

Under Discussion (2005)	34
JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA	

Respuesta al desastre por los medios, métodos y materiales necesarios	35
CONVERSACIÓN MEL CHIN Y CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ	

A Map is not the Territory	48
JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ	

Panel 1

ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS (HELENA PRODUCCIONES), GEORGE OSODI Y RUBÉN ORTIZ TORRES

Catástrofe, proteccionismo y explotación. O eso mismo pero en otro orden	50
HELENA PRODUCCIONES (ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS)	

	71
GEORGE OSODI	

Terremoto 85. Arte, arquitectura y desastre	76
RUBÉN ORTIZ TORRES	

DÍA 2. Tecnociencia, desastre y panacea

Eventos críticos	86
MANUEL DELANDA	

Real Remnants of Fictive Wars (2004)	93
CYPRIEN GAILLARD	

Superflex y Patrick Charpenel – Conversación	94
---	----

Finales	103
PABLO VARGAS LUGO	

Panel 2

SARINA BASTA, DR. AMY SARA CARROL & RICARDO DOMÍNGUEZ Y PAULA SIBLILA
MODERADOR: TOM VANDERBILT

Oceanomanía. Gestionando lo desconocido, de la sorpresa al agotamiento	117
SARINA BASTA	

Media dislocativa, una historia de fantasmas (o como frotar piedras en el nombre de trans-cuerpos por convertir-se)	124
DR. AMY SARA CARROLL Y RICARDO DOMÍNGUEZ	

Sueños de reprogramación corporal (¿Para doblegar técnicamente a la catástrofe... o quizás para provocarla?)	142
PAULA SIBILIA	

DÍA 3. La imaginación estética frente al caos 158

Minerva Cuevas y TJ Demos – Conversación 160

Panel 3

JULIETA GONZÁLEZ, JOSÉ ROCA, ITALA SCHMELZ Y FELIPE EHRENBORG
MODERADOR: EDUARDO ABAROA

Del arte autodestructivo a la diáspora del libre comercio 175

JULIETA GONZÁLEZ

Ceci n'est pas une biennale 183

JOSÉ ROCA

**La visión del último hombre...
El paisaje apocalíptico en la obra de David Alfaro Siqueiros** 187

ITALA SCHMELZ

La imaginación estética frente al caos 195

FELIPE EHRENBORG

Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997) 203

JOHAN GRIMONPREZ

**“Tal vez el cielo en realidad es verde, y nosotros somos daltónicos”:
sobre el zapping, los encuentros cercanos y el corte comercial** 204

JOHAN GRIMONPREZ

Clínicas SITAC IX 228

DIRECTORA SOL HENARO

**Clínica 1
“Corporalidad y catástrofe”** 232

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

**Clínica 2
“Narrativas apocalípticas y el futuro feo”** 237

GONZALO SOLTERO

**Clínica 3
HEDAS: herramientas de diseño adaptativo** 240

TOA / TALLER DE OPERACIONES AMBIENTALES

ENGLISH VERSION 247

AGRADECIMIENTOS 451

Quiero agradecer al Patronato de Arte Contemporáneo A.C., a su mesa directiva y al comité del SITAC: Aimée Servitje, Patricia Sloane, Osvaldo Sánchez, Mariana Munguía, Ery Camara y Sol Henaro por su labor indispensable a favor de un mayor alcance del diálogo en torno al arte actual. Gracias, también, por haberme dado la oportunidad de colaborar con ustedes en este evento de la vida cultural en la ciudad de México. Expreso mi admiración y agradezco muy especialmente a todos los artistas, escritores, filósofos y curadores que, con su trabajo y talento, conforman esta novena versión del SITAC y su programa de clínicas, tan brillantemente organizadas por Sol Henaro. Quiero mencionar la gran labor de María Bostock y el equipo del SITAC, que han trabajado intensamente para coordinar y dar forma a este evento. También a Taller de comunicación gráfica por su excelente trabajo de diseño. Durante los próximos tres días se cristalizará el esfuerzo realizado durante un año por personas extraordinarias; a todas ellas expreso mi reconocimiento y gratitud. Finalmente, de manera especial, quiero agradecer a nombre del SITAC, y a título personal, la amplia generosidad de las personas, empresas e instituciones patrocinadoras y facilitadoras de este valioso esfuerzo colectivo.

Teoría y práctica de la catástrofe

EDUARDO ABAROA

La frase “Teoría y práctica de la catástrofe” es nuestro punto de partida. Me pareció un poco irónica. Podríamos entender que exista una teoría científica que estudie las catástrofes. Como pronto aprenderemos, la hay, y es muy importante. Pero que alguien concienzudamente se propusiera una práctica de la catástrofe, no tiene un sentido evidente más que en un tono irónico, absurdo o profundamente destructivo. Sin embargo, en un segundo momento de reflexión acerca del mundo y de nuestra situación actual, acabé por encontrar atinado el título.

Al terminar el 2010, tan lleno de desastres de todo tipo, pensar sobre este tema tiene cierta pertinencia, especialmente en lugares como México, que hoy se ve inmerso en una serie importante de problemas, cuya solución se percibe cada vez más lejana. Es a partir de aquí y de una manera heterodoxa, casi afectiva, que pretendo generar una discusión que será muy productiva, porque este evento cuenta con magníficos participantes.

Primero es preciso y necesario definir un campo de acción. Una catástrofe implica, a grandes rasgos, un cambio, una crisis o un desastre, a partir del cual ya nada es lo mismo, un evento de la mayor trascendencia para la vida o el sistema al que se refiere, ya que significa su transformación inevitable e irreversible. A partir de esa definición simple, surge una gran variedad de connotaciones, las que nos permiten abordar en conjunto ámbitos que quizá, en otro contexto que no sea el artístico, deberían estar separados. Con ello busco una pluralidad de enfoques y temáticas, un efecto de dispersión que, estoy seguro, dará cabida a discursos diferentes e, incluso, a estados de ánimo contrastantes.

A este simposio hemos invitado a filósofos, artistas, curadores y escritores a discutir las posibilidades de un vocablo antiguo y elusivo, que en su historia, desde Aristóteles, denota un elemento dramático o trágico, es decir, teatral. Lo *catastrófico* es, en primer lugar, imaginario. Los desastres proliferaban en el pensamiento mítico de muchas culturas. Hasta hoy no ha menguado la potencia simbólica de epidemias, diluvios, plagas y devastaciones naturales, más arrasadoras que la muerte misma.

Por más empirista que parezca nuestra época, hemos constatado el poder de las narrativas cataclísmicas en el surgimiento de nuevas variantes religiosas, en su gran valor para la industria del entretenimiento y, por último, en su efectividad como herramienta de control ideológico y político.

Las catástrofes imaginarias pueden llegar a ser tan terribles como las reales. Es conocido el papel que el Apocalipsis de San Juan ha tenido en la historia de Occidente. Si bien el texto es terrible en su descripción de la destrucción del mundo, el desenlace es una promesa de salvación cuya potencia ha definido enormemente nuestra cultura. Los historiadores han descrito el milenarismo de Cristóbal Colón, quien, entre otras cosas, buscaba una nueva ruta para rescatar Jerusalén al zarpar hacia el Occidente. No pudo haber imaginado que su expedición abriría paso a la destrucción de las civilizaciones de todo un continente.

El cataclismo total, como requisito de una salvación ulterior, es un esquema que puede encontrarse incluso en Marx, quien avizoró el necesario derrumbe del sistema capitalista para ceder paso al comunismo. Como ha demostrado Naomi Klein acerca de la historia reciente: la fabricación del miedo como estrategia disuasiva de los sistemas sociopolíticos es una práctica que puede tener consecuencias a nivel global. Al inicio de este milenio conocemos varias versiones del juicio final que sirven como coartada para ocultar calamidades tangibles causadas por la inercia generalizada. Es por esta razón que la reflexión sobre la potencia que tiene la catástrofe en nuestra imaginación es ahora no sólo válida sino imprescindible. Quizá la actividad artística, como forma de transformación del imaginario colectivo, puede generar disidencias y narrativas divergentes a las ideologías hegemónicas. Con un poco de suerte algunos de estos nuevos rumbos serán menos perniciosos.

La catástrofe siempre va en primera plana. Nuestra percepción de las desgracias más dolorosas se ve afectada irremediablemente por el embate de los medios masivos de comunicación; el término *implosión* de Marshal Mc Luhan es elocuente en ese sentido. Hoy nos enteramos de manera deficiente de lo que pasa en nuestro entorno

inmediato, pero pretendemos conocer la situación de Haití por el terremoto, la de Bangladesh por sus inundaciones, la de Colombia y México por sus problemas con el narcotráfico. Todo eso se puede procesar tranquilamente en la mañana, leyendo el periódico durante el desayuno. La indiferencia característica de muchas sociedades post-industriales contrasta con la intensidad de la violencia presente en todo tipo de medios masivos: televisión, periódicos, internet, etcétera. Es debatible la afirmación de que la violencia representada pueda instigar a las personas que la consumen a perpetrar actos de violencia real, como es el caso de los videojuegos. Pero no deja de ser inquietante que las bandas de narcotraficantes tomen como modelos a los personajes de Francis Ford Coppola, dándose a sí mismas nombres como La Familia, a la usanza de las mafias cinematográficas clásicas. La frontera entre la cruda pulsión mórbida y la contemplación sentimental del dolor ajeno suele ser borrosa en cualquier contexto. Pero es en el incesante consumo masivo de imágenes donde la banalización del sufrimiento y la violencia parecen alcanzar su punto más alto. El análisis crítico de los medios de comunicación es un terreno que el arte de las últimas décadas ha ejecutado singularmente bien, y tendremos en este simposio muestras de ello. Por otro lado, algunos de los participantes de este SITAC han contrarrestado efectivamente la indiferencia y han sido parte de esfuerzos de rescate en desastres naturales, llegando incluso a proponer esta acción como obra artística. En otros casos han elaborado programas de interacción colectiva que pretenden abordar problemas y situaciones sociales adversas.

Si los terremotos, las epidemias y las sequías como eventos naturales del devenir del mundo son una parte inseparable de la experiencia humana, los infortunios que unos grupos humanos han infringido a otros definen la evolución de las civilizaciones. En el mundo actual no sólo es posible hablar con horror de conflagraciones bélicas a gran escala sino de inmensas fallas económicas que afectan la vida de decenas de millones de personas. En nuestros días, las catástrofes naturales y las provocadas por el hombre parecen confluir en la destrucción masiva de los

ecosistemas. Hay cada vez más ejemplos de cómo los procesos de producción globalizados conllevan muy frecuentemente una afectación drástica, pernicioso y definitiva de las poblaciones y también del medio ambiente. Basta solo un ejemplo. 1988 es la fecha aproximada de la primera advertencia científica sobre el peligro del cambio climático del planeta. Pero por razones políticas se ha ignorado la copiosa colección de pruebas que ha aportado la comunidad científica mundial. Desde ese mismo año hasta hoy se ha producido aproximadamente el 40% de los gases de efecto invernadero que actualmente amenazan el planeta. Podemos constatar que se ha desarrollado una conciencia mucho mayor del daño que la actividad humana ha causado a su propio entorno. La destrucción tiene como evidencias las inundaciones e incendios forestales y olas de calor por el desastre climático, las fugas de petróleo sin control, la sobreexplotación de los recursos de todo tipo o la desaparición de las especies vivas a una escala que se ha dado sólo muy pocas veces en toda la historia del mundo. Es incontrovertible el papel que han jugado en esta debacle las tecnologías desarrolladas desde hace apenas unos cuantos siglos. Pero queda por definir si el desarrollo tecno-científico es una opción, si no para detener, al menos para dar una dirección nueva a la transformación del planeta.

En este simposio veremos algunos ejemplos de cómo algunos artistas contemporáneos han ido más allá del objetivo de crear conciencia sobre los problemas y han llegado a desarrollar tecnologías eficientes que promueven la sustentabilidad de los procesos de supervivencia humana. Otros artistas han desarrollado aportaciones tecnológicas alternativas como una herramienta política de subversión contra los sistemas de dominación y exclusión de comunidades marginales. Si bien nuestro tema a lo largo de estos tres días puede llegar a ser deprimente, también buscamos ejemplos de cómo una de las vertientes más fuertes del arte contemporáneo ha empezado a vislumbrar soluciones a problemas cada vez más concretos. Para muchos artistas en la historia, desde Leonardo hasta Vertov, la tecnología ha jugado un papel prominente. En la actualidad somos testigos de cómo la práctica

artística se puede convertir en una crítica práctica y discursiva de las tecnologías obsoletas y perniciosas.

Tenemos a nuestro favor que la ciencia actual conoce cada vez mejor los fenómenos extremos. Los avances en el estudio de este tema han sido vertiginosos, desde la Teoría de la Catástrofe del matemático René Thom, pasando por las ideas de Ilya Prigogine y hasta la relativamente reciente Teoría del Caos. El énfasis de la ciencia en la estabilidad y la regularidad ha cedido el paso al estudio de la turbulencia, las bifurcaciones y los puntos de quiebre, revelando una complejidad antes inimaginable. La ciencia no oculta su entusiasmo ante la auto-organización de las moléculas de agua que genera un tsunami o la transformación de los saltamontes comunes en una plaga de langostas. Enfrentamos la posibilidad de que la aceleración del conocimiento humano esté llevando a la naturaleza y a la humanidad a fases totalmente distintas y desconocidas.

Quizá el arte mismo es una forma indisoluble del desastre o el momento crítico. Las obras de arte, como describieron alguna vez Deleuze y Guattari, son expresiones de un *chaosmos*, un orden armónico que sin embargo implica una mirada hacia el abismo. Los artistas buscan precisamente aquellos resquicios en donde las explicaciones se derrumban y pierden su sentido habitual, hacen visible la plenitud terrible de la vida a través de varias destrucciones incluso auto-destrucciones. El arte no es únicamente una contemplación pasiva de la existencia, o una simple denuncia, por importante que ésta sea. Puede también desafiarnos a confrontar las áreas más oscuras de nuestra psique, y quizá ayude a entender mejor a nuestros semejantes y a nosotros mismos en medio de situaciones de peligro o de zozobra. Nuestra intención más importante es partir del asombro y la fascinación sublime hacia una mayor capacidad crítica con respecto a la época que nos tocó vivir. Así que de este modo reitero mi invitación a sumergirse con nosotros en esta empresa.

Eduardo Abaroa, ciudad de México, 2011

DÍA 1

Mostrario provisional de eventos catastróficos

Si bien el carácter frágil e incierto de la vida humana ha sido un tema recurrente de muchas culturas a través de la historia, ciertas vertientes del arte actual han buscado involucrarse con mayor contundencia en la denuncia y la transformación de situaciones críticas.

El amplio espectro de lo que hoy se considera arte permite una apertura a disciplinas afines como el fotoperiodismo, la pedagogía, el desarrollo sustentable y el activismo político. Algunos artistas han configurado nuevos modelos de organización colectiva que trascienden los esquemas de difusión artística convencional para buscar cambios tangibles de su entorno político y social. En otros casos han logrado canalizar los recursos culturales y materiales de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo hacia la recuperación de zonas de desastre, desafiando la acostumbrada distancia de la alta cultura frente a sectores más amplios de la población.

En nuestra época parece haber una voluntad cada vez mayor de actuar frente a una lista aparentemente interminable de problemas pendientes. Aún así sigue siendo vigente e indispensable reflexionar sobre el sentido y el alcance de nuestras fuerzas como sociedad e incluso como especie. No es posible siquiera considerar el papel del arte como forma privilegiada de conocimiento, si sus practicantes eluden investigar los episodios de crisis que afectan a un grupo cada vez mayor de personas alrededor del mundo.

Escuela de accidentes

“Favor de empujar: la puerta abre hacia dentro”

JUAN VILLORO

La aviación como metáfora o “el accidente es mi copiloto”

El sábado 4 de diciembre de 2010 llegué a las instalaciones de ComRadio, en Barcelona, para hacer mi participación semanal en el programa *Maneras de vivir*. Encontré los estudios transformados en un “cuarto de guerra”. Todos los televisores, todos los cables informativos, todas las llamadas se referían a un solo tema: los controladores aéreos se negaban a vigilar los cielos, condenando al azar a medio millón de pasajeros que pretendía desplazarse durante el puente de la Constitución.

El cese de operaciones llegó sin previo aviso, como un cataclismo natural. Por primera vez desde la transición a la democracia, el gobierno español decretó el Estado de Alarma. El ejército se hizo cargo de los aeropuertos.

Meses antes, en abril de 2010, las cenizas del volcán islandés Eyjafjallajökull habían causado la parálisis más grave en la historia de la aviación civil europea. De manera no siempre necesaria, la vida moderna depende del desplazamiento. Decenas de miles de pasajeros se trasladan a lugares desconocidos. En ocasiones lo hacen por urgencia; la mayoría de las veces, porque las compañías *low cost* ofrecen buenas ofertas. En la sociedad del movimiento, la posibilidad de traslado decide el destino. Los desplazamientos se han convertido en un fin en sí mismos. El viaje es deporte, ocio, y adicción: necesidad adquirida.

Hoy en día un currículum sin viajes se asocia con el fracaso. Los artistas de renombre rara vez se limitan a vivir en una ciudad; están “basados” ahí. La condición nómada es el apellido de la condición posmoderna.

En el Museo de Ciencia de Londres se exhibe un video sobre la chatarra que el hombre ha enviado a la atmósfera. Si esos detritus tuvieran luz propia, las noches de la Tierra estarían alumbradas por su movedizo resplandor, un vasto enjambre de luciérnagas enfermas.

Ajenas al impacto ambiental y las necesidades reales de la población, las sociedades se organizan para moverse. Su dios provisional es la velocidad. ¿Hay un límite para la especie que se desplaza? Suspender el movimiento resulta inconcebible.

Entre las muchas expresiones que los periodistas españoles buscaron para describir el caos provocado por los controladores aéreos, la predominante fue “huelga salvaje”. No es casual que así haya sido. Nada más contrario al progreso y su flecha lineal que el cierre de los aeropuertos. Una revuelta primitiva, negación en bruto de la época. Y, pese a todo, es posible encontrar algo ilustrativo en el caos que obligó a dormir a miles de personas junto a sus maletas.

Paul Virilio ha propuesto la creación de un Museo del Accidente para comprender la tecnología a través de sus fallas, las pausas forzadas de la celeridad. Todo error es pedagógico; representa una excepción en el funcionamiento habitual de un aparato, un organismo, un sistema, un paradigma teórico, una retórica, una circunstancia regulada. Las descomposturas permiten una inusitada vía de acceso.

En el prólogo a su novela *Crash*, escribe J. G. Ballard: “El ‘hecho’ capital del siglo XX es la aparición del concepto de posibilidad ilimitada. Este mandato de la ciencia y la tecnología implica una moratoria del pasado —el pasado ya no es pertinente y tal vez esté muerto— y las ilimitadas posibilidades accesibles del presente”. En los años transcurridos de la licuadora de seis velocidades a twitter, la sociedad de los aparatos incrementó su confianza en pulsar botones. Una consecuencia esencial de este tránsito: la gratificación debe ser instantánea. La especie que evolucionó gracias a los trabajos del pulgar oponente, se desespera si un artilugio no reacciona ante un roce digital. El presente tiene prisa. Las transferencias garantizan la presencia inmediata del dinero en una cuenta bancaria e Internet ofrece satisfacción sexual en línea.

La exigencia de la Era de Acuario, disfrutar Aquí y Ahora, ha vuelto a través del dopaje de la tecnología: del paraíso intravenoso de los sesenta al paraíso virtual del nuevo milenio. No es extraño que numerosos veteranos de la psicodelia se hayan transformado en tecno-gurús de Silicon Valley. Los estados alterados de la conciencia —la “realidad aparte”, como la llamó Carlos Castaneda— habitan en las computadoras.

¿Qué noción de freno se impone en la sociedad de la gratificación exprés? El accidente representa una supresión del tiempo y el espacio, energía en inaudito estado de reposo. No es ajeno al movimiento, pero se alimenta de velocidad rota.

Para indagar su importancia, debemos entender hasta qué punto nos hemos convertido en sujetos transportables.

Los aeropuertos son los santuarios de la sociedad del movimiento. Espacios deslocalizados, responden a un diseño de ninguna parte con marca registrada, es decir, a los lápices multinacionales que se intersectan en los despachos de Norman Forster, Renzo Piano o Jean Nouvell. Desde el punto de vista de su perfil

físico, cada vez se parecen más a los hangares: áreas abiertas, determinadas por las tareas de flujo y almacenaje. La razón de esta transformación es sencilla: los usuarios aceptan el desplazamiento como una molestia urgente; pertenecen a la etapa final del nomadismo, la de confundirse con la carga. En el crepúsculo del correo aéreo, los aeropuertos sustituyen simbólicamente a los buzones; ahí no se entra para viajar, sino para ser enviado.

El diseño de los edificios se ha vuelto progresivamente leve y transparente; prefigura en tierra un destino aéreo. El aeropuerto de Tempelhof, en Berlín, fue edificado por el gobierno nazi en 1930 para glorificar el poder terrestre. Una imponente puesta en piedra de lo que el viajero dejaba atrás, lo que “perdía” al subir al aire.

De 1956 a 1962 Eero Saarinen edificó en Nueva York otro edificio emblemático de la antigua aeronáutica, la terminal de TWA. Aunque las curvas del techo semejan el fuselaje de naves todavía futuras, el interior remitía a un pasado primigenio; era una inmensa gruta, espectacular versión del útero materno. La palabra inglesa para el despegue, *airborn*, ameritaba la placenta de Saarinen.

De manera apropiada, el edificio fue descrito como el Grand Central de la aviación. Las bóvedas creaban una ilusión no sólo terrestre, sino subterránea. El riesgo de volar se conjuraba con una caverna, un túnel, una telúrica coraza.

La imaginación de Saarinen se dirigía a una especie sedentaria, con nostalgia del inframundo perdido. La cultura mexicana no es ajena a esta idea de pertenencia; todas las cosmogonías prehispánicas ven la tierra como matriz y tumba, alfa y omega del ciclo vital. Chicomostoc, Lugar de las Siete Cuevas, es nuestro origen mítico. No hubiera sido extraño que en los años sesenta del siglo pasado un arquitecto influido por las cúpulas de Félix Candela hubiera propuesto un aeropuerto como un Chicomostoc para subir al cielo, con siete cavernas de despegue.

La terminal de Saarinen recibió los embates de la época y en 2001 fue adquirida por American Airlines. Para entonces, había ocurrido un desplazamiento cultural: las terminales ya no servían para confortar a los terrícolas temerosos de partir sino para atender a millones de prófugos vocacionales. En forma elocuente, se pensó que la terminal de TWA merecía el destino museográfico de restaurante y centro de congresos. Luego se prefirió adaptarla a los usos contemporáneos, que requieren amplios espacios de desplazamiento. Hubo que abrir los muros enconchados. La singular almeja tuvo una muerte natural.

Las transformaciones en la cultura de viajar han traído cambios simbólicos, provocando que se abandone la arquitectura que suponía el predominio de lo sedentario para pasar a la supremacía de lo fugaz, los hangares de la gente en tránsito.

Paul Andreu, que ha construido aeropuertos en China, Dubái y Yakarta, concibió la Terminal 2-E de Roissy, en París, como el más elegante de los hangares, un tubo ciclópeo tapizado de maderas finas. Por su parte, Richard Rogers techó la terminal 4 de Barajas, en Madrid, con ondulaciones de alas (la sala de espera como nave), y Renzo Piano creó una especie de superbodega para esperar aviones en Kansai, Japón. Los antiguos aeroparques, pertenecientes a una civilización del espacio, sosegaban con terrestres metáforas de permanencia. Los aeropuertos contemporáneos, representantes de una civilización del tiempo, tranquilizan con metáforas de transitoriedad.

Aún se crean aeropuertos vinculados a una concepción anterior de la naturaleza, como el de Bilbao, diseñado por Santiago Calatrava. Sin embargo, se trata de sitios decididamente exóticos. Los techos bajos y curvos de Calatrava sugieren el interior de una ballena. Después del mito de Jonás, de Moby Dick y, de Pinocho, llegar ahí genera la sensación de haber naufragado (el único consuelo es que también nuestras maletas hayan caído ahí).

Resumen del mundo, el aeropuerto moderno niega las nociones de “color local”, ofrece productos de franquicias globalizadas y reduce los destinos a letras y números. Una zona de estandarización donde las razas se disuelven en códigos: cuando llega el aviso de abordar, ser un varón, caucásico y católico es lo mismo que ser la mujer islámica que también se dirige a la puerta 37-B.

En ocasiones, esa ciudadela que niega la diferencia y lo individual se humaniza por un desastre. Una tormenta de nieve, un atentado o una falla mecánica suspende la rutina. En las pantallas aparece una ofensa a la religión de la prisa: DEMORADO.

Tan problemático como gestionar un aeropuerto es ponerlo en el mapa. En los países desarrollados, los aviones suelen encontrar la oposición de los ambientalistas; en los países pobres, la de quienes desconfían de una modernidad que los expulsa.

No es casual que en México el conflicto más severo de los últimos treinta años en torno a una obra pública haya tenido que ver con el proyecto para un aeropuerto. El fracaso de las iniciativas de Vicente Fox para lograr una sede alterna al tráfico aéreo de la capital en Texcoco o Atenco, representó un choque entre las necesidades de un país globalizado y un sector de la población ajeno a los beneficios del siglo XXI. La Puerta al Cielo contaba con el apoyo de las cosmogonías transnacionales, pero no tomó en cuenta factores vernáculos, o sólo tomó en cuenta a los propietarios de las tierras para expropiárselas. La ambición nómada desconocía las demandas sedentarias. En 2001 y 2002 dos tiempos históricos entraron en colisión: el aeropuerto internacional fue frenado por campesinos armados de machetes. En Atenco se cultivan flores para los distintos ritos del ciclo vital, del nacimiento a la tumba.

El reloj de ese mercado sigue biografías pausadas, que cada ciertos años requieren de rosas o gladiolos. En cambio, el aeropuerto se regía por relojes divergentes donde el huso horario común es el jet-lag. Dos concepciones totalmente opuestas del tiempo y el espacio entraron en colisión. No hubo la menor previsión para sincronizar relojes.

Fabrizio Mejía Madrid resumió perfectamente la situación en su libro *Salida de emergencia*: “Un pequeño pueblo polvoso combate al Estado de las inversiones millonarias, globales, sólo por una razón: para ser tomados en cuenta. Ése es el reclamo de San Salvador Atenco a unas autoridades que anunciaron la construcción del nuevo aeropuerto por la televisión, que jamás se presentaron a dialogar —ni cuando se destituyó a la alcaldía electa, ni cuando secuestraron máquinas de medición geológica o a empleados de una constructora—, que nunca reaccionaron a sus marchas con los machetes en alto. No es que quisieran llevar los machetes sino que sólo el filo de un arma podía impactar para que fueran escuchados, es decir, televisados”.

Una buena parte del planeta no concibe la vida sin aeropuertos; otra parte sólo se vuelve visible cuando se opone a un aeropuerto, es decir, cuando dispone de un cerrojo local para la expansión global.

¿Qué tan necesario es despegar de la corteza terrestre? La mayoría de los aeropuertos están saturados. Al mismo tiempo, la mayoría de las aerolíneas revelan pérdidas. ¿Cómo se ha llegado a una economía donde la sobreventa conduce a la bancarrota? Las ilusiones de la sociedad del movimiento se alimentan con turbosina. La expansión tecnológica, donde los medios muchas veces se convierten en fines, y el imperativo de viajar, han creado una intoxicación difícil de sostener, un dopaje económico que subsiste a base de sobredosis. Para enfrentar la crisis, una aerolínea se fusiona con otra y la quiebra de un aeropuerto se resuelve con la creación de un aeropuerto alternativo; el problema no se resuelve: se agranda el marco en el que ocurre para aminorar su escala.

En la primavera de 2010, el volcán Eyjafjallajökull transparentó la falta de racionalidad de la aviación civil contemporánea. Las cenizas flotaban justo a la altura en la que se desplazan los aviones y los vientos no soplaban lo suficiente. Esa alteración de la atmósfera tuvo efectos inconmensurables.

El paréntesis sin aviones reveló que Europa ha renunciado a alternativas que antes eran eficientes. La navegación comercial se ha suprimido y los trenes no bastan. Un mundo sin Plan B. En esta encrucijada, los expertos en aeronáutica dieron una prueba de integrista tecnológico: pidieron más vuelos, más aviones y permiso para circular a diferentes altitudes. Al ramificar variantes se pretende aminorar

daños parciales, pero eso no descarta otra reacción en cadena, de consecuencias aún peores. El accidente exige un cambio esencial para no volver a presentarse.

Virilio ha explicado que cada tecnología crea su propio accidente: la electricidad produce el apagón. En sociedades que abandonan sus facultades previas, esto causa desgracias en serie. La falta de luz en una papelería de la ciudad de México significa el fin de toda actividad: los encargados no saben cuánto cuestan los productos porque los precios están en la computadora.

Antes de conocerse, los aparatos generan la superstición de que funcionan. Rara vez se prevé la posibilidad de que eso no ocurra. Por otra parte, se delega la corrección de errores en las propias máquinas (o en los modelos de siguiente generación), con el riesgo de que la autorregulación signifique un desperfecto mayor, como ocurre con la computadora HAL en *2001: Odisea del espacio*.

Menos aun se prevé que las personas se comporten como accidentes, al modo de la “huelga salvaje” española. Ese acontecimiento revela dos incapacidades de una sociedad moderna: la de anticipar una eventualidad y la de enfrentarla. El ejército ocupó los aeropuertos con eficacia, pero eso no zanjó el problema de los controladores, creado durante años de una política gremial abusiva. En una circunstancia similar, Ronald Reagan recurrió a despidos masivos. ¿Disponía España de otro esquema de recambio? Ante la falta de alternativas, el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero prolongó el Estado de Alarma, convirtiendo la emergencia en norma. El accidente humano se enfrentó transformando la crisis en costumbre.

¿En qué medida es posible prever lo intempestivo y garantizar opciones de rescate? Resulta imposible erradicar la posibilidad de accidente. El clima, las sociedades y los aparatos se descomponen. Lo que queda es la avería, el “saldo rojo”, la noción de error.

Recurso publicitario: el triunfo se alimenta de fracaso

Mientras los controladores aéreos optaban por el chantaje tecnológico como técnica de presión, una publicidad del Banco Sabadell cubría las calles de España. Ahí, Pep Guardiola, entrenador del F. C. Barcelona, afirmaba: “Lo que te hace crecer es la derrota, el error”. El elogio de la caída venía del único entrenador que ha conquistado seis títulos en una temporada. Un resultado ulterior, el triunfo absoluto, justificaba ese encomio del fracaso. Sin duda hay fallas de alto valor pedagógico: sirven como advertencia para superar futuros desafíos. En ocasiones, un artista corrige el problema de una obra en su siguiente pieza, del mismo modo en que un médico mejora el tratamiento en su próxima receta.

El accidente no aniquila del todo; para hablar de él hacen falta sobrevivientes o testigos externos. Pero no se trata de un defecto fácilmente superable (la derrota de un equipo que aún tendrá otras oportunidades). De un lado está la vida, del otro la muerte; en medio, el accidente. Las fallas que conducen a esa frontera no tonifican ni son publicitarias.

Una pedagogía basada en esa clase de errores llevaría a un radical aprendizaje. El accidente no admite repetición; es, por naturaleza, único. La lección que aporta es definitiva; cuestiona la cadena causal que llevó a ese punto sin retorno. Esto significa acabar con el proceso que lo hizo posible. El avión supersónico Concorde voló durante 27 años. Fue el máximo alarde tecnológico de la aviación civil. De manera típica en una economía dopada, también fue un mal negocio hasta que se accidentó el 25 de julio del año 2000. El 26 de noviembre de 2003 rompió la barrera del sonido por última ocasión.

El 16 de enero de ese mismo año, la Nave Espacial Columbia explotó cuando hacía su maniobra de entrada a la atmósfera terrestre. Los siete tripulantes murieron.

En el caso del Concorde, las rutas se mantuvieron tres años después del accidente. En el caso de la Nave Espacial Columbia, el siguiente vuelo se pospuso año tras año hasta que en 2010 se decidió acabar con el programa.

A diferencia del cartero, que llama dos veces, los accidentes no ofrecen segundas oportunidades. Estudiarlos no sirve para enfrentar lo mismo en otras condiciones, sino para desechar o modificar de manera extrema el mecanismo que los hizo posibles. En este sentido, se trata de contundentes opciones de autocrítica. No enseñan a ser mejores, sino a ser distintos.

¿Cómo ingresar a una Escuela de Accidentes? No me refiero al examen ni a los requisitos de ingreso, sino a la situación física: la puerta de acceso. Todo umbral representa un símbolo fronterizo; la manera de cruzarlo anticipa lo que se encontrará al otro lado. Los filtros de seguridad inhiben no sólo el transporte de armas sino las conductas espontáneas. En cambio, las puertas giratorias sugieren un continuo, entradas y salidas sin principio ni fin. Otras alientan aún más la bienvenida: se abren con un ojo eléctrico ante la presencia del recién llegado y generan la mística sensación de que poseemos un poder especial para ser admitidos.

Las puertas que abren hacia fuera despiertan la suspicacia de lo precipitado. Umbrales voraces, golpean la nariz en su urgencia de ser traspuestos.

La Escuela de Accidentes amerita una puerta sólida, hasta cierto punto incómoda, que exija decisión y fuerza para ser empujada y abra hacia dentro como un ejemplo de lo que alberga. Muchas cosas se han roto en ese sitio. Lo que ardió y se desplomó y se agrietó y fue calcinado tiene una historia que contar. Su misterio

siempre es un “adentro”. Alguien estuvo en medio de la argamasa retorcida. El accidente importa por eso. Nimbado de polvo y de desechos, un cuerpo padeció una circunstancia irrepetible. El accidente es la coraza del caos. Buscar lo que hay adentro es un acto de introspección. El alumno de los accidentes es una víctima aplazada. Como sobreviviente o como testigo entiende que también él podría haber sucumbido. Al advertir lo que se perdió, descubre su extravío; se sabe vulnerable. El primer impacto de una catástrofe es físico; el segundo, psicológico. Lo que ocurre como cataclismo, regresa como examen de conciencia.

Escuela de accidentes: la puerta abre hacia dentro El accidente como estética o “el cisne negro no usa cinturón de seguridad”

Las bolsas de valores se han convertido en centros privilegiados para contemplar accidentes. No es casual que de ahí haya salido uno de los textos más populares sobre el tema, *The Black Swan*, de Nassim Nicholas Taleb, libanés experto en los erráticos flujos del dinero.

Aunque el libro colecciona lugares comunes, también arroja nueva luz sobre ciertos temas que dominan las noticias. Taleb creó el concepto de “cisne negro” para definir acontecimientos que reúnen tres características: son inesperados, tienen repercusión masiva y generan explicaciones retrospectivas destinadas a sugerir que pudieron ser previstos. La primera guerra mundial, el atentado a las Torres Gemelas o la Gripe A son ejemplos de “cisnes negros”.

Vale la pena detenerse en la tercera característica mencionada por Taleb: el accidente suscita infundadas explicaciones tranquilizadoras. Para no enfrentar la aparente falta de sentido que trae lo inesperado, se acepta una responsabilidad difusa pero incriminatoria: el peligro estaba a la vista y pudo haberse evitado. Compartir un sentimiento de culpa ayuda a tratar al accidente como un “descuido” y, por lo tanto, como algo que no hubiera ocurrido en caso de poner atención.

La mayoría de los relatos que otorgan coherencia retrospectiva a los desastres son advertencias para el futuro: “cometimos un error que no debemos repetir”. Rara vez se recupera la lógica interna del accidente. Lo decisivo, lo sedante, es pensar que la falla parcial tiene un paliativo: cuando cinco ciclistas se rompen el cráneo, una ley obliga a usar casco. Así se logra una expiación social (“aprendemos de nuestros errores”) y se le pone una dificultad estadística al destino (a cada ciclista le corresponde un casco).

El enemigo jurado de Taleb es, precisamente, la estadística. En su opinión, no hay manera de predecir ni explicar sucesos que se distinguen por no acatar la norma. La marea de sondeos de opinión, secuencias de flujo, las tendencias y otros

instrumentos de medición sugieren que dominamos el entorno. Sin embargo, una de las paradojas de la abundancia de datos es que dificulta discernir entre ellos. El volumen de la información dificulta la comunicación.

Para evitar el mero estudio de la reiteración, Taleb propone un acercamiento fractal a los cisnes negros. En vez de acumular datos de lo que ocurre del mismo modo hay que vislumbrar excepciones. No se trata de adivinar el porvenir sino de admitir su condición imprevista.

Las nociones de error y fracaso suelen ser poco estudiadas en la era de la reproducción técnica. La tecnología es poco afecta a encontrar soluciones en un periodo anterior. No hay una reserva “clásica” que sirva de permanente fuente de soluciones.

En cambio, el arte se beneficia de recursos previos y admite el error en su proceso creativo. Sujeta a la interpretación, la obra de arte perfecta no existe. “Hay que fracasar mejor”, propone Samuel Beckett como vía de superación en una actividad siempre tentativa.

El accidente ha tenido una fecunda trayectoria artística. La historia de la estética ha sido la de un desplazamiento. Si el ideal pitagórico juzgaba que las cosas eran bellas en sí mismas y respondían a una armonía natural, en su *Filosofía de la composición* Edgar Allan Poe considera que la belleza es atributo de la mirada. El mundo anterior al arte no es hermoso; descubrimos su belleza por medio del arte. Este ejercicio ha pasado por toda clase de alardes y caprichos.

Una vez investigadas las posibilidades del orden, el arte moderno se concentró en las del desorden. En *El Golem*, escribe Gustave Meyrink: “El mundo está aquí para que nosotros lo imaginemos roto”. Todos los géneros artísticos del siglo XX utilizaron los recursos de los fragmentos, la apropiación, los desechos, las grietas, las posibilidades de lo que choca y se deshace: el accidente.

La mirada adoptó nuevas formas de gozar lo imprevisto. Lautreamont canonizó la nueva belleza como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección.

Sería imposible resumir las rutas del accidente en las artes. Me detengo, por el momento, en un caso más cercano al testimonio que a la deliberada búsqueda de lo estético.

Durante más de sesenta años, el fotógrafo Enrique Metinides ha logrado un registro único: los accidentes ocurridos en México. Sus más de cien mil imágenes ofrecen un archivo documental de la catástrofe. De acuerdo con una leyenda urbana, cuando las ambulancias y los coches de bomberos pasan frente a su casa, activan la sirena para saludar a su mayor testigo.

Walter Benjamin advirtió sobre la pérdida del “aura” en la obra de arte con la reproducción industrial. Esto se agudizó con los procesos digitales y las ubicuas cámaras en los teléfonos celulares. La inmensa mayoría de las fotografías son testimonios neutros; carecen de “aura”, la presencia invisible del artista que modifica lo real al registrarlo de un modo subjetivo.

Desde que comenzó a fotografiar a los 12 años, ganándose el mote de El Niño, Metinides vio los desastres en forma peculiar. Sus imágenes ponen en juego lo que Milan Kundera llama “belleza por error”: elementos destinados a rechazar el gusto generan una extraña atracción. Sin embargo resaltar sólo la estética de estas imágenes periciales significa desvirtuarlas.

Es obvio que el morbo y la perversión pueden desempeñar un papel en la contemplación de cadáveres. La colección de atrocidades de Metinides, ¿es obra de un sibarita de la tragedia o de alguien que mira con candor infantil? En un sentido profundo, el fotógrafo no ha dejado de merecer su apodo de El Niño. Coleccionista de ambulancias y patrullas en miniatura, monta accidentes de juguete para retratarlos. Sus fotos no dependen de una composición estética, sino de transformar la realidad en una historia natural, ajena al juicio. Una de sus fotografías más conocidas es la de Adela Legarreta Rivas. La periodista salía de un salón de belleza cuando fue embestida por un coche. Quedó prensada bajo un poste de luz, con serena actitud de maniquí. Recién maquillada, esa víctima no posa para la eternidad por voluntad propia o del fotógrafo, sino del caos. Si la protagonista de “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti, busca poner en escena una muerte real, la mujer retratada por Metinides cautiva con la ambigüedad de quien, sin saberlo, se arregló para morir.

J. M. Servín ha llamado al fotógrafo “el paparazzo del infierno”. La expresión es exacta. Estamos ante un voyeur de lo improbable. No necesariamente le gusta lo que ve; le gusta mirar por excepción lo que podría no ser visto.

Esta gramática del desastre alcanza momentos singulares en un Mustang que se hunde en un lago, la chica que llora junto a su novio muerto en Chapultepec, un cuerpo que se lanza al vacío desde la Torre Latinoamericana, la mujer ahorcada en un parque, el Hotel Regis convertido en un montón de escombros después del terremoto de 1985, un vagón de metro partido a la mitad. En todos estos casos sorprende la oportunidad de la mirada: lo improbable en el momento de ocurrir. Aunque Metinides llegue al escenario después del suceso, su cámara le otorga una ilusión de presente. Su mérito no es el de una suma (la mirada agregada del artista) sino el de una resta (al evitar todo gesto ajeno a la catástrofe, preserva el instante antes de que tenga historia y sea normalizado por la interpretación: estamos

ante lo insólito que no deja de serlo). El “aura” de estas imágenes proviene del accidente mismo, lo que el sinsentido comunica al poner en duda la realidad.

Es absurdo entender estas imágenes exclusivamente como un proyecto estético. Aunque se vendan en galerías y sean objeto del esnobismo crítico, también pertenecen al dominio de la criminología: son evidencias de la mirada.

Las fotografías de Enrique Metinides combinan la truculencia de lo real y el testimonio impávido: choques, intersecciones, accidentes de la vista.

Catástrofes edificantes

“Todas las rubias tienen lo suyo”, escribió Raymond Chandler. Luego levantó un inventario de los peligros que provocan. Con el desastre ocurre lo contrario: el peligro dificulta entender que cada accidente tiene lo suyo y puede seducir.

De manera rutinaria, Hollywood ha filmado fotogénicas catástrofes (los mexicanos no podemos olvidar *Terremoto*, superproducción de 1974, con sonido sensaround, que prefiguró la caída de nuestra capital once años después). El planeta se ha acabado numerosas veces en la pantalla sin matar al operador de cámara. Rara vez esas costosas conflagraciones sirven para explorar las lecciones positivas del espanto.

El registro de lo catastrófico ha tenido interpretaciones más generosas en la literatura, donde las fracturas generan relatos resistentes. Daniel Defoe hace que el naufragio sea un bautismo que permite iniciar otra vida en la isla desierta (Robinson Crusoe). Al recorrer el campo de batalla en Borodino, los personajes de Tólstoi advierten que la metralla no interrumpe la torrencial energía de la vida cotidiana (*Guerra y paz*). En una ciudad abatida por una epidemia, Camus descubre redes de solidaridad impensables en los momentos de salud (*La peste*). Primo Levi conoce en Auschwitz momentos de indeleble dignidad (*Si esto es un hombre*). John Hershey recupera con minucia los relatos de seis testigos de la bomba atómica: seis maneras de sobrevivir en el aire calcinado (*Hiroshima*). Ballard conjetura que la supresión total de la violencia en los fraccionamientos de los ricos lleva a la agresión recreativa (*Milenio negro*). Heinrich von Kleist aprovecha un sismo para sondear las paradojas del destino: al derrumbar los muros de dos cárceles, el temblor libera a unos amantes injustamente encerrados; ellos entienden esto como una señal de la Providencia y creen que han sido perdonados; ignoran que el tribunal de los hombres no suspende su sed de venganza y que el sismo puede ser visto por los demás como un castigo divino por los pecados de la pareja que procreó fuera del matrimonio (*El terremoto de Chile*). Cormac McCarthy inventa una ecología póstuma y narra lo que sucede cuando se acaba el mundo (*La carretera*).

Sobrevivir a la tragedia puede despertar la culpa de no haber seguido el camino de los otros o, por el contrario, la vanidad de sentirse elegido para seguir adelante. ¿Es esa segunda oportunidad una exigencia de autocrítica y enmienda, o un premio que llega como un cheque en blanco?

La literatura ha explorado las complejas y contradictorias reacciones de quienes descubren con asombro que están vivos.

En algunos casos el horror se transforma por escrito en fuente de gozo. J. G. Ballard indagó con lente de aumento los placeres del depredador. Su principal aportación a la ciencia ficción consistió en ubicarla en el presente, sugiriendo que la tecnología moderna está habitada por más fantasmas que las mansiones victorianas. Al respecto comentó: “La ficción ya está ahí. La tarea del escritor es inventarle la realidad”.

Convencido de que el homo sapiens requiere de cierta dosis de violencia funcional, Ballard revisó las asépticas ilusiones del bienestar, la seguridad, la vida “resuelta”. *Milenio negro* se ocupa de las *gated communities*, donde la ausencia de miedo hace que la violencia se convierta en deporte. Esta idea se expande a una lujosa comunidad en el sur de Francia en *Noches de cocaína*. En ese cuidado ecosistema, todo es agradable; sólo hace falta crueldad para que también sea humano.

En la novela *Crash* Ballard cruza una frontera decisiva en la imaginación literaria. La trama revela poco de la vida interior de los protagonistas; marionetas de la técnica, están sobredeterminados por un deseo esencial: tener accidentes. El autor señaló que había logrado en esas páginas el primer encuentro narrativo entre tecnología y pornografía. *Crash* describe las posibilidades eróticas de los cuerpos lastimados. Las carrocerías se comprimen como una lujosa envoltura de la era industrial; los parabrisas saltan en astillas; la palanca de velocidades penetra la carne del piloto. Esta gramática del deseo no es ajena a las tentaciones mediáticas: en la sociedad del espectáculo, la fama es una extensión del erotismo. Hay accidentes célebres que otros tratan de reproducir. Morir siguiendo un código de gestos es un hecho cultural: el accidente como cita, el montaje del impacto como tradición, las víctimas previas como precursores.

El peligro puede ser un componente esencial de la atracción. En Japón, el pez fugu atrae porque su vejiga venenosa es letal; un cocinero experto la extrae; lo interesante es que puede fallar. Esta ruleta rusa gastronómica combina el placer con la muerte, o mejor dicho, permite que el placer surja de la proximidad de la muerte. Lo mismo ocurre con numerosos deportes extremos o con la afición a criar arañas venenosas. *Crash* asocia las fallas de la velocidad con el deleite; los personajes se atraen por sus lesiones. Son las contrafiguras de otra obsesión tecnológica: la

juventud eternizada por el colágeno, la liposucción y el bisturí. Ballard encuentra una rara humanización tecnológica en los cuerpos rotos. El bótox congela rostros homogéneos; en cambio, las lastimaduras singularizan. Una herida es una prueba de carácter. En el siglo XVIII escribió Lichtenberg: “Basta que alguien tenga un defecto físico para que cuente con una opinión propia”.

Crash despliega el alfabeto de la carne accidentada: cada cicatriz cuenta una historia. El éxtasis es ahí accidente compartido. Eros y tanatos con exceso de velocidad.

En forma reveladora, Ballard elogió la pornografía de su novela, no el erotismo. Sus personajes se someten a una exhibición mecánica: cuerpos como “máquinas suaves”, para usar la expresión de Burroughs. Esclavos de la velocidad y de la técnica, cortejan su aniquilación hasta lograrla. En su peritaje narrativo, Ballard critica el fetichismo de la maquinaria, los espectros de estatus y sensualidad que de ahí emanan.

El mismo afán crítico llevó a la artista mexicana Teresa Margolles a elaborar joyas con vidrios de coches acribillados por las balas. La escarcha de cristales del parabrisas puede entrar en los cuerpos de las víctimas o quedar sobre el asfalto como un violento resplandor. Al transformarla en collares y brazaletes, Margolles muestra la obscenidad de la violencia, el horror como lujo, su posibilidad de fetiche. ¿Cuántos placeres que disfrutamos provienen del oprobio?

El accidente puede ser el tema de una obra, pero también su método. Los cazadores del azar han creado dispositivos combinatorios para escapar al papel censor de la conciencia, de las máquinas de pensar de Ramon Llull, en el siglo XIII, a las vanguardias del XX: del dadaísmo al surrealismo, pasando por el Taller de Literatura Potencial (Oulipo) y el cut-up (montaje accidental de textos) de William S. Burroughs.

Cada tecnología posibilita apropiaciones azarosas de materiales previos. En 1986, el grupo hip-hop Beastie Boys grabó *No Sleep Till Brooklyn*, videoclip que anunciaba un nuevo reciclaje. Los músicos se presentan en un antro y el manager les pregunta: “¿Dónde están sus instrumentos?” Ellos muestran un LP: “Éste es nuestro instrumento”. El sampleo de los disc-jockeys se había transformado en arte.

La fotografía digital ha permitido la escultura plana en photoshop; los teléfonos celulares, el cine en micropantalla, y los blogs, el periódico de una sola persona. Cada nuevo artilugio hace una apropiación accidental de una artesanía anterior. En un acto simultáneo, la consume y la prestigia. Lo digital transformó a lo analógico en un método clásico, del mismo modo en que el plástico prestigió al acero, el acero al ladrillo y el ladrillo a la piedra.

Agustín Fernández Mallo, autor de *Nocilla Dream*, ha propuesto la creación de la exonovela, una trama cuyo esqueleto esté fuera del libro (en cuentas de twitter, redes sociales y blogs creados por los personajes). El primer efecto de esta articulación

múltiple de historias que avanzan en tiempo real consiste en recordar que el Quijote logra lo mismo sin electricidad. Fernández Mallo permite un interesante juego de perspectiva, un ejercicio de paralaje donde el objeto estudiado cambia por el desplazamiento del espectador. Su propuesta de futuro provoca un accidente en el pasado: la innovación descubre otra novedad en Cervantes.

En el entorno de las apropiaciones plásticas, Carlos Amoraes ha propuesto usos creativos de la copia y la piratería. El artista hace circular diseños con la esperanza de que sean explotados por otros y que el azar le permita recuperarlos una vez intervenidos. Así colectiviza diseños. El proceso depende de asociaciones accidentales. Tal es el caso de sus mariposas negras, creadas como una plaga dispuesta a escapar de las galerías para invadir otros espacios. Las mariposas de Amoraes han sido copiadas para decorar boutiques en diversas partes del mundo y conformaron una línea de ropa interior. El artista incorpora estos ecos y distorsiones en nuevas piezas. El oleaje es incesante: un diseño simple (y en esa medida apropiable) es enviado al océano de las imágenes en espera de que regrese a la playa con la aportación de otro naufragio.

Los ejemplos del uso creativo del azar son inagotables. Como recurso estético, el choque violento y fortuito es un proceso incruento. Como experiencia de vida, provoca discursos de permanencia. La catástrofe reclama frases que la digan. Sólo sabemos que en verdad sobrevivimos cuando encontramos la forma de decirlo.

El accidente como ética: carnaval, apocalipsis, atentado (la diferencia está en la causa)

“Quizá sólo tenemos palabras para los estados extremos”, escribió Nietzsche. Cada tragedia, cada momento exacerbado, crea su retórica. Maurice Blanchot escribe al respecto en *La estructura del desastre*: “La pregunta acerca del desastre es parte del mismo: no es interrogación, sino ruego, súplica, grito de auxilio”. El sinsentido desata búsquedas de signos, literatura de emergencia.

¿Qué rige al relato de los accidentes? Un hecho curioso califica como anécdota. Una anécdota que tiene sentido de la consecuencia (las cosas suceden por una razón) califica como historia. No todas las historias califican como “sucesos” o acontecimientos.

Roland Barthes estudió la estructura de los hechos noticiosos. ¿Cómo se definen esas tramas de lo real? Para empezar, por su carácter verídico y el impacto que provocan. Pero lo decisivo es su debilidad causal. Mientras más absurda, improbable o degradada sea la motivación de un “suceso”, mayor será el asombro que suscite: “la causa revelada” debe ser más pobre que la “causa esperada”: “La causalidad es más notable cuanto más decepcionada queda”, comenta Barthes.

La ficción también aprovecha esta desproporción entre la inmensidad de la fábula y la fragilidad de la motivación: a fin de cuentas, la *Odisea* es la historia de un hombre que quiere volver a su casa; *El jardín de los cerezos* surge de la venta de un terreno; *La metamorfosis* es la versión literal de un lugar común: el protagonista se siente un bicho.

Las noticias que se convierten en “sucesos” depende de una causa que fascina por prosaica, estrafalaria o débil. El impacto de la trama no proviene de las espectaculares consecuencias sino de su tenue pretexto. La película de Sidney Lumet *Dog Day Afternoon (Tarde de perros)*, basada en un hecho real, representa un buen ejemplo del efecto que causa la inesperada motivación de un “suceso”. Dos personas asaltan un banco y son sitiados por la policía; toman rehenes e inician una larga negociación. Resulta obvio que buscan dinero. Esto es demasiado común para calificar como “suceso”. La revelación llega cuando Sonny, el protagonista encarnado por Al Pacino, explica que desea pagarle una operación de sexo a su cómplice. Necesita una fortuna para que su cómplice asaltante sea mujer. El motivo insólito exagera la trama.

Cuando las causalidades son extremadamente frágiles, siempre queda el recurso de atribuir las a ese inconstante demiurgo, el azar.

Un atentado es una tragedia pero no un accidente porque tiene una causa discernible (aunque ésta sea irracional o reprobable, otorga significado a una acción extrema).

En ocasiones, se atribuye una muerte violenta a una circunstancia fortuita para evitar implicaciones políticas. El 4 de noviembre de 2008, Juan Camilio Mouriño, secretario de gobernación, murió al desplomarse su avión en plena ciudad de México. Estaba al frente de la política interna de un gobierno cuya principal y casi única estrategia ha sido la guerra contra el narcotráfico. La sospecha de un atentado fue inmediata. Las versiones oficiales sostuvieron la tesis de un accidente.

Si un avión cae por una falla humana o mecánica, se despeja la amenaza de que haya sido abatido por enemigos. A primera vista, la intervención de la casualidad en un contexto político es tranquilizadora. Sin embargo, todo accidente tiene, en sí mismo, una dimensión política; representa la falla de un modelo establecido y de la comunidad que confía en él. Esto se agudiza si el tripulante de un avión es un alto mando del gobierno. Desafía a la razón que el secretario responsable de ejercer el control muera por una falta de control. La hipótesis del accidente ofrece en este caso una metáfora de desgobierno. Del mismo modo en que la explicación política de un atentado lo priva de ser un accidente, un accidente en un entorno político se convierte en un autoatentado.

El apocalipsis motivacional

Volvamos a lo azaroso como parte constitutiva de la vida. Si Ballard indaga los aspectos hedonistas y necrofilicos de la catástrofe, Carlos Monsiváis encuentra en la ciudad de México y sus rituales del caos una extraña concepción del desastre. Una de sus más importantes formulaciones es la de “post-apocalipsis”. ¿Qué explica la vitalidad de esa prefiguración del inframundo llamada “Distrito Federal”? El tráfico que no avanza, la demasiada gente, la contaminación, el plomo en la sangre, la criminalidad, los temblores, el hundimiento progresivo del subsuelo sugieren un sitio digno de ser abandonado. ¿Nadie ha informado a los capitalinos de lo que pasa aquí?

No es la ignorancia lo que retiene a los habitantes en el Valle de Anáhuac. El chilango promedio es un ventajoso especialista en calamidades. Si le dices que estuviste tres horas en el tráfico, él estuvo seis. Si le hablas de un atraco, él padeció tres. Si le muestras tus ronchas, él expone un chancro de buen tamaño. Un sibaritismo de lo atroz nos lleva a presumir los defectos de la ciudad como un patriotismo al revés. ¡Qué nadie diga que hay sitios más tremendos! Lo que hace atractiva, dramáticamente habitable a esta monstruópolis, es que los desastres urbanos no se perciben como el anuncio de lo que va a pasar, sino como el resultado de lo que ya pasó. Un eficaz engaño colectivo nos permite sentirnos del otro lado de la tragedia, en la arruinada pero a fin de cuentas venturosa situación del post-apocalipsis: “Estuvo del carajo, pero la libramos”.

En este territorio de la supervivencia accidental no hay costumbre más arraigada que el festejo. El que se salvó por un pelito, destapa una botella. En su Fenomenología del relajo, Jorge Portilla comenta que lo menos importante de una fiesta mexicana es su causa. El desmadre no necesita origen. Cualquier fecha, religiosa o cívica, sirve de insinuación. Una vez lograda la reunión, el pretexto que la motivó se borra para dar rienda suelta a la dinámica operativa del relajo.

En Chilangópolis, las noticias del fin del mundo se compensan con la algarabía de estar juntos. El apocalipsis y el carnaval se asumen como actividades simultáneas y en cierta forma indistinguibles. Monsiváis creó un neologismo para fundir ambas categorías, la dialéctica de infierno y paraíso, el Yin y el Yang de nuestros días: Apocalipstick, sensual beso del fin de los tiempos.

Para divertirse, el mexicano mezcla el placer con el dolor. Recibir toques eléctricos, comer chiles que perforan el duodeno, beber seis litros de pulque o gastar todos los ahorros en un borrego, son molestias que nos emocionan. Distinguir el momento en que la fiesta se degrada en tragedia resulta tan complejo como oír el aplauso de una sola mano. El ciclo de deterioro y resistencia de la celebración mexicana: primero se acaba el hielo, luego el agua mineral, después los refrescos;

dos compadres se buscan para aniquilarse; el fin es inminente cuando descubrimos, con ilusión redentora, que todavía hay chupe.

En el episodio que filmó para la película colectiva *Revolución*, Carlos Reygadas registra un descomunal festejo, es decir, una gozosa versión de la catástrofe. En el momento climático, un coche arde en llamas mientras uno de los asistentes (el clásico “colado”) orina satisfecho.

El apocalipsis, que en otras culturas sólo existe como augurio de un fin inapelable, es entre nosotros una experiencia de la que se sale con *souvenirs*. Cortejamos la aniquilación y al mismo tiempo asumimos que ya la superamos. Los niveles de plomo en la sangre, los casos de placenta previa, la recurrencia del delito, los embotellamientos que compiten con la eternidad no nos alarman porque son vistos muestras de supervivencia, señas de que en otro momento sucedió algo peor. El deterioro se ha transformado en conservacionismo ambiental: lo que deja de servir se vuelve adorno, la ruina es una oportunidad turística, la mala noticia despierta el optimismo de no haber estado ahí.

Esta ecología de la calamidad ha creado una cultura de la resistencia o, más precisamente, del aguante, que desafía las nociones tradicionales de caos urbano.

La moral de lo que se destruye

En *Discurso sobre el horror en el arte*, libro de conversaciones con el artista Enrico Baj, Paul Virilio distingue entre apocalipsis y accidente. En su aplicación rigurosa, el apocalipsis impone el fin del mundo. El accidente, en cambio, suspende el flujo del tiempo sin aniquilarlo; así revela algo de la época, su reverso inesperado, el error que la constituía al no manifestarse. El accidente permite comprender la lógica de un sistema a partir de su momento de excepción. Encandila, asombra y pide explicación. Es por ello que puede ser visto como un “milagro invertido”.

El accidente desata energías novedosas y disruptivas; desafía la mente y estimula al arte, pero también y sobre todo obliga a una reflexión ética. No hay accidente sin pérdida, no hay colapso sin víctima.

Virilio ha propuesto un significativo viraje cultural. Después de siglos de espiritualizar la materia a través del arte, la religión y el pensamiento, la sociedad de la técnica reclama otra respuesta; situar lo humano del lado de la vida, del cuerpo: “Toda nuestra cultura ha consistido en limitar el cuerpo en favor del espíritu. Hasta el horror de los campos de concentración tiene que ver con esa voluntad de eliminar lo corporal. Hoy en día, nos enfrentamos a la necesidad opuesta: rehabilitar el cuerpo [...] La invención del siglo XX es el S.O.S. lanzado en 1912 por el Titanic: ‘Save our Souls’, salven nuestras almas. La invención del siglo XXI es el S.O.B.,

“Save our Bodies”, salven nuestros cuerpos, amenazados por los transgénicos y las grandes manipulaciones”.

Al hablar de “cuerpo”, el autor de *La estética de la desaparición* no sólo se refiere al cuerpo físico, sino al cuerpo social, al *corpus*, el acervo del que disponemos.

El poder del arte proviene de preservar lo que ha muerto o lo que puede morir. Su afrentosa audacia consiste en refutar las pérdidas y brindar una ilusoria posibilidad de permanencia: “Detente, instante: eres tan hermoso”, se atrevió a escribir Goethe.

La violencia y la destrucción sólo pueden ser enfrentadas en plan creativo con una ética de la representación. ¿Qué hay dentro del accidente? Una víctima.

En la Bienal de Venecia de 2009, Teresa Margolles presentó una notable instalación con curaduría de Cuauhtémoc Medina. El título fue *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* En esta pieza, los cuartos lóbregos de un palacio abandonado eran “limpiados” con sangre de las víctimas de la violencia en México. Sólo al final una cédula informaba al visitante lo que había experimentado. Esta demoledora puesta en valor de una ausencia refleja el cometido del arte en un país con más de 34 mil muertes violentas en los últimos cuatro años.

El accidente es siempre una llamada de alerta, desgracia en busca de sentido. A diferencia de la masacre, el exterminio, la ejecución y otras formas de la muerte en serie, exige una respuesta para no repetirse: impone una autocrítica.

Aprender de los accidentes no significa incorporar los errores a una dinámica, sino prescindir de ellos. Los grados de reacción son variables; es más fácil dejar de producir un aparato o un avión que modificar conductas sociales o cataclismos naturales. Con todo, lo imprevisto obliga a reconocer un fracaso radical. Para usar la expresión de Jorge Ibarguengoitia, todo accidente es una “autopsia rápida”: revela en forma instantánea lo que tiene dentro.

Benjamin advertía que lo que llamamos progreso es un vendaval avasallante. La acumulativa sociedad del consumo y de la técnica encuentra en el accidente una ética del despojo. No todo es realizable y siempre hay algo que salvar. Al interior del accidente palpita, desafiante, una vida. Se trata de una llamada de emergencia, un S.O.B.: “Salven nuestros cuerpos”.

El reclamo adquiere especial dimensión histórica en el país que ha comenzado a decir: “No más sangre”.



Under Discussion (2005)

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

Esta es una pieza filmada en Vieques, una pequeña isla frente a Puerto Rico. Después de décadas de esfuerzo local y de protestas internacionales, en 2003 el gobierno estadounidense cesó los experimentos militares en la isla. Sin embargo, el reto para los viequenses se ha vuelto otro: lograr hacerse un territorio cuando actualmente entran en escena intereses especulativos y turísticos. Allora & Calzadilla, a través de este trabajo, intentan movilizar esta discusión a lo largo de la isla generando poéticamente intersecciones entre poder, activismo y ambientalismo. Esta fue la primera exhibición pública del filme en México.

Respuesta al desastre por los medios, métodos y materiales necesarios

CONVERSACIÓN MEL CHIN Y CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ

Ningún simposio sobre la catástrofe estaría completo sin algún suceso que amenace una de las presentaciones, debe suceder. Por prescripción médica, debido a la influenza le fue prohibido a Mel Chin venir a México. Sin embargo, bajo las órdenes de Mel Chin de encontrar un modo para que el espectáculo continúe, hemos trabajado con él y su equipo durante las últimas 48 horas para seguir con la presentación, usando a un reemplazo quienes ustedes habrán de imaginar es Mel Chin.

CVF: Vamos a empezar con un par de preguntas. Comencemos pues con el texto introductorio del SITAC IX, del cual quisiera hacer particular énfasis sobre el siguiente enunciado, para, en base a él, introducir mi primer cuestionamiento: “Una catástrofe implica a grandes rasgos un cambio, una crisis o un desastre definitivo, a partir del cual ya nada será igual, un evento de la mayor trascendencia para la vida o el sistema al que se refiere, ya que significa su transformación inevitable e irreversible.”

Tú, Mel, realizaste la película *9/11 — 9/11* (2006) en el cual empataste el septiembre 11 de 1973 en Chile, con el septiembre 11 de Manhattan. Como uno de tantos chilenos que vivimos el golpe, conozco la manera en que una pérdida personal puede generar empatía para con el dolor de otros. ¿Por qué te parece importante trazar una equivalencia entre estos dos eventos históricos, los cuales comparten una fecha en el calendario? ¿Fue para cuestionar o agujerar aquel odioso fenómeno histórico del excepcionalismo estadounidense?

MC: De hecho fue un intento por descentralizar la preocupación u obsesión estadounidense con el 11 de septiembre. Estados Unidos lo ha convertido en una tragedia “nacionalista”, en la gran justificación en sus guerras subsecuentes. Poco después del suceso visité el lugar de los hechos, *ground zero*, en compañía de un amigo y me descubrí emocionalmente incapaz de aproximarme a aquel sitio. Me detuve en seco en el lugar donde se encuentran los carteles con las fotos de

todas esas personas que perdimos. Estaba perplejo en medio del polvo. Entonces me volteé hacia mi amigo y le dije: “Cielos, ahora la esperanza deberá ser erradicada en otro lugar”.

De inmediato sentí la necesidad de hacer un proyecto, y fervientemente tracé una novela gráfica bajo el pseudónimo de Ignacio Moreles. Se imprimieron mil copias y, en el primer aniversario del atentado, en 2002, llegué a las calles del sur de Manhattan, repartiendo un ejemplar a quien se viese remotamente interesado. Se trataba más sobre mi creencia en la realidad histórica, como potencial catalizador de la ficción, y menos sobre dos fechas coincidentes. Supongo que en parte mi manera de ver al mundo se vio, de pronto, dramáticamente alterada cuando me enteré sobre su septiembre 11. Un documento de la CIA de octubre de 1970, menciona cómo la “mano” del gobierno estadounidense necesitaba estar bien escondida mientras conducía operaciones secretas que llevaron al derrocamiento de Salvador Allende. Yo quería, como respuesta, que se mostrase la mano chilena. Para ello, recluté a un equipo de animadores en Santiago. La idea fue crear una historia de amor más que un documental, para generar una ficción que fuese cuestionable y por ende servir de base para una investigación. Si el filme lograba despertar suficiente curiosidad en alguien, como para que busque la fecha del 11 de septiembre de 1973 —cosa que es muy sencilla en la era de Google— entonces contaría con esta perspectiva histórica, en la que podría basar sus opiniones e ideas políticas. El público al que va dirigido son los jóvenes, que será la próxima generación de votantes y quienes tomarán las decisiones. Es importante entender el contexto que permite que estas situaciones sucedan.

CVF: (Aquí haremos una interrupción. Mel se convertirá en una especie de locutor de noticias; imaginen que están viendo a Mel en el noticiero de la tarde.)

MC: Buenas tardes. Mi nombre es Mel Chin. Comenzamos con un reporte justo y balanceado del 28 de noviembre del 2008.

Enero 27, 2011, trayéndote esta EDICIÓN en ESPAÑOL: REVISIÓN y ACTUALIZACIÓN de la *Operación Paydirt* y el *Fundred Dollar Bill Project* (Proyecto del Billete de FONDOCIENTOS). Este proyecto no ha terminado, les suplicamos participar si aún no han hecho su contribución.

La furia de Katrina dejó a muchos, yo mismo incluido, incapacitado para aplicar una respuesta creativa.

Regresando varias veces al estudio de la conducta, se descubrieron muchas capas.

Se ha llegado a la conclusión de que la magnitud del desastre requiere una respuesta proporcional.

La *Operation Paydirt* y el *Fundred Dollar Bill Project* fueron concebidos el 29 de septiembre de 2006, tras una revisión de este mapa del plomo rojo con 86,000 propiedades contaminadas sobre las 400 ppm (partes por millón). 400 ppm es el límite de la EPA (Agencia de Protección Ambiental) donde no debe haber ningún contacto infantil a mano descubierta con la tierra. Indica que Nueva Orleans es una de las ciudades más contaminadas de los EUA.

Así, en términos humanos, una estadística respalda la trágica realidad de que el plomo se encuentra en la sangre de 30 a 50% de la población infantil urbana. Sus vidas ya estaban en riesgo desde antes de la tormenta.

Informados de un costo estimado de \$300 millones para transformar de modo seguro la ciudad entera, y sin un sólo dólar disponible para apoyar el alivio de esta crisis, se decidió que se tendría que hacer más dinero. Que se intercambiaría por una solución. Que no podría ser obra de un solo artista, sino obra de todas las personas afectadas.

Que necesitaría un alcance a escala nacional para empatar la velocidad de la migración de las personas desterradas por la tormenta.

Y requeriría transporte.

El *Fundred Dollar Bill Project* comenzó como una operación ultra secreta. Los operativos a cargo son maestros de primaria y secundaria.

Fue en aumento.

Ahora ya no es un secreto, los millones se están manufacturando en las miles de escuelas que participan en todo el país, en: Brooklyn y Washington DC, Madison, Carolina del Norte, hasta San Diego, California.

Cuántos ahora tienen la oportunidad de ser un Fan Amigo en Facebook del *Fundred Dollar Bill Facebook Fan Friend...* para siempre.

Nuestro sitio web, fundred.org, es el recurso principal. Hemos desarrollado recursos educativos, incluyendo docenas de planes de clases y testimonios de maestros.

Se puede descargar una hoja de trabajo e imprimirla por cuenta propia, o, pedir la nueva ambientalmente amistosa plantilla de media cuartilla.

Pueden celebrar a las mascotas e inscribir nuevos lemas como “¡oooh la la!”

Pueden dibujar gente,

O a MLK (Martin Luther King),

O un CHE (Guevara) y las tantas distintas caras de Obama.

O pueden comentar y reflexionar sobre la agonía de su historia personal.

FUNDRED DOLLAR BILL PROJECT




START:
11.07.2009



FINISH:
04.22.2010

PICK-UP ROUTE & SELECT LEAD AFFECTED CITIES



SOIL LEAD AFFECTED CITY

COLLECTION CENTER, EACH NUMBERED IN ORDER OF PICK-UP

PROJECTED CROSS-COUNTRY ROUTE OF THE ARMORED TRUCK

OPERATION PAYDIRT
FALL 2009 · SPRING 2010
ESTIMATED MILEAGE
17,792

PICKUP

SAFEHOUSE (Refugio) se dedicó a servir como una presencia icónica funcional de uno de los vecindarios con alarmantes índices de crímenes y de contaminación por plomo, además de estar destrozado por las inundaciones.

Tras un recorrido introductorio por el vecindario de 8th Ward, St. Roch, Nuevo Orleans, concluimos con una fiesta callejera con DJ Baby Boy.

Públicamente presentamos el proyecto el 31 de octubre de 2008, en una conferencia de prensa nacional, introduciendo a los equipos artísticos, médicos y científicos, y dando a conocer nuestras intenciones.

Safehouse abrió sus puertas a visitantes y gente local, eventualmente llenándose *Fundreds*. Ya sea que fuese Uma Thurman, quien, como era de esperarse, ocupó su sitio en lo alto de la casa... o Devion Charlot de St. Roch, todos los *Fundreds* fueron tratados con la misma importancia y aprecio.

Safehouse, ahora decomisada, se ha extendido, como una representación icónica del proyecto, a Houston, Atlanta y Filadelfia.

Hemos armado un equipo de paisajistas y ecologistas para desarrollar el programa de recuperación de la tierra del plomo en toda el área urbana. Hemos refinado el protocolo científico para transformar el plomo en la tierra en una forma estable, no bio-disponible, de modo que sea inofensivo para la sangre, los huesos y el cerebro de los niños.

Y todo esto será entregado 3,000 kilos creativos de moneda, protocolo y método de transformación urbana, vía camiones blindados, abastecidos por cafeterías escolares, movidos por aceite vegetal.

Estamos comprometidos con presentar la voz democrática que cada ayuda representa, desde los jóvenes de Beverly, Massachusetts... hasta los viejos, como Rosina Wool Folk Ward de St. Louis, Missouri, de 92 años...

Cuando contemos con la carga completa de dibujos, podremos llevar a la gente a las puertas del Congreso, en espera de un intercambio de fondos para llevar a la acción.

La capacidad de la comunidad para terminar con la amenaza del plomo tóxico para la tierra, parte de una solución simple: dibujar, recortar, enviar, cargar, recolectar, entregar, presentar, intercambiar y transformar el cinismo, la incredulidad y con ello movilizar la voluntad política.

Para afrontar este reto, he predicado a congregaciones de alumnos del Kinder hasta el octavo grado.

Nos hemos reunido con miembros del Congreso, y continuaremos abriendo el camino para otros líderes del Congreso, como el Representante Elijah E. Cummings —del distrito 7 de Maryland, para apoyar este intercambio de expresión humana por fondos no simbólicos y acciones concretas.

El proyecto muestra el compromiso de tres millones de artistas en ciudades como Providence, Cleveland y Detroit, Denver, Oakland y Portland, todas estas ciudades afectadas por plomo. Es el comienzo de la celebración por el pueblo y para el pueblo, como muestra de un compromiso real a nuestros integrantes estudiantes, quienes creen en nuestra misión. Las recolecciones de 18,600 millas de altura comenzaron en el estado de Luisiana, donde el camión se ha topado con estudiantes bañados en luz espiritual, estudiantes en gozosa celebración del proyecto y estudiantes ofreciendo sus mejores “buen viaje” a un camión cargado de su generosidad.

El mismo “Sr. 100 Dólares”, Benjamín Franklin, le ha dado sus bendiciones al proyecto. Tenemos una filosofía Malcolm triple X de entregar —la voz, la ciencia, el método de transformación física de Nuevo Orleans— a como de lugar, por cualquier medio, modo y acción necesarios. Ahora, 358,283 dibujos más tarde... Hemos visto el amor en Mt. Juliet, Tennessee, nos hemos nutrido de ese amor, presentado ese amor en una funda de guitarra llena de 7328 *Fundreds*.

Nuestro conductor, Tory Tepp, ha sido alentado, sin parcialidad racial a “Bring it ON (darle)” por chicas blancas en Mississippi y chicas latinas en San Antonio. “Odelay”, por los hijos de inmigrantes en Arkansas y en Arizona pre-perfiles raciales con bolsas de dinero dibujado a mano.

Hemos visto a los *Notoriously Bigger Baltimore Fundred Boys* (Chicos de Baltimore notablemente grandes) hablando sobre “Hundreds o’Fundreds” (los cientos de Fundreds). Hemos atestiguado la cobertura mediática al estilo casero de Provo Utah y el “*Fundred* moda y pasión” en *Monarch High, Coconut Creek*, Florida, llegando con fuerza con 10,497 Fundreds. Una entrega tremenda por el ROTC en Beverly Mass y guardias en entrenamiento en Casper, Wyoming, a los guardias del Baltimore MICA haciendo recorridos de práctica a Washington DC.

Aguarden... sobre DC... TENEMOS NOTICIAS DE ÚLTIMA HORA

Reportamos que los directores y curadores del Hirshhorn Museum of Sculpture and Painting (Museo Hirshhorn de Escultura y Pintura) presentaron este estudio de los tres Millones de Fundreds en Washington DC... y han acordado procurar su aceptación a la colección permanente del The Smithsonian Institution cuando se entregue en 2011.

Más noticias de última hora. De la respuesta de emergencia de la Región 9 de la EPA. Desde Oakland, Ca. El 16 de Oct, 2010.

La Administradora Lisa Jackson, directora de la EPA y Barbara Lee, directora del Black Congressional Congress se reunió con la Operación Paydirt en los sitios residenciales altamente contaminados por plomo en la zona oeste de Oakland, CA.

Discutimos la importancia de esta primera demostración urbana de la “Operación Paydirt” en el país... como un avance posterior... Los laboratorios produjeron resultados POSITIVOS en cuanto al desarme del plomo tóxico. Podemos oficialmente reportar que la SOLUCIÓN está en camino.

La violencia que encontramos en lugares como Chicago es la misma violencia que se ve en New Orleans, Brooklyn, Queens, Bronx y Manhattan.

Estos mapas muestran una correlación entre los altos índices de contaminación de plomo y las calificaciones bajas en exámenes. Otras capas muestran correlaciones en índices de criminalidad y encarcelamiento. Los déficits educativos en Nuevo Orleans son los mismos déficits educativos en Chicago, St. Louis, Oakland, Cleveland y Filadelfia. Y están vinculados por una amenaza común en su tierra.

Y concluimos este reporte con un par de observaciones:

Para que puede darse un cambio social se necesita antes un cambio físico en la salud ambiental de nuestras ciudades. No hay proyecto alguno sin los dibujos de las personas que ahora tenemos y continuaremos acumulando. Ellos son quienes nos mueven, nos dan propósito y significado. El valor de la expresión humana se habrá de honrar, proteger y entregar por un cambio en el que puedas creer.

CVF: Si me permite hacerle unas preguntas. En 2006 Mel Chin visitó Nuevo Orleans tras los sucesos del huracán Katrina, con el fin de evaluar las posibles soluciones creativas para lidiar con las consecuencias y la destrucción como resultado de la tormenta. Una vez ahí, Chin inició la *Operación Paydirt* para atacar el terrible problema que precedía a Katrina, pero que demostraba ser igual de importante: los altos índices de contaminación de plomo en la tierra de la ciudad de Nuevo Orleans. Para ayudar con los fondos para *Paydirt*, Chin implementó el *Fundred Dollar Bill Project* en escuelas a lo largo y ancho del territorio estadounidense para, simbólicamente, recaudar \$300,000,000 dólares que luego habría de llevar al Congreso con la propuesta de que los cambien por dólares reales.

Mel, el *Fundred Dollar Bill Project* es, en esencia, un proyecto en el que le pides a los niños en las escuelas del país que dibujen sus propios billetes de 100

dólares, sus propios Benjamins simbólicos, que posteriormente planeas intercambiar con el Congreso por dinero neto. ¿Es correcto?

MC: Sí Christian. Hasta ahora tenemos 358,283, pero esta colecta, hecha por la gente—para entregarse de su parte—aun está en proceso. Como artista vuelto mensajero de paquetería, me encantaría entregar todos los 3 millones de *Fundred Dollar Bills*. Pero aparte del intercambio, habrá un regalo adicional. El regalo será un método científicamente comprobado de transformar el plomo que hay en la tierra en una forma no bio-disponible, es decir, una forma no tóxica.

CVF: Me podrías decir, ¿cómo se te ocurrió la idea del *Fundred Dollar Bill Project*, y qué ha pasado con el intercambio simbólico?

MC: Bueno, pues aún seguimos recolectando y promoviendo los *Fundreds*. Estamos advirtiendo y notificando a ciertos miembros del Congreso que la entrega eventualmente habrá de suceder. El concepto surgió al escuchar historias contrarias por parte de la EPA (Agencia de Protección Ambiental), y el gran grupo de justicia ambiental, el NRDC (Consejo Nacional de Defensa de Recursos). El NRDC había mencionado que Katrina trajo consigo un alto nivel de metales tóxicos a Nuevo Orleans, mientras que la EPA sencillamente declaraba que “no habían empeorado”. Me reuní con el Dr. Howard Mielke, un toxicólogo/farmacólogo, quien ha trabajado durante más de 20 años en las condiciones de la tierra en Nuevo Orleans. Para sorpresa mía, Howard afirmó que la EPA estaba en lo correcto.

Así que tuve que hacerme la pregunta lógica: “¿Entonces qué tan mal estaba?”

Él dijo que si no era el peor caso en el país, entonces quizás se trataba del segundo peor y luego me mostró este mapa de plomo rojo. El mapa de plomo rojo muestra 86,000 propiedades con niveles de plomo sobre las 400 partes por millón—el límite tras el cual no es aceptable que los niños entren en contacto con ello. Estos números son relativos en otros países; por ejemplo, tienes 70 ppm en los Países Bajos, 100 ppm en Canadá, y cero tolerancia en Noruega.

Pero luego me enteré que esta contaminación es parte del por qué el 30 al 50% de la población infantil urbana sufre de intoxicación por plomo y que ningún presupuesto se destina a lidiar con esto. La respuesta fue un segundo de indignación y luego treinta minutos de pensar “¿qué hacemos?” Le dije a Howard: “Necesitaremos hacer el dinero y tendremos que entregarlo junto con la solución al problema”. Enfatiqué el “nosotros” porque sabía que tendrían que ser las voces de los niños, aquellos más amenazados por este desastre en las ciudades de los Estados Unidos. Y en este caso, el artista tendría que adoptar un rol que evolucionara: de creativo, a organizador, y negociador, a repartidor, dependiendo de lo que se necesitara. Por cierto, en mi opinión, la creatividad y expresión humana en un *Fundred* vale 100 dólares reales.

CVF: La cantidad que decidiste tenías que recaudar para limpiar el plomo del piso en Nuevo Orleans fue \$300 millones de dólares. ¿Cómo llegaste a esta cifra?

MC: El científico, el Dr. Mielke, ya había llegado a este número para una solución que no involucrara tratamiento, que fuese más bien para “cubrir” todas las propiedades afectadas con 6 pulgadas de sedimento limpio del río Mississippi que tuviese un nivel de contaminación metálica muy bajo. Sus números llegaron a los \$250,000,000. En mi conversación con Howard, yo agregué \$50,000,000, siendo que me parecía que era necesario tratar y transformar el plomo. El tratamiento se entiende como una forma adicional y crucial de seguridad para que la solución sea requerida una sola vez, y ser posteriormente estable.

CVF: El *Fundred Project*, de varias maneras debe mucho a tus primeras obras ecológicas y activistas, *Revival Field* (1990). En este proyecto de arte paisajista, trabajaste con un científico, el Dr. Rufus Chaney, y utilizaste plantas llamadas hiperacumuladores, conocidas por su habilidad de extraer metales pesados de la tierra (entre estas se incluyen plantas como los girasoles, las hortensias, y la cebada). El proyecto inicial sucedió en el Pig’s Eye Landfill (Tiradero) en St. Paul, Minnesota, y duró tres años. Cuéntanos un poco más sobre *Revival Field*. ¿Cómo se te ocurrió? ¿Qué te llevó a esta idea como un método de hacer arte?

MC: Primero que nada, los girasoles no extraen plomo, y las plantas que mencionaste no son hiperacumuladores. *Revival Field* trata sobre cómo probar que ciertas plantas pueden, y en efecto lo harán, recoger ciertos metales. Sé que se menciona el plomo de nuevo; no se han encontrado plantas todavía que recojan el plomo. El metal que se trataba en el caso de *Revival Field* era el cadmio y zinc. Uno es muy tóxico para los humanos y el otro para las plantas.

Surgió después de que hube completado mi primera muestra individual en el Hirshhorn en 1989. He contado la historia muchas veces, pero, bajando por el elevador, me venía preguntando sobre qué es lo que más me gustaba de ser un artista. Mi voz interna respondía que me encantaba hacer la parte de investigación que resulta de las ideas, y crear objetos que representen estas ideas con mis manos. Pero otra voz dentro de mí decía, alto. Así que me detuve. Regresé a mi estudio en Nueva York, y durante unos seis meses no produje nada. En cambio, pasé el tiempo siguiendo un previo mantra auto generado: “indagar y destruir mis nociones previas”.

Debido a esta investigación libre me topé con aquel ensayo de Terrance McKenna en el *Whole Earth Review*, declarando que las plantas podrían remover materiales tóxicos de la tierra. Se encendió el foco verde.

Comencé a pensar sobre los tiraderos como material escultórico, y las plantas como la herramienta escultórica más perfecta. En ese entonces, seguramente era

yo un pesado en las fiestas de arte en Nueva York, religiosamente abogando por las plantas como el próximo gran medio. ¿Te acuerdas de esa película con Dustin Hoffman, *El graduado*? Yo era el tipo que en vez de promover el plástico, promovía las plantas, en un modo parecido. Pero luego hubo un problema; entre más investigaba las plantas que aquel etnobotánico McKenna había declarado que limpiarían la tierra, más me encontraba con que no había evidencia de tal cosa.

Gracias a la suerte y la perseverancia, encontré al Dr. Chaney, del U.S.D.A (Secretaría de Agricultura de los EUA), quien había archivado sus investigaciones postulando su concepto de remedio verde en 1983. Debido al ambiente conservador, que continúa hasta la fecha en los EUA en lo que se refiere a ecología, su proyecto no tuvo el apoyo necesario. Cuando primero contacté al Dr. Chaney y le pregunté sobre la elección de McKenna del *Datura*, él dijo: “Eso te puede alterar bastante, pero no recoge metales”. Sentí que mi contribución a esta ciencia consistía en ayudar a que pasara. *Revival Field*, más que cualquier otra cosa, fue una prueba de campo replicada, la primera en los EU, para verificar la ciencia de la fito-mediación. Se volvió menos importante para mí si era arte o ciencia, sencillamente era algo que necesitaba hacerse. Recuerdo que las personas visitaban mi estudio mientras estaba por teléfono negociando con algún contaminante, y me preguntaban por qué no estaba haciendo arte. Y les decía: “esto es arte”. También sentía que ciertos proyectos como este podrían necesitar un intenso nivel de colaboración, y su conclusión podría suceder después de mi muerte. Esto también me liberó. Estaba dispuesto a trazar las bases, de ser parte de algo genuinamente transformativo, y no regulado por el culto a la personalidad o las ventas.

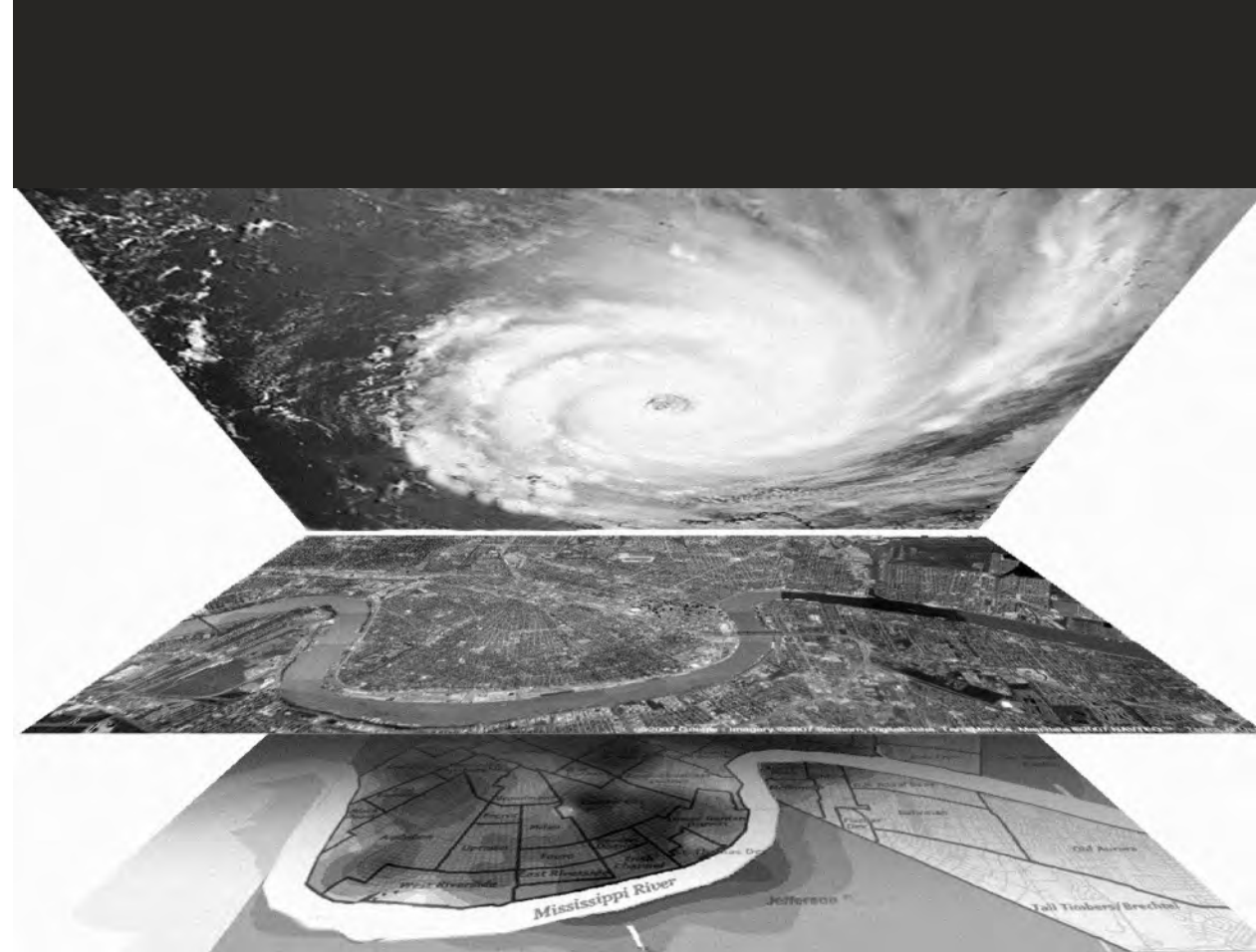
CVF: Es evidente que *Revival Field* no es una obra dedicada a valores artísticos formales como normalmente lo entendemos, sino que es más sobre la realización conceptual de un proceso social/científico que sale a la luz a través del arte. Otros espacios donde *Revival Field* se ha presentado como Palmerton, Pensilvania y Guttgart, Alemania. Este proyecto materializa arte, tecnología y ciencia evitando las funciones más convencionales del arte como creador de objetos. Te despediste del arte formalista con *Revival Field*?, ¿acaso el potencial simbólico de redención del dibujo, la pintura o el video ya no son suficiente para tu trabajo?

MC: No. Esto es un concepto erróneo. Debido al enfoque histérico que se tiene del arte como algo aislado de otras disciplinas del conocimiento, mucha gente cree que la expresión artística excluye otros esfuerzos que al fin y al cabo lo continúan y ensanchan sus posibilidades. Por esta razón, muchos de mis objetos y proyectos son conceptuales, y los medios y soportes de los que me valgo para darles forma puede ser cualquiera. De hecho he comprobado que usar estéticas formales en

soportes tradicionales son una herramienta valiosa en el trabajo político, porque hace que el público le dé una oportunidad a la obra.

CVF: Claro, uno podría discutir sobre la eficacia de los valores formales en arte desde una aproximación metafísica. Sin embargo, en *Revival Field*, por ejemplo, que podría ser considerado una escultura —o un performance— transformaste una ecología muerta o moribunda en una viva. Hay gran belleza en esto. Hay poesía real en estos hiperacumuladores, en estas plantas, que filtran metales de la tierra envenenada. El arte crítico es hermoso en verdad, similar a la pintura o escultura. La cita de Deleuze y Guattari usada en el texto de introducción del SITAC, me lleva a hacer estas equivalencias: “El arte lucha contra el caos, pero lo hace con el fin de traducirlo en algo sensible, incluso a través del personaje más primoroso o el paisaje más encantador”.

MC: Agradezco esta apreciación. El pragmatismo y la poesía son una mezcla ideal. No obstante, creo que la lucha contra el caos no describe el trabajo que realizamos. Creo que más bien ciertas condiciones drásticas nos obligan a ser creativos, porque no hay otra opción más que hacer algo. A raíz de tanta tragedia y horrenda realidad, aplicar un nuevo método de combate no es sólo una lucha, es un reto para encontrar un camino que nos libere del infierno. Le digo a mucha gente que no voy por ahí buscando el desastre para encontrar significado, o inspiración. De hecho, no estoy inspirado, estoy obligado a tomar acción.



Mel Chin, *Fundred Dollar Bill Project*. www.fundred.org



A Map is not the Territory (2011)

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ

Vídeo en un solo canal, b/n, sonido estéreo, 6' 59" / 1920 x 1080
Edición de 3 copias más prueba de autor.

48

A Map is not the Territory

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ

El espacio es resultado del diálogo de los objetos. Colocar un objeto es fundar un espacio, significarlo, marcarlo, limitado por los avatares de nuestra existencia.

Gradualmente definimos también la cartografía que da sentido a nuestro espacio. El valor simbólico de cada objeto, es equivalente al valor de cada uno de los recorridos que hacemos. Trazamos mentalmente nuestros mapas alrededor del valor que asignamos a los objetos, definiendo rutas que memorizamos para cruzar diariamente nuestras ciudades.

Sin embargo, esos mismos objetos están propensos a cambiar de valor, según los acontecimientos que viven día a día, obligándonos a reorientar recorridos, buscar nuevos caminos y redibujar los mapas. Esta pieza compila un conjunto de escenarios que han transformado la cotidianidad de una ciudad. Se trata de lugares que han cambiado completamente de valor, y a partir de los cuales se ha tenido que reestructurar la manera de recorrer el espacio.

Cada uno de estos sitios recorridos en el video, ha presenciado la violencia que el cruce de operaciones de distintos cárteles en México, su expansión y la proliferación de intermediarios.

DÍA 1 | Muestrario provisional de eventos catastróficos

49

Panel 1

ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS
(HELENA PRODUCCIONES), GEORGE OSODI Y RUBÉN ORTIZ TORRES

Catástrofe, proteccionismo y explotación. O eso mismo pero en otro orden

HELENA PRODUCCIONES
(ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS)

El 7 de agosto de cada año se conmemora en Colombia la batalla de Boyacá, acontecida en 1819, y que fue definitiva para la campaña libertadora liderada por Simón Bolívar desde Venezuela. El 7 de agosto es también la fecha en que los presidentes colombianos inician su mandato en este país. Mientras se escribía este texto Álvaro Uribe Vélez, después de ocho años¹ en el poder, le entregaba su cargo al economista Juan Manuel Santos, miembro de una poderosa familia que dirige *El Tiempo*, diario de su propiedad y uno de los de circulación nacional más importantes del país. En 1956, en la madrugada del 7 de agosto, la ciudad de Cali, en ese momento de unos 240,000 habitantes, sufre una hecatombe. Siete camiones pertenecientes al ejército nacional² cargados con cuarenta y dos toneladas de dinamita hacen explosión en el corazón de la ciudad. Desaparecen los edificios del batallón Codazzi y la policía militar de la Tercera Brigada, ocho manzanas de un populoso sector residencial y comercial aproximadamente entre la calle Treinta y la calle Veintidós y la carrera Primera y la carrera Séptima, que hasta los años cuarenta fueron el centro de Cali, quince manzanas más son dañadas por la explosión.

¹ Presidencia de Álvaro Uribe Vélez: primer periodo, 2002-2006; segundo periodo, 2006-2010.

² Catorce camiones cargados de dinamita venían de Buenaventura e iban hacia Bogotá, siete de ellos se quedaron en Cali la noche del 6 de agosto.

De las emblemáticas palmeras de la ciudad ubicadas en el sector no quedan sino largos palos humeantes. En la madrugada del cielo caleño cae un polvo rojo, polvo de ladrillo de los edificios y las casas de material que volaron por el aire. A través de los medios de comunicación se habla de mil trescientos muertos y más de cuatro mil heridos. La versión oficial de la Presidencia de la República en la tarde de ese aciago día es que hubo sabotaje político.³ La versión sobre el hecho más presente en la memoria colectiva es que se manipulaban proyectiles para las salvas de la fiesta patria del 7 de agosto y que hubo un accidente.

La tarde del 7 de agosto de 1956 por la televisora nacional se realiza el primer Teletón de la historia de Colombia. Los bogotanos desfilan por la televisión ayudando con dinero y entregando en especies a SENDAS (Secretaría Nacional de Asistencia Social) y a la Cruz Roja.

Muchas iniciativas en esta dirección, nacionales e internacionales, logran recaudar para los damnificados importantes donaciones y provisiones.

Según la historia oficial, la explosión en Cali y sus interpretaciones influyen para que el presidente de Colombia en ese momento, el General Gustavo Rojas Pinilla, deponga el poder en 1957 y se asile protegido por un dictador centroamericano.⁴

³ César Ayala Diago. "La explosión de Cali, agosto 7 de 1956". *Revista Credencial Historia*. Bogotá. Septiembre de 1999. Número 117. Y en: lablaa.org/lablaavirtual/revistas/credencial/septiembrede1999/117explosion.htm.

⁴ Gustavo Rojas Pinilla, militar de alto rango e ingeniero civil, llega al poder por un golpe de Estado contra el conservador Laureano Gómez, el 13 de junio de 1953, día festivo consagrado al Sagrado Corazón. Laureano Gómez era un presidente abatido por la enfermedad, que gobernaba desde su cama de convalecencia. En sus funciones oficiales era remplazado por Roberto Urdaneta Arbeláez, cuando estalló el golpe militar, bien recibido por la oportunista clase política colombiana, los militares y el pueblo, pues desde 1948 a raíz del asesinato del líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán el país sufría el caos de la sangrienta violencia bipartidista (conservador - liberal). Los colombianos escuchan decir por la radio al General Pinilla al asumir el poder: *No más sangre, no más depredaciones en nombre de ningún partido político. Paz, justicia y libertad.*

—En su gobierno hubo significativas reformas sociales en beneficio de los sectores más desfavorecidos, lo que impulsó el desarrollo económico, social y educativo: introdujo la televisión e inauguró la televisora nacional con su televisión educativa; creó la Universidad Pedagógica de Colombia, y el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA; automatizó la telefonía urbana y rural; despoltizó la policía agregándola al Ministerio de Guerra; construyó el Aeropuerto Internacional El Dorado y dieciocho aeropuertos más; pavimentó la mayor parte de carreteras troncales del país; terminó la represa hidroeléctrica de Lebrija, la nueva refinería de Barrancabermeja, Acerías Paz del Río, El Hospital Militar, el Centro Administrativo Nacional CAN, el Club Militar y el Observatorio Astronómico, creó el Banco Ganadero, el Banco Cafetero; capitalizó la Caja Agraria; estableció el Instituto de Fomento Tabacalero y el Instituto Nacional de Abastecimiento; creó la Oficina de Rehabilitación y Socorro para colaborar con los damnificados de la violencia. Y la Secretaría Nacional de Asistencia Social. Y entre otros reconoció los derechos políticos de la mujer y su derecho a votar mediante el acto legislativo número 3 de la Asamblea Nacional Constituyente (A.N.A.C), de agosto 25 de 1954.

El ambiente de solidaridad que genera la catástrofe de 1956 hace posible que el gobierno nacional decreta y ordene el Plan de Vivienda, en el cual se destina un plan de inversión, *una suma no inferior a diez millones de pesos*, en la construcción de un barrio de casas prefabricadas para los damnificados de Cali: *el barrio prefabricado*, en algún momento denominado despectivamente *barrio de lata*.

El lote es vendido por los hermanos Martínez Magaña al Instituto de Crédito Territorial y allí se construye el barrio Aguablanca, que no hay que confundir, como normalmente sucede, con el mentado Distrito de Aguablanca. El barrio es más pequeño, de veintitrés hectáreas subdivididas en veinticinco manzanas, dos de ellas de zona verde o parques. Rafael López Uribe es el arquitecto que asume el contrato para la construcción de ciento cincuenta y siete casas prefabricadas. Otros dos sectores son construidos por los arquitectos Juan Osorio y los socios López Aldana. Se completan cuatrocientas sesenta y ocho casas de aluminio que se soportan por su peso, sin mucho anclaje al piso. Años después volaron de allí no porque las alzó un tornado o una explosión, sino porque eran muy fáciles de desarmar y llevar. En la zona también se construyeron casas de ladrillo, lo que incrementó a cuatrocientas cincuenta y siete viviendas, gracias a dineros nacionales e internacionales. Así, los damnificados adquieren una casa titulada por donación gratuita.⁵ *“Esa explosión de 1956 fue una cosa terrible. Las casas que habían entre la Veintiséis y la Veinticinco,⁶ eso lo voló la explosión. Se dice que siete camiones que habían traído cargados de pólvora desde Ecuador iban por aquí. Los estacionaron frente a la estación del ferrocarril. Eso fue a la una de la mañana. Uno no podía mirar hacia el cielo porque le caía a uno una cantidad de cenizas en los ojos: tremendo el alarido de las sirenas. La energía se fue. En plena oscuridad la gente corría de un lado para otro. Entonces, se daban cuenta por las noticias de la radio que la explosión había sido en la Veinticinco entre Primera y Tercera. En ese*

—Como buen dictador, Rojas Pinilla también hizo de las suyas. Entre otros desmanes cerró en 1955 los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador* y *El Siglo*. Frente a esta situación la casa editorial del periódico *El Tiempo* estratégicamente publicó su gemelo idéntico el periódico *El Intermedio*.

Enrique Santos Molano, *Treinta y seis mil quinientos días de prensa escrita*, Credencial Historia, edición 178 octubre de 2004. <http://lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2004/prensa.htm>

⁵ Arturo Rodríguez O. y Gladys Bossio Jiménez. *Aguablanca protagonista*. 1984. Historia de los Barrios de Cali. Departamento Administrativo de Promoción Social y Acción Comunal. Sala Valle del Cauca, Biblioteca Departamental de Cali.

⁶ Se refiere a la nomenclatura de las calles.

sector habían muchos bares, pues allí quedaba la zona de tolerancia. Eso fue completamente atroz. Muchos amigos y vecinos que se habían ido a recrear por ahí, por ejemplo, tres compañeros con los que jugaba fútbol, allí cayeron porque se fueron a trasnocharse ese siete de agosto. Estas casas fueron donadas por el gobierno. Este barrio se llama Aguablanca. Era uno de los últimos barrios que había en este sector. Casas de aluminio con un buen terreno. Los damnificados tuvieron la oportunidad de disfrutar de esta protección porque habían quedado sin nada. También tenemos el caso del Edificio Venezolano, que fue donado por el gobierno de Venezuela. Allí le tocó un apartamento a un tío de la señora mía. Él trabajaba en el ferrocarril y fue uno de los damnificados del siete de agosto. Eso es un aliciente para las personas, porque quedar uno sin casa, sin enseres de alcoba, ni de sala, con todo desaparecido, es muy duro. Fue una de las cosas maravillosas que ha hecho el gobierno: donar estas casas. Ha transcurrido mucho tiempo y por ahí ha de haber uno que otro que desde ese tiempo todavía vive en ese lugar, aunque la mayoría ha vendido y ha edificado casas modernas de dos, tres y cuatro pisos. La gente compraba el lote y tenía la casita esa y después, con el tiempo, quitaba la casa de aluminio y comenzaba a construir en ladrillo, y por eso ya se ve este barrio más ordenado en este sistema moderno. Las casitas de aluminio las vendieron para las fincas; por ejemplo, tengo unos amigos que tienen una casita de estas allá en Dapa;⁷ y así en varios lugares las desarmaron y se las llevaron para tener estas viviendas en el campo. Estas casas no parecen de aquí. En ese tiempo no se conocían las casas de aluminio. Se conocían las casas de lata, de láminas de zinc; pero este aluminio es una cosa maravillosa, y aún vemos que mucha gente todavía conserva sus casitas. Así que es lo poco que le puedo yo narrar de cómo surgió este barrio y cuáles fueron las consecuencias. Hoy en día muchas personas se prepararon. Se criaron aquí médicos y doctores, que hoy son personas de gran peso y viven en otros lugares. Vendieron sus ranchos y se fueron para otros sectores más cómodos”⁸

“Yo nací en este barrio. Nací en esta casa. Tengo cuarenta y seis años y, pues el barrio ha ido progresando. Al principio tenía las calles destapadas. Las casas eran todas de material de aluminio, cuyo material lo donó el gobierno holandés o el gobierno alemán. ¡Qué bueno! Eso no se sabe cuál de los dos fue, pero esa fue una buena donación que hicieron para los damnificados.

⁷ Corregimiento del municipio de Yumbo, en el departamento del Valle del Cauca, Colombia.

⁸ Manuel Saa en conversación con Helena Producciones en el barrio Aguablanca de Cali en 2010.

Más de un propietario ha decidido vender medio terreno para solventar su sistema económico, porque estas casas para cambiarlas hay que tener es platica, porque son grandes; tienen una medida aproximada de trescientos metros cuadrados, que son veinticinco metros de fondo por once de ancho. Se vino a ver el progreso del barrio desde los Juegos Panamericanos para acá, hace unos cuarenta años, cuando se empezaron a desaparecer las casas de lata porque la mayoría de gente empezó a construir. Porque, como ya le dije, han tomado la determinación de vender medio lote para construir su otro medio lote, porque esa es la manera; o si no, pues si hay solvencia, puede construir todo su terreno y sale una casa muy grande que puede ser envidiable para cualquiera. Las casas que vendieron se las han llevado para el campo para armarlas allá y las venden a buen precio porque sirven para instalarlas como viviendas en cualquier sitio. La mera casa, la lámina, se puede vender en seis millones de pesos, aproximadamente. Yo he visto desarmar muchas casas. Cuando han vendido, uno pilla cómo las desarman. Uno mismo puede hacerlo. Cualquiera lo puede hacer. Para explicarle mejor, cuando hicieron esta casa echaron un piso, un mortero bien nivelado y las casas prácticamente vienen ahí sobrepuetas y aseguradas. En unas partes solo viene con puntillas, porque estas casas no tienen anclajes, y a pesar de que a veces hay fuertes vientos y es para que se levanten, no, no pasa nada; son estables. Cuando llega la época de invierno es muy buena. Por ejemplo, cuando llueve es muy sabroso dormir por la noche porque el caer de las gotas se escucha y ese ruido lo arrulla a uno y dan ganas de echarse la otra cobija. Yo pasé la niñez y aquí me crié, cuando todo esto era sin pavimentar, todo destapado. Lo vinieron a pavimentar, fue después de los Juegos Panamericanos, cuando construyeron esta avenida, la Simón Bolívar y, como le dije, más de uno empezó a vender su media casa o a vender toda su casa y se fueron para otros barrios. Yo no había nacido en ese tiempo de la explosión y no sé por qué a unos los ubicaron acá y a otros en el Edificio Venezolano. Pero yo le digo una cosa: creo que salió ganando la gente que cogió estos lotes, porque es muy diferente vivir en un apartamento a vivir en una casa, aunque dicen que los del Venezolano también muchos vendieron los apartamentos y llegaron otros y los remodelaron, pero dicen que también es muy bueno vivir allá. Nosotros tenemos unos amigos en el Edificio Venezolano y hace más de veinte años que no nos vemos las caras. Ni ellos volvieron acá, ni nosotros tampoco allá”.⁹

⁹ Edinson Rodríguez en conversación con Helena Producciones en el barrio Aguablanca de Cali en 2010.

El presidente venezolano de la época en la que sucedió la explosión en Cali, Andrés Pérez Jiménez, generosamente ofrece la construcción de un gran edificio de apartamentos para los damnificados y envía personal técnico desde Venezuela con este fin. Así se plantea y construye la Unidad Residencial República de Venezuela, o Edificio Venezolano, como se le conoce popularmente, ubicado en el barrio La Flora, en la Avenida Sexta A Norte, bajo el número 33-06. Las treinta y cinco plazas donde se encuentra este edificio fueron donadas por la familia del ciudadano venezolano Adolfo Bueno Madrid. Paradójicamente, este edificio era parte de un condominio del barrio Veintitrés de Enero en el oeste de Caracas en Venezuela. Se dice en el sector que el octavo bloque de este complejo fue donado durante la dictadura de Pérez Jiménez.¹⁰

“Nosotros fuimos una de las familias que escogieron para vivir aquí. Desde hace cincuenta y dos años vivo aquí con mi familia. Mis dos hermanas se casaron aquí en la iglesia, y estamos aquí en el Edificio Venezolano porque fuimos escogidas según la educación, como habíamos vivido siempre. Nosotros no fuimos nunca ricos, pero tampoco nos faltó nada. Nosotros vivíamos al lado del Porvenir,¹¹ en el barrio Jorge Isaacs. Allá nos fueron a ver cómo habíamos vivido. El estallido de esos aparatos nos dañó los muebles, pero de mi familia no murió nadie.

“Mi mamá fue y habló con una política, con Merceditas, que era muy amiga de mi mamá, y mi mamá le dijo: ‘Yo vengo a hablar contigo porque francamente yo a mis hijos no los puedo meter por allá’, entonces ella le preguntó. ‘¿Y dónde te dieron?’ , y le dijo mi mamá: ‘Pues me dijeron que en Aguablanca, que fuera a escoger una de las casas de lata’. Y mi mamá le dijo también: ‘Me haces el favor y me das en una parte buena, por ejemplo en el Edificio Venezolano, que ya lo están terminando’.

“El edificio ha sido muy fuerte para aguantar terremotos, y los habitantes de los ciento cuarenta apartamentos lo hemos tratado de conservar. Nosotros ahora que estamos arreglando las cañerías, es que nos damos cuenta de lo bien construido que está”.¹²

Durante 2006 Helena Producciones recibe de la red internacional inglesa Triangle Art Trust (ahora Triangle Network) la propuesta de manejar un formato genérico

¹⁰ Patricia Villegas, *En Venezuela si hay fuego en el 23, El País Cali*, noviembre 13 de 2005.

¹¹ Una de las plazas de mercado de la ciudad.

¹² Alicia Ordoñez Correa en conversación con Helena Producciones en el Edificio Venezolano en 2010.

de convivencia de artistas en un sitio rural del país correspondiente, en este caso, Colombia. Este formato ya había sido aplicado en diferentes países, entre otros, India, Mozambique y Vietnam, países pertenecientes al hemisferio sur y la mayoría “subdesarrollados”. Los encargados en cada país aplican el formato según su contexto y la dirección de la organización. Después de muchos intentos, como siempre, de consecución de dinero y de tener que postergar, además, por razones de orden público en esta zona, finalmente Helena Producciones tiene el dinero para iniciar este proceso y después de conversaciones decide definitivamente situar el proyecto para esta versión en las playas de Juanchaco, Ladrilleros y La Barra. Con el dinero de la fundación holandesa Prince Claus para la Cultura y el Desarrollo, bajo el abanico institucional de la red Triangle Network y con la articulación con el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, más el apoyo del Hotel Turístico La Luna y del Centro Cultural Comfandi en Cali, Helena Producciones empieza en febrero de 2010 a realizar este proyecto, que concluye en la convivencia de artistas en esta zona entre el 15 y el 31 de julio de 2010.

Helena Producciones maneja su programa *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* en el marco de los *Laboratorios de Investigación Creación*, programa del Ministerio de Cultura de Colombia como la parte pedagógica de lo que sería el *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra*. Y comienza las visitas preparatorias en febrero de 2010.

Durante el desarrollo de la primera fase del proyecto *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* en Juanchaco, Ladrilleros y La Barra, proceso que duró varios meses, Helena Producciones decide hospedarse y trabajar en el *Hotel Los Acantilados* ubicado entre Juanchaco y Ladrilleros. La planta física de este hotel está conformada por varias casas de aluminio cuyos dueños, damnificados de la explosión de 1956, las recibieron como donación y ellas conformaron el barrio Aguablanca en Cali. Esas casas fueron llevadas en los años sesenta junto a varias más a Buenaventura. Por las características del material, se calientan internamente a medida que sube la temperatura, pero también son refrescadas rápidamente por el viento.

Este hotel, con sus estructuras de metal, se encuentra entre una pista aérea de la Armada Nacional y el océano Pacífico, separado de la carretera principal del corregimiento por un buen trecho de lujuriosa vegetación y rodeado por el sonido del mar, el canto de las ranas y los lagartos y perturbado por el estruendo de los helicópteros. Es un espacio arquitectónico con historia, en un contexto militar y turístico. Un poco como el principio de una película de esas de Vietnam.

“Hay gente que viene y dice estas casas de lata... Pero yo les digo estas no son casas de lata, estas son casas de aluminio. Estas casas vienen desde abajo, desde Juanchaco, donde comienza el acantilado, hasta prácticamente este sitio donde terminan este tipo de construcciones. Estas casas fueron donadas por el gobierno canadiense para los damnificados de la explosión de 1956. Allí ellos construyeron un barrio donde comenzó hoy en día lo que es Aguablanca en Cali. Entonces, por ahí por el año sesenta, las personas que habitaban estas casas en la ciudad fueron mejorando sus viviendas, mejorando su nivel de vida; entonces volvieron a construir en material. Estas casas ya quedaban libres nuevamente. Entonces vimos la oportunidad de traer este tipo de construcciones hacia acá por lo fácil del trasteo, por lo livianas. En ese entonces el transporte hacia acá era muy complicado, pero aún así se dispuso traer estas casas, este tipo de material hacia acá, y se construyeron. No solamente fuimos nosotros sino que también fueron los vecinos. Cada cual organizaba su vivienda y la traía. Anteriormente el transporte para acá no era permanente sino que funcionaba en los puentes¹³ o para algún tipo de temporadas. Entonces se designaba un barco de cabotaje. En ese entonces estaba el Asturias, estaba el Learzo. Esos eran los barcos que más se conocían y que traían personal hacia acá; entonces uno traía sus remesas. Uno aprovechaba la embarcación para traer cuanto más chécheres tuviera, y se destinaba un espacio para el transporte de las casas desarmadas y el resto de materiales, como cemento y los tanques de Eternit que se usaban en ese entonces, y la madera para armar los camarotes. La verdad es que todo esto se hizo a través de mi padre, que fue el gestor de este sitio junto con mis hermanos. Realmente yo en el año cincuenta y siete, en el año sesenta, pues, era muy joven; era un adolescente. Ellos eran personas ya mayores. Entonces ellos eran las personas que estaban al frente del sitio y yo les colaboraba en lo que necesitaban.

“Como les dije, las casas eran de las personas, de las familias que recibieron las casas como ayuda. Las familias mejoraron su nivel de vida y vendieron estas casas. Aún hoy en día se conservan casas de éstas en Cali, en el sector de Santa Elena. Las casas se compraban en pie y se desarmaban; o muchas de estas casas se compraban desarmadas. Uno primero las limpiaba, se organizaban y se traían. Contrataba uno un camión mediano de cuatro toneladas que fuera Cali - Buenaventura y se traían, junto al resto del trasteo.

¹³ Fines de semana y/o días festivos que coinciden en sucesión.

Esto se hacía individualmente, aunque a veces se unían dos o tres personas que estuvieran interesadas y que andaban buscando el transporte. Se unían para hacer un solo gasto.

“Estas casas son totalmente desarmables. No tienen problemas. Son láminas de ochenta y cuarenta centímetros de ancho por dos metros, dos y medio y hasta tres metros de largo. Hay varios tipos de medida. Se arman con tornillería de aluminio, aunque aquí la estamos trabajando con tornillería galvanizada, porque es que el aluminio en el techo con la distensión y contracción de la lámina, por los calores, rompe o corta las cabezas de los tornillos; y pues el galvanizado es un poco más duro, aunque a la hora de la verdad no es muy recomendable tampoco el galvanizado, pues el nuestro es muy deficiente y se pica con el clima”.¹⁴

El tema de la propiedad de la tierra es un punto álgido en esta región del país. Reciente a nuestra llegada, la Asamblea Departamental del Valle del Cauca había emitido una ordenanza¹⁵ que favorece la titulación de la tierra en consonancia con los parámetros establecidos en 1966 mediante la ley 55, que reglamentaba el uso de la zona en relación con sus potencialidades turísticas.

La ordenanza deja abiertas las posibilidades de titulación de manera individual y colectiva. Esta circunstancia genera en la población del lugar diversas posiciones y contradicciones con respecto a los alcances que una opción puede tener con respecto a la otra. La titulación individual, por ejemplo, es la opción de titulación que se puede adelantar directamente en este momento y es bien vista por la importante población de colonos que, venidos de varias regiones del país, han establecido sus negocios en la zona; sin embargo, este tipo de titulación ha sido puesta en discusión por la población más numerosa en la región, los raizales afrodescendientes, quienes prefieren la titulación colectiva como una estrategia para proteger el territorio y sus recursos pues hace más difícil vender la tierra según intereses individuales. Esta opción le compete directamente al Instituto Colombiano de Desarrollo Rural en acuerdo con los concejos comunitarios, y su implementación

¹⁴ Efraín Urrea Delgado en conversación con Helena Producciones en Juanchaco en 2010.

¹⁵ “(...) Artículo Primero: *Facúltese al Señor Gobernador del Departamento del Valle del Cauca para llevar a cabo el proceso de titulación de predios en los terrenos de Juanchaco, Ladrilleros y La Barra, del Municipio de Buenaventura, Valle, las cuales fueron concedidas por la Nación a través de la Ley 55 de 1966.*” Asamblea Departamental del Valle del Cauca, Ordenanza 302 del 23 de diciembre de 2009. Ver más en: <http://www.valledelcauca.gov.co/asamblea/publicaciones.php?id=7633>

en la zona se respaldaría en la ley 70 de 1993,¹⁶ que beneficia a las comunidades afrocolombianas representadas en dichos concejos.

Otro actor en la zona es la población indígena nativa de la región, que a pesar de su reconocida resistencia a abrir sus comunidades, paradójicamente intenta, haciendo presencia constante, insertarse en las dinámicas económicas y políticas de las localidades de Juanchaco, Ladrilleros y La Barra. Los indígenas salen de sus resguardos ubicados en la selva para comprar tierras a los afros, como en el sector de *Arrastraderos*, en Ladrilleros, donde está creciendo un caserío, estratégicamente ubicado, de la comunidad wounaan.

Las tres poblaciones cercanas están regidas o influidas, entre otros por organizaciones civiles, como consejos comunitarios, junta de hoteleros y, en el caso de los wounaan, por cabildos indígenas, además de la iglesia católica y la iglesia evangélica, que tienen una fuerte injerencia en la región. Asimismo está representado el Estado colombiano por la Fuerza Armada Naval del Pacífico, la Policía Nacional, y por el DAS (Departamento Administrativo de Seguridad). Esto hace muy compleja, en las negociaciones, una situación como la que se desarrolló al ponerse en escena el proyecto de la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* con sus componentes *Taller de Artistas Juanchaco, Ladrilleros y La Barra* y *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV*, en la zona.

Helena Producciones desarrolla proyectos en los cuales a partir de una investigación previa de campo y también de archivo llega a un lugar con unas ideas. Pero ante todo busca descubrir en un sentido amplio el lugar a partir de experiencias directas, con un cierto sentido de aventura que ha caracterizado varios de sus proyectos. Los miembros del colectivo hemos tenido durante nuestra vida personal varias experiencias con estos tres lugares desarrolladas durante unas tres décadas. Atrevidamente esta vez llegamos a desarrollar este proyecto yendo directamente a

¹⁶ “Objeto y definiciones. Artículo 1. *La presente ley tiene por objeto reconocer a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, el derecho a la propiedad colectiva, de conformidad con lo dispuesto en los artículos siguientes. Asimismo, tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana. De acuerdo con lo previsto en el Parágrafo 1o. del artículo transitorio 55 de la Constitución Política, esta ley se aplicará también en las zonas baldías, rurales y ribereñas que han venido siendo ocupadas por comunidades negras que tengan prácticas tradicionales de producción en otras zonas del país y cumplan con los requisitos establecidos en esta ley.*” Congreso de Colombia, Ley 70 de agosto 27 de 1993. Ver más en: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/1993/ley_0070_1993.html.

los actores políticos de las tres comunidades sin pasar por ningún filtro de los acostumbrados en los contextos políticos colombianos, tan viciados por la corrupción, el clientelismo y el CVY (*Cómo Voy Yo*). Esto propició espacios de negociación directa y difícil que produjeron soluciones y posibilidades. De la mano de un coordinador local se dio inicio al componente pedagógico *Laboratorio de Investigación Creación para el Pacífico Sur IV*, que no es otra cosa que parte de una nueva edición de la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* de Helena Producciones, la cual tiene como premisa trabajar a partir de una investigación en el contexto, con base en dos preguntas: *¿Qué quiere usted aprender y hacer?* y *¿Qué quiere usted enseñar? o ¿qué sabe y podría compartir?* Estas preguntas dieron inicio a un proceso que se desarrolló a partir de presentaciones e intercambios de información, desarrollo de ejercicios prácticos, conversaciones y experiencias relacionadas con la cultura local y la vida cotidiana.

Esta experiencia de acercamiento se abrió como un espacio de encuentro para los habitantes de las tres localidades, donde la pelea por el dinero generada a partir de la dependencia del turismo y los turistas ha hecho que los amigos, las familias y los vecinos hayan olvidado el trabajar en grupo y como comunidad, y den preponderancia a un modelo individualista. Asimismo, el turismo amenaza costumbres de la cultura material. Es de anotar que el turismo en esta zona hasta la fecha no es de alto impacto. Se promueve el concepto de turismo ecológico en relación con los recursos naturales y físicos con una modesta infraestructura, que la hace asequible económicamente para los turistas. El desarrollo del lugar parece verse limitado en su crecimiento y posibilidades por los actores que controlan el poder político y social de la zona, pues realmente es muy rica en diversos aspectos, pero esto no parece reflejarse en la economía y los derechos de los lugareños. Otro punto a tener en cuenta es la falta de unidad entre los diversos proyectos de ecología que se formulan para promover y proteger el lugar. Esta debilidad en sus procesos y su contundencia se hace evidente en el deterioro del medio ambiente por la contaminación y mal manejo de basuras de los lugareños, los foráneos y los turistas.

La base sobre la cual se fundamenta un esquema de turismo ecológico aún es incipiente, y por lo tanto, está en pleno desarrollo y se debate entre la importancia de proteger este lugar y el interés por la explotación turística. Estas observaciones, entre otras, plantearon las condiciones y esbozaron el contexto para la realización de un taller abierto alrededor de temas propuestos por los asistentes a partir de sus intereses con respecto a su entorno: el trabajo en conjunto, desarrollo de eventos y proyectos, auto apoyo, sostenibilidad, mercado y turismo.

Los dos primeros módulos del *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV* se desarrollaron en las instalaciones de la sede principal del colegio de primaria y secundaria que atiende a los niños y jóvenes de toda la zona. La *Institución Educativa Juanchaco* es una edificación básica construida en casi dos meses como parte de un convenio de capacitación técnica entre militares colombianos y militares norteamericanos para realizar ejercicios en ingeniería y logística militar en la zona. Estos ejercicios implicaban la construcción conjunta de obras civiles, se resolvió que las que quedaran podrían ser aprovechadas por la comunidad. La construcción del colegio y el puesto de salud para estas localidades hizo parte de las tareas humanitarias realizadas por ciento cincuenta y seis militares norteamericanos llegados en helicópteros y buques de carga a las playas de Juanchaco y Bahía Málaga.¹⁷

En coherencia con el interés de Helena Producciones por la historia de los espacios y su compleja situación con la historia general y los poderes económicos y políticos, este lugar fue propicio para realizar presentaciones y discusiones sobre artesanía, productos típicos, historia local, desarrollo y políticas a partir de lo civil y lo cotidiano. Se evidenció en algunos casos problemáticas del contexto.

“A pesar de que mi campo es la electromecánica, la electrónica, me he dedicado a hacer artesanía en materiales bien autóctonos de aquí de la región, que la representen, que tengan una estrecha relación con este medio, con lo que es el mar, las costas, el folclor. Este trabajo que yo realizo realmente es auténtico. No lo he copiado a nadie; yo no lo había visto. Y muchas personas que conocen bastante de artesanías me aseguran que jamás lo habían visto, que es algo muy auténtico. Por otro lado, es algo que enseña, que es didáctico. Trabajo con el coco, la madera de chonta, que es la coraza de las palmas, y un material que es el guerregue, de la misma palma donde los indígenas sacan su material para hacer el tejido de los jarrones. Con estos materiales realizo algo que me apasiona sobremanera que son las embarcaciones de todos los modelos y de todas las épocas. Hay un modelo de una embarcación muy típica de acá del río San Juan que es una “potra remontada”; una potrica remontada que le montan un motor de 55 caballos. Aquí dicen que son las lanchas de los paracos. Esta se llama ‘la paraca’, esta es la paraca, sí.”

¹⁷ “Juanchaco a la orilla de la desinformación”, *El Tiempo*, 8 de enero de 1994. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-8962>.

“Tenemos otra lancha muy moderna, muy actual, que lleva motores muy potentes que se están usando para el narcotráfico y son lanchas voladoras más o menos de este modelo. Van tripuladas por dos personas solamente, una persona va amarrada en su silla y sin casco, mientras el otro va piloteando. Esta se llama ‘la traqueta’

“También hago trabajos como esta copa. El cura del pueblo de Ladrilleros toma su vino en una copa construida por mí. Ha gustado muchísimo. Yo soy matemático, yo soy tecnólogo, yo soy dibujante industrial; me gusta leer mucho; yo soy gente de mucha información, mucha enciclopedia, y de allí he sacado muchas ideas. He salido de muchos trabajos que he hecho y por la necesidad le toca a uno venderlas; pero mi intención, mi sueño, es tener un museo en mi casa en donde pueda tener unos cincuenta modelos de embarcaciones de diferentes épocas y culturas.”¹⁸

“Hay una artesanía tradicional hecha con una vena de una planta que se da en el monte, en la selva, que se llama chocolillo. Muy bonita y antigua, con la que se hacían canastos. Pero nuestros padres eran los que más trabajaban eso; algunas sabemos. Empecé a conocer desde mis abuelas para acá que ellas hacían esos canastos, hacían también los abanicos, hacían como unas esterillas con eso. Entonces desde ahí empecé a ver a mi mamá. Mi mamá también los tejía. Sí, aquí había muchas que lo trabajaban, pero ahora casi no lo están haciendo. Será porque uno elabora las cosas y se quedan ahí; no se les ve una salida. Ni los turistas las compran. De todas formas yo a mis hijas les he enseñado.”¹⁹

“Voy a hablar un poquito sobre la comida, de las comidas típicas de la región que son las pianguas, los camarones, el arroz con coco, la guagua, el sancocho de pescado. Cada quien cocina diferente, pero la sazón es con coco y hierbas. Para el sancocho de pescado el ñato es lo máximo; el pargo también... Los turistas, la gente que viene de afuera, piden el pargo; aquí se utiliza mucho. Pero para lograr un mejor sancocho toda la comunidad sabe que se usa es el ñato, es más sano, mientras que el pargo dicen que es más irritante, no recomendado cuando tienes heridas, pues es irritante.”²⁰

¹⁸ Oscar Barandica en el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV, Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social de Helena*, Juanchaco, 2010.

¹⁹ Rosalbina Valencia en el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV, Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social de Helena*, Juanchaco, 2010.

²⁰ Luz Mary López en el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV, Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social de Helena*, Juanchaco, 2010.

Más adelante el taller se realizó en Juanchaco y en Ladrilleros en varios espacios como los sitios de reuniones del consejo comunitario y el centro recreacional *Los Robles*, y se logró desarrollar un evento formativo y en desplazamiento en medio de la comunidad.

Este taller a partir de las necesidades planteadas por los asistentes, habitantes de la comunidad, tuvo el acompañamiento de Helena Producciones, cuyos miembros propiciaron conversaciones que hicieron posible revisar y confrontar las historias que se construyen en la población. Asimismo, se desarrollaron varios ejercicios acordes con los temas y requerimientos y se abrió el espacio para que los participantes del taller lo condujeran y compartieran sus saberes.

Los asistentes, en sus bitácoras, construyeron e ilustraron sus propias investigaciones y relatos. Se presentaron los documentos de la *Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada*, un proyecto de escuela libre que referencia el pasado colonial y la problemática situación de explotación de la industria azucarera colombiana con los trabajadores que recolectan la caña. Este proyecto ha sido incluido en varios proyectos de Helena, entre ellos las últimas versiones de la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social*.

También participó en esta ocasión el diseñador industrial y artista Sammy Delgado Escobar, quien actuó en representación del colectivo *Konvertible*. Sammy desarrolló un prototipo de muebles para vendedores ambulantes, los cuales fueron construidos y usados por los artesanos y otros comerciantes en uno de los eventos importantes de este proyecto: el *Coco Show*.

El interés hacia la producción como un renglón visible e importante de la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* de Helena Producciones se vio reflejado, entre otros, en el hecho de montar un taller móvil de producción según las diferentes necesidades de sus participantes (habitantes del lugar y artistas que llegaron en la última etapa del proyecto). Este taller funcionó en varios espacios, como los hoteles, las calles, la playa, etc. Se produjeron moldes para hacer formas en arena, montajes diversos, mesas y otras construcciones en madera; en general se brindaron asesorías y soluciones técnicas diversas. También la organización y los artistas trabajaron en diversos espacios de producción de la comunidad, como una modistería, el aserradero, la carpintería, los talleres de artesanos y otros espacios más.

Como ejercicios finales relacionados con las problemáticas nucleares, se desarrollaron prácticas para diseñar o reformular propagandas gráficas que identificaran los negocios de los participantes, como por ejemplo restaurantes, hoteles, almacenes de variedades, artesanías y sus proyectos de microempresa particular o familiar. Culminó este asunto en la organización, producción y realización de un evento

comunitario, festivo y comercial de participación abierta titulado *Coco Show*, en la calle principal y el salón de reuniones del Consejo Comunitario de Juanchaco. Para este evento los artesanos exhibieron y comercializaron sus productos en el mobiliario múltiple diseñado en el taller y también realizado por el equipo de producción contratado por Helena para el evento. También hubo un espacio para la gastronomía, con delicias de la cocina local y extranjera, y un concierto de la agrupación musical *Guascanato*, quienes en sus líricas comentaban la historia social y política reciente, principalmente de Ladrilleros, población desde donde trabaja este grupo.

El *Coco Show* fue un evento formulado según las problemáticas y necesidades planteadas en el taller. Por lo tanto, fue realizado con el propósito de explorar en esos temas mediante un ejercicio acerca de la producción de un evento auto apoyado, sostenible y basado en la solidaridad de todos; con aportes diversos y en especies de todos los participantes e interesados. Todo esto se hizo buscando introducir ese evento en la dinámica de la comunidad para que por su viabilidad, si la misma comunidad así lo decidía, pudiera tener continuidad en nuevas ediciones.

También se imprimieron en una litografía mil ejemplares de una revista, dirigida editorialmente, narrada e ilustrada, en este primer número, por los participantes del taller y moradores de la región con el apoyo de Helena Producciones. La revista presenta las historias de esta región y su fuerte relación con el coco, producto a partir del cual se construye, en términos históricos, económicos y culturales, la identificación de la zona.

Cuando se realizó el *Coco Show*, los artistas participantes del *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra* ya llevaban varios días en la zona y la mayoría ya habían participado acompañando y conduciendo el taller para el grupo de asistentes al *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV*. Los artistas llegaron el 17 de julio de 2010 para dar inicio a la convivencia, que duraría quince días. Para este encuentro cada uno desarrollaría un proyecto individual pero a la vez participaría en esta parte pedagógica enseñando y compartiendo.

El colectivo que se conformó durante el *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra*, compuesto por Yonamine (Angola), Samuel Tituaña (Ecuador) y Edinson Quiñones (Colombia), trabajó para el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV* en torno a la fotografía. Se repartieron algunas cámaras fotográficas, y se enseñó y dirigió un tipo de documentación casi publicitaria de piezas de artesanía y otros productos realizados por las personas del Laboratorio. Las fotografías fueron impresas, laminadas, entregadas, exhibidas y discutidas. La artista Alejandra Gutiérrez (Colombia), propietaria de un restaurante en Cali, realizó un taller sobre la comida y la cocina. De manera similar Jennys Fernanda Obando (Colombia)

diseñó ejercicios de dibujo basados en los utensilios y espacios de la cocina de los participantes del taller. Ana Olema Hernández (Cuba) decidió iniciar su proyecto *Leviatán* en el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV*. Se amplió la convocatoria y la participación en esta especie de taller de liderazgo.

Algunos de los artistas del *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra* participaron en el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV*, y presentaron algunos de sus trabajos en el *Coco Show*. Juan Carlos León (Ecuador) realizó en la calle un evento gastronómico de participación gratuita, en el que preparó el *corviche*, receta a base de pescado, plátano y maní, típica de su natal Guayaquil, ubicado también sobre el océano Pacífico. Eliana Otta (Perú) presentó una serie de productos entre los que se podían encontrar grabados, vinilos, muñecos, llaveros, ropa etc., que se intercambiaban por los dibujos del mismo objeto realizados por quien lo deseaba. Alejandra Gutiérrez realizó un acercamiento a la *chigua* por medio de dibujos y frutos encontrados en la región, tema que fue fundamento de su investigación y trabajo en el *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra*.

Desde Juanchaco y Bahía Málaga se pueden avistar las ballenas jorobadas, o yubartas que vienen entre julio y octubre de cada año para reproducirse, tener sus ballenatos y para criarlos aquí durante los primeros meses de nacidos. Esta, entre otras maravillas naturales de la zona, hacen de esta región un sitio excepcional en cuanto a riqueza natural. Este es uno de los lugares más lluviosos del planeta; por lo tanto, y a falta de acueducto, la provisión de agua para bañarse y alimentarse está determinada por la lluvia. Aquí la selva y el mar se encuentran, y la riqueza animal y vegetal es exuberante, lo cual obliga a los visitantes a tener cuidado con algunos insectos, reptiles y animales de mar peligrosos para los humanos.

Desde hace unos años ha habido posiciones encontradas respecto a dos intereses muy presentes en la zona y extensamente discutidos por sus habitantes: una es la posibilidad de declarar este lugar Parque Nacional Natural, con las ventajas, responsabilidades y seguramente limitaciones que esto conllevaría; la otra posibilidad, que concentra el interés de los industriales del Valle del Cauca y la nación, es construir en Bahía Málaga uno de los muelles de aguas profundas más importantes de Suramérica. Esto impactaría la economía de la región de manera importante y, por otro lado, afectaría para poner un solo ejemplo, la ruta de migración de las ballenas. En las postrimerías del trámite institucional y político que estas posibilidades contradictorias se jugaban simultáneamente y marcarían el futuro de esta reserva se desarrolló el proyecto de Helena Producciones.

El arribo de los artistas y el inicio del desarrollo de sus propuestas en el *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra* fue entusiastamente recibido por la comunidad,

pues en ese momento, y a pesar del proceso ya adelantado durante meses por el *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV*, fuimos percibidos como un grupo variopinto de turistas nacionales y extranjeros.

Como era de esperarse, y a pesar de los paseos por los ríos en lancha, de las caminatas de día y de noche, de la expectativa por ver las ballenas saltando, de la preocupación por el bronceador, el humectante y la hidratación, del placer de retozar en la piscina del *Hotel Turístico La Luna* y en la del *Hotel Costa Real*, de disfrutar de las delicias gastronómicas y los frutos del mar, de las tardes en la playa y algunas noches en *El Templo del Ritmo*, o simplemente de prepararse para espantar los mosquitos con el jabón *No Piquex*, al parecer ningún artista quería ser llamado turista, ni ser percibido como tal, y esto dio para enconadas discusiones que terminaban con un chapuzón en la piscina.

Los artistas investigaron y trabajaron de diversas maneras en la comunidad, y empezaron aun antes de llegar. Realizaron exhaustivas investigaciones de campo, visitaron lugares de interés para sus proyectos y propiciaron encuentros y negociaciones con personajes y organizaciones; recopilaron información y productos. Dieron charlas sobre su trabajo, también produjeron con ayuda o sin ella diversas cosas que luego fueron consumidas, o exhibidas o que fueron parte de otros procesos de producción, como videos o fotografías. Desarrollaron complejos procesos que permitieron realizar, entre otros, eventos y talleres, grabaciones, dibujos, productos comestibles, esculturas, interferencias en la naturaleza. Asimismo para Helena Producciones fue una importante y desbordada experiencia, memorable como viaje exploratorio y de trabajo. Como proyecto ampliado de la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social*, abarcó en su accionar a los artistas del workshop, a los participantes en el laboratorio, a la comunidad y a diferentes instituciones, pues básicamente la *Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social* es un mecanismo de negociación e intercambio, y esta experiencia hizo posible y también enriqueció este proyecto cuando Helena Producciones mediaba y aplicaba su flexible modelo pedagógico entre un artista y una organización de la comunidad, entre un artista y un sacerdote de la iglesia católica, o entre unos artistas y el DAS.²¹

Según pasaron los días y se evidenciaron los procesos y proyectos de los artistas en el *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra*, la situación se complicó para algunos habitantes de la zona, para algunos de los artistas y para la organización, lo cual redundó en una situación compleja para todos los participantes en el proceso, la comunidad y sus autoridades. Después de nuestra “luna de miel” con la

²¹ Departamento Administrativo de Seguridad. Organismo Colombiano.

comunidad durante el desarrollo del *Laboratorio de Investigación - Creación para el Pacífico Sur IV* vino al otro día la separación, y es importante señalar, pero también asumir, la capacidad que tiene el arte para problematizar y crear fricción, de dar salidas a las problemáticas y hacer preguntas incómodas.

El artista Juan Carlos León, de Ecuador, presentó su proyecto INEC, en el cual buscaba censar la población de manera gráfica y a través de algunas preguntas. Esto era consignado en unos libros que produjo para tal fin. En su proyecto inicial lo haría en una de las tres poblaciones, por presión de los organismos civiles locales que sorpresivamente se manifestaron nacionalistas y xenófobos. Luego de las negociaciones con las juntas de acción comunal entraron en escena la Policía, y las Fuerzas Armadas, pues, además, algunas de las preguntas en el censo incomodaron a la Armada y el proyecto fue visto con sospecha (se llegó a decir en los corrillos que el artista en realidad era un espía) debido a la conflictiva situación del momento entre entes de poder de Colombia y Ecuador. Finalmente, el ámbito del *Taller Juanchaco, Ladrilleros y La Barra* fue visitado por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). Esta visita también se dio, entre otros motivos, debido al trabajo de la artista cubana Ana Olema Hernández, quien desarrollaba su proyecto *Leviatán*, básicamente un taller para líderes de las tres comunidades, en que hacía una investigación que daba como resultado formas de representación de un líder, una ideología y su contexto; además, el taller incluyó la participación de un hipnólogo. Este proyecto molestó a la comunidad, a los líderes de la iglesia católica y a una denominación de la evangélica de la región por su título *Leviatán* y posiblemente por el papel del hipnólogo. Se llegó a afirmar en los púlpitos que debido a que el Leviatán era un monstruo marino, una secta (los artistas, y los participantes de la comunidad) se había ido a formar a esa región. Asimismo, por usar técnicas del llamado lavado de cerebro este proyecto no fue del agrado de las autoridades militares. Además los recorridos del colectivo conformado por Yonamine, Samuel Tituaña y Edinson Quiñones causaron inquietud en la comunidad, que se preguntaba qué hacían un angolano (Angola hospedó una guerra de guerrillas), un ecuatoriano y un habitante del sur del país indagando en las zonas más marginales de la región. Y en general se cuestionaba la interferencia e intromisión de cada artista del taller en las comunidades. De la misma forma, Helena Producciones fue tomada como una Organización No Gubernamental y, por lo tanto, vista con sospecha básicamente por prejuicios relacionados con la forma programática como fueron tergiversadas y atacadas este tipo de organizaciones en los últimos ocho años en Colombia.

Estos acontecimientos exigieron la celebración de una reunión privada en las instalaciones del hotel, al borde de la piscina, entre el grupo organizador y los artistas,

que frente al malentendido y la situación de tensión y desprotección que se percibía, discutieron la posibilidad de viajar a Cali para realizar el Open Day (día en que se presentan al público local los proyectos). Finalmente, se abandonó esta posibilidad, pues aunque la comunidad y sus autoridades le dieran la espalda al grupo, por la razón que fuera, Helena Producciones y los artistas realizarían el Open Day allí. Esta fue una importante decisión, ya que realizar el Open Day en la localidad fue una experiencia para los artistas, la organización y las comunidades que asistieron a la cita en el Hotel Costa Real y sus alrededores para mirar lo que habían hecho los artistas, eso en lo que habían participado ellos y donde de algún modo se podían ver a sí mismos: los motociclistas que se mueven principalmente entre Juanchaco y Ladrilleros y transportan a todos, propios y visitantes; Tocayo, el personaje más marginal de la región; la bandera que realizó Fluvia la modista y que sale en un video, documento de un evento en La Barra al ritmo de viche, tumbacatre y arrechón; al *teniente comunitario*, hablando sobre la comunidad y su importancia en un video; imágenes de la heladería, otros negocios y asuntos dibujados sobre papel. Todo esto y otras cosas con la posibilidad de degustar la receta casi olvidada de envueltos a base de chigua, o la sazón angolana de Yonamine, y hasta el postre de las tres leches del sur del país, en medio de un evento masivo y abierto en un bonito hotel donde usualmente “no entran todos”, pero que con motivo del evento abrió sus puertas e hizo posible un encuentro que fue amable y que representó un buen cierre de los procesos del proyecto.

Pocos días después, ya todos en Cali, o en sus regiones o países de origen, y mientras se continuaba escribiendo este texto, el gobierno colombiano, a menos de cuarenta y ocho horas de la entrada de su nuevo presidente, declaró Parque Nacional Natural y área protegida al parque *Uramba Bahía Málaga*, lo cual generó en el sector industrial una gran discusión que en estos días sigue vigente; este sector ve frustrada, al menos por ahora, sus ambiciones de desarrollo. La importancia de este parque radica en la cantidad de especies animales y vegetales que viven allí. Sin duda esta declaratoria hará posible la preservación de los servicios ambientales que ofrece el área para la comunidad local, como la pesca artesanal, la producción de materiales para la realización de productos manufacturados principalmente artesanías y las posibilidades de una optimización del llamado turismo ecológico, un mejoramiento en el manejo de desechos y basuras y así mismo la protección de la diversidad y riqueza cultural de las comunidades ancestrales (indígenas), raizales (afrodescendientes), y por ahí mismo un acercamiento desde otro punto de vista a la relación y comprensión de las comunidades foráneas (colonos) y flotantes (turistas) en la zona.

Hay que tener en cuenta que la diversidad en el área de Bahía Málaga, donde entre otros se encuentran los asentamientos de Juanchaco, Ladrilleros y La Barra, no es sólo biológica; también es política, social y económica, y por lo tanto representa un punto estratégico a través del cual han sido posibles múltiples fenómenos que han afectado y han tenido gran incidencia en el país. Ver este lugar como un espacio simplemente turístico es una visión inocente y desproporcionada de la realidad.

Estos talleres de artistas buscan encontrar un lugar más o menos fijo para afianzarse y desarrollarse en el tiempo. En vista de la actual situación y de que somos también un poco errantes, continuaremos buscando un lugar para nuestro siguiente proyecto, porque al fin y al cabo la casa es liviana y móvil.

Ana María Millán, Wilson Díaz, Claudia Patricia Sarria-Macias



George Osodi, *Ebocha Gas Flare* (2006)

GEORGE OSODI

Me gustaría agradecer al SITAC la invitación. Mi nombre es George Osodi.

Antes de iniciar mi charla, quisiera brevemente presentar mi país.

Vengo de Nigeria, un país que está en la costa occidental de África, somos 150 millones de habitantes, es un país muy grande y diverso; tenemos mucho petróleo. Somos una democracia, pero yo prefiero llamarla como un sistema único, un sistema político que tiene mucha influencia del poder, del dinero. Existe una élite que decide quedarse con todo y mantener a los pobres así, pobres. Este contraste se refleja en las imágenes que presentaré.

Me convertí en fotógrafo por el amor que siento por el arte; no pude realmente estudiar fotografía, más bien estudié negocios, soy administrador de empresas. Trabajé durante tres años en un banco, hasta que decidí convertirme en fotógrafo. Tuve que vencer muchos obstáculos, pues la fotografía no se consideraba una profesión seria, no me tomaban muy en serio. Sin embargo, como banquero sí era respetado. Incluso, una amiga abogada cuestionó mi decisión y me preguntó cómo era posible que dejara el banco para convertirme en fotógrafo. Luego me abandonó, dejó de ser mi amiga. Entonces, empecé a trabajar por mi cuenta. Perdí todo, todas mis prestaciones; perdí a mi pareja, mi departamento, me quedé solo. Fue un verdadero desastre, hablando de catástrofes y desastres. Creo que en Nigeria, muchas personas han perdido la esperanza, no saben qué quieren hacer en el futuro, precisamente por los estigmas, en mi país hay muchos estigmas... Te estigmatizan si no eres abogado, o médico, si no tienes una profesión "seria" nadie te toma en cuenta, todos se preguntan qué vas a hacer de tu vida.

Quisiera que me acompañen en un viaje a través de algunas imágenes, fotografías de mi país. Primero, quisiera contarles sobre mi pasión por estas cuestiones que me rodeaban, todo lo que es mi país y los demás países africanos. Existen muchas inquietudes, muchos problemas sociales, y por estas razones decidí convertirme en fotógrafo; un medio que realmente me permitiera expresar estas preocupaciones e inquietudes que sentía. Hay algunas imágenes que uno no quisiera ver porque reflejan una realidad muy triste.

Es difícil expresarnos a través de imágenes. Hay que tener cuidado con lo que decimos, pues políticamente puede uno perder todo. Yo tuve que aprender muchos trucos, trucos que me han socorrido a través de los años; empecé a revelar mis propias fotografías, observarlas como expresión artística, tomar en cuenta el color, y saber que también quería lograr ciertas cosas, quería que la gente apreciara mi trabajo, apreciara

los aspectos estéticos y, a pesar de que muchas personas veían mi trabajo como político, que reflejaba mis puntos de vista políticos, yo intentaba que estas imágenes tuvieran aspectos estéticos, no obstante que muchas veces la realidad es más fuerte.

Uno de mis primeros proyectos realizados en la zona del Delta de Nigeria, un área donde hay mucho petróleo y existe una gran dependencia de dicha industria: el 90% de los ingresos provienen del petróleo y se ha hecho caso omiso a otras fuentes de ganancia que antes prevalecían, como la pesca o la agricultura. Sin embargo, esta industria ha ayudado más a las élites de poder que dominan el país. Un país, como mencioné, divido en dos: estás arriba o estás abajo. Los que conforman las élites, los de arriba, son muy pocos, luego una clase media muy pequeña y una enorme mayoría viviendo en pobreza extrema.

Esta imagen muestra a un policía que porta una pistola y a un joven que protesta pintado de blanco en esa región del río. La fotografía forma parte de un proyecto en el que buscaba presentar un momento histórico del país, mientras sucedían las elecciones, aparecen estas imágenes, luego desaparecen, también los policías, el pueblo se pregunta dónde están estos gobernantes. Otra imagen muestra estas tuberías, que son muy comunes en esta zona, transportan todo el petróleo y atraviesan toda la región, muchas personas visitan la zona para ver si pueden robar un poco de petróleo, sacar su tajada. Estas imágenes también muestran la contaminación, la desolación total. Aldeas donde nunca oscurece, por las flamas de los pozos petroleros. Tierras de agricultura invadidas por la industria petrolera. Se trata del dominio de compañías como Shell que llegan a arrasar con todo y provocan una verdadera catástrofe.

Cuando llegué a trabajar ahí, esa situación me impactó profundamente. Las imágenes que ahora nuestro representan ese choque. Son imágenes difíciles de lograr, pues tuve que atravesar toda la región con mucho cuidado porque hay muchos intereses económicos y políticos. Tardé cinco años en poder realizar este proyecto. Por ejemplo esta imagen donde se ve a dos jóvenes vendiendo productos de provenientes de China. Esta es una tendencia nueva en Nigeria que muchos aprovechan para sacar algo de dinero; los niños venden estos productos, y por dedicarse a estas actividades dejan de ir a la escuela. Lamentablemente los padres lo permiten porque representa un ingreso extra. Es pues una región muy lastimada y devastada por la industria petrolera. No obstante el poder de dicha industria, de los intereses políticos y económicos que la sostienen hay marchas, levantamientos de parte del pueblo que muchas veces termina en violencia, en represión por parte de la policía.

Muchas de mis fotografías están dedicadas a mostrar esa realidad, por lo que retrata también a los caudillos, esos hombres que se embolsan el dinero y no lo invierten en el país; muestran viviendas en ruinas y una terrible contaminación...

En 2009 vimos los derrames en el Golfo de México, todo el mundo se alarmó, sin embargo, para nosotros no fue tan impresionante, llevamos 50 años con esta contaminación aunada a una nueva era, la era de los 'gángsters', la región se ha convertido en un territorio salvaje. Los derrames y la catástrofe son constantes, pero la gente encuentra la manera de sobrevivir, de sacar ganancia de la catástrofe, de resistir los flagelos de estos incidentes y decir que están luchando por el pueblo. Pero en realidad son 'piratas' y sacan mucho dinero de actividades relacionadas con la industria, todas ilícitas. Le roban al pueblo al igual que le roban a las grandes corporaciones.

Las imágenes de contaminación están por toda la región, la desolación y el hambre.

Otro proyecto que realicé se titula *Lagos Uncelebrated (Lagos sin celebración)* que muestra la ciudad de Lagos, la más grande del país. Ahí habita el 10% de la población de Nigeria. Hay por lo menos 50 millones de habitantes y, de alguna manera, es más fácil ganarse la vida ahí. No necesariamente nos va bien, pero al menos hay trabajo. Hay otras ciudades que son como invisibles, pero en Lagos se mueve el dinero. Pasan muchas cosas, como dicen, "lo bueno, lo malo y lo feo".

Este proyecto muestra cómo la gente está tratando de salir adelante a toda costa. Nigeria es un país religioso por excelencia, todo el mundo cree en Dios y piden muchos milagros... el proyecto retrata lo que conocemos como concepto de la mega ciudad, aunque la verdad siempre me he preguntado qué quiere decir esto. Den todo caso es una ciudad sin planificación urbana, todo el mundo está luchando, buscando un espacio. La ciudad no cuenta con la infraestructura necesaria, por lo que se convierte en una vida errática, caótica. Todo el mundo trata de salir adelante, de cubrir al menos sus necesidades básicas. En muchos casos, no hay servicio eléctrico, ni agua. La gente se las arregla como pueda, viven incluso sólo con velas.

A pesar de ser uno de los países petroleros más importantes del mundo, Nigeria es un país donde el petróleo es escaso. La gente rompe las tuberías para robarlo y la mayoría pasan desapercibida. Y es que la gente hace lo que sea con tal de sobrevivir. La vida nocturna, por ejemplo, se ha convertido en un buen negocio, por lo que la gente busca maneras de mantenerse en forma, para poder trabajar en los antros de meseros o gente de seguridad en la entrada. se trata de una lucha constante por un lugar, por un trabajo, todos viven unos encima de otros; calles invadidas por el comercio ambulante, todo sucede en las calles y las personas han aprendido a convivir porque no tienen otra opción.

Otro proyecto, uno de mis favoritos, consistió en realizar un viaje por todo el país. Nigeria es un país rico en muchos sentidos. Los nigerianos siempre le echamos la culpa al diablo, cualquier accidente, cualquier desgracia es culpa del diablo...

Decidí recorrer el país por tierra pues en las carreteras hay muchos accidentes, nadie respeta los reglamentos y este proyecto retrata realidad esa particular. Viajé por todo Nigeria documentando estos choques, estos autos destruidos y abandonados, algo que solo he visto en Nigeria y he tenido la fortuna de viajar mucho y solo he visto estos restos ahí, estos vehículos chocados, abandonados, desmantelados por la gente que roba piezas de autos y las vende. Permanecen ahí por semanas, incluso meses, a nadie le importa y lo extraño es que esto es muy común. Al fin y al cabo, los ricos no viajan en carretera. Mientras recorrí estos caminos, también encontré algunos asuntos de tipo político.

Otro proyecto que realicé en Ghana, *De Money*, en una mina de oro, trata de relatar la historia de Nigeria. La gente sobreviviendo a cualquier precio, a toda costa, y en esta mina uno puede observar a la gente escarbando la tierra por semanas enteras solo para sacar una pequeña porción de oro equivalente a 10 dólares por semana. Nadie se preocupa por el desastre ecológico en el bosque, la zona ha quedado abandonada mientras la gente sobrevive. No tienen educación, no saben que el plomo y el mercurio los puede envenenar, ni saben de los daños que causa al ambiente. Muchos de estos mineros mueren muy jóvenes, dan su vida a cambio de una pequeña canica de oro.

Finalmente, quisiera hablar de *Black Street*, un proyecto que retrata otro tipo de catástrofe. Las catástrofes pueden ser naturales o creadas por el hombre, en mi país generalmente vivimos las del segundo tipo. No son las catástrofes naturales las que nos destruyen, no hay tsunamis o terremotos por ejemplo, sin embargo nuestras catástrofes son más profundas, las creamos nosotros mismos como sociedad, una situación molesta que está flagelando al país entero. En Nigeria, nosotros creamos nuestros propios tsunamis.

Black Street trata de una de estas catástrofes, de cómo las mujeres nigerianas son exportadas a Europa para prostituir las. En Nigeria pasan por una especie de iniciación, un ritual que realiza la propia familia, una especie de vudú, sacrificando animales para proteger a sus hijas en el camino, para que lleguen bien, pues a las familias les interesa que se vayan a trabajar como prostitutas para que envíen dinero, para salir adelante a cualquier costo. Les cobran mucho dinero, hasta 60 mil euros, para llevarlas; ellas envían dinero, las familias pagan la deuda y esperan más dinero. Trabajan como esclavas sexuales hasta que algunas, con suerte, logran escaparse y piden asilo en algunos santuarios musulmanes o cristianos, y diferentes religiones y creencias.

Las mujeres vienen de diferentes regiones y a Europa adonde más son enviadas. Realicé este proyecto con el fin de retratar esta realidad en la que las mujeres dan cuenta de que el tiempo no es en ningún sentido un aliado...



George Osodi, *Gas Flare at Night* (2007)

Terremoto 85

Arte, arquitectura y desastre

RUBÉN ORTIZ TORRES

El arquitecto nacido en Suiza y nacionalizado francés Le Corbusier soñó con modernizar París. Para esto tendría que destruir la ciudad. En su plan Voisin de 1925 Le Corbusier proponía sustituir el plan urbano irregular y la romántica arquitectura de la ciudad luz por una serie de grandes torres cuya planta en forma de cruz estaba inscrita en un plano cartesiano regular. Si ni siquiera Hitler se atrevió a destruir esta idealizada ciudad, mucho menos lo harían los mismos franceses. Sin embargo, después de la segunda guerra mundial algunos arquitectos modernos intentarían poner en práctica las ideas utópicas de Le Corbusier con resultados desastrosos. El proyecto que ha pasado a simbolizar más visiblemente esta situación es sin duda *Pruitt-Igoe*, que consistió en una serie de unidades habitacionales de interés social construidas en 1954 en la ciudad de San Louis, Missouri en los Estados Unidos. Estos edificios remplazaron los asentamientos del siglo XIX con baños comunales en pésimo estado en los que vivían residentes afroamericanos pobres abandonados por las familias blancas de clase media que huyeron a los suburbios. Si bien es cierto que estos edificios mejoraron las condiciones de vida de sus habitantes momentáneamente y ganaron premios. Como es de esperar la arquitectura no pudo resolver los problemas sociales, económicos y políticos que producen la pobreza, el crimen y la segregación. A finales de los años sesenta este complejo habitacional se volvió famoso precisamente por estos problemas y acumulaba basura y grafiti entre sus ventanas rotas. Treinta y tres edificios fueron demolidos a las tres de la tarde del 16 de marzo de 1972 tan solo 16 años después de su construcción. Los treinta y dos edificios restantes fueron destruidos en los siguientes cuatro años y su demolición fue transmitida por televisión. Para los conservadores el proyecto pasó a simbolizar el fracaso de la planeación urbana y la asistencia social; para los arquitectos posmodernos fue el final de la arquitectura moderna. Charles Jencks declaró la fecha de su destrucción como “el día en que la arquitectura moderna murió”. Sin embargo algunas unidades habitacionales con una arquitectura y estética similar, como *Penn South*, siguen funcionando exitosamente en el sur de Manhattan

para una población con más recursos, poder político y social. El arquitecto que diseñó *Pruitt-Igoe* fue Minoru Yamasaki quién también concibió las Torres Gemelas del World Trade Center en Nueva York. Estos edificios también fueron destruidos como símbolos de la modernidad, de los Estados Unidos, del mundo occidental y el capitalismo, aunque tal vez en este caso más por su éxito que por su fracaso.

En México el ejemplo más notable de este tipo de arquitectura moderna sería la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco diseñada por el arquitecto Mario Pani en 1960. Ésta obra también obtuvo diversos premios arquitectónicos. Originalmente tuvo 102 edificios de apartamentos con sus propias escuelas, hospitales, tiendas, murales y espacios verdes. Funcionaba como una ciudad dentro de una ciudad. Actualmente el complejo es más pequeño y está muy deteriorado. Si la unidad habitacional de *Pruitt-Igoe* ha simbolizado un fracaso de la modernidad, la de Nonoalco-Tlatelolco ha simbolizado su coexistencia con el pasado y tal vez, con el presente y el futuro. Los edificios modernos rodean las ruinas prehispánicas de lo que fue el mercado azteca de Tlatelolco y el templo católico colonial de Santiago Tlatelolco construido por los españoles sobre las ruinas. Estas construcciones en conjunto forman la que es conocida como “Plaza de las Tres Culturas” que en sí misma sugiere un diálogo posmoderno con su historia. Si bien es cierto que Tlatelolco no tuvo la historia de segregación, crimen y pobreza de *Pruitt-Igoe* en San Louis, tiene una historia terrible que ha simbolizado la represión y el fracaso de otro proyecto moderno que es la revolución mexicana. Esta locación fue el escenario de la masacre de estudiantes por parte del ejército y del gobierno de México, el 2 de octubre de 1968 antes de los juegos olímpicos. Hasta la fecha el número de muertos está en disputa y oscila entre treinta y trescientos. Lo que no está en disputa es que ese día más de diez mil estudiantes de universidad y preparatoria se congregaron en la plaza frente al edificio Chihuahua en lo que se suponía sería una demostración pacífica para ser agredidos por más de 5000 soldados, 200 tanquetas, dos helicópteros, francotiradores, una ametralladora, paramilitares y camiones que rodearon la plaza. La arquitectura tan solo fue testigo de esta horripilante vergüenza que el gobierno antidemocrático de Díaz Ordaz intentó ocultar en vano culpando a las víctimas y que hasta la fecha se sigue investigando. De hecho la arquitectura sigue siendo cada año testigo de las marchas.

Si para Jencks el fin de la arquitectura moderna sucedió exactamente a las tres de la tarde de el 16 de marzo de 1972 con la demolición de *Pruitt-Igoe* por el *Federal Department of Housing* en México podemos ubicar el fin del modernismo exactamente a las 7:19 am del 19 de septiembre de 1985. En ese momento los dioses y la naturaleza destruyeron los edificios modelo de la arquitectura moderna



en México dejando intactos los templos prehispánicos y la arquitectura colonial. Varios de los edificios de Tlatelolco se desmoronaron de manera espectacular como la demolición de *Pruitt-Igoe* y sus imágenes se universalizaron también a través de la televisión. Sin embargo, su dramatismo fue mayor ya que entre los escombros yacían los habitantes de los edificios. La tragedia desbordó la limitada capacidad del gobierno corrupto y la ciudad, al verse obligada a sobrevivir por sí misma, demostró una posibilidad de acción directa y autogestión espontánea. Vecinos de distintas clases sociales se organizaron para rescatar a la gente, ayudar y levantar los escombros. Esto permitiría eventualmente nuevas formas de organización política antes impensables. De manera similar e independiente algunos jóvenes artistas tratamos de responder y encontrar sentido y significación en los sucesos generando una particular crítica de la modernidad y la construcción del estado nación.

La primera respuesta estética partió de los fotógrafos. Sergio Toledano decidió ir al centro a ver personalmente qué era lo que estaba sucediendo y fue de los primeros que documentaron el desastre. En película de blanco y negro hizo un dramático ensayo que le valió el premio de la Bienal de Fotografía de 1986. Las imágenes están compuestas impecablemente. Algunas son más abstractas y otras más humanas, pero todas ellas son dramáticamente expresionistas. Muchísimos fotógrafos más documentaron el evento. De hecho los miembros del taller de los lunes coordinado por Pedro Meyer, decidimos fotografiarlo. Incluso se nos permitió acceso a las zonas más dañadas, que estaban acordonadas. Mi memoria es una pesadilla que por mucho tiempo quise no recordar. El Hotel Regis quedó reducido a una montaña de cascajo y en la punta había un individuo con tapabocas y una bolsa de plástico negra recogiendo pedacitos. Al comentarle a un policía que a ese paso se iba a tardar mucho, éste me respondió que solo estaba recogiendo los pedazos de cuerpos. Viajando en el metro me desmayé cuando por un momento se fue la luz probablemente debido a un falso contacto con las vías electrificadas. Pronto descubrí que lo mío no era el fotoperiodismo. Preferí entonces hacer barridos con exposiciones largas que aparentaban movimiento sísmico. Los nervios me hacían exponer varias veces los mismos rollos creando imágenes fortuitas donde se mezclan autorretratos con imágenes de edificios derrumbados y borrachos. En un rollo accidentalmente combiné fotografías de “Las Insólitas Imágenes de Aurora” con otras de edificios tirados. Éste era un grupo popular de rock que después se convirtió en Los Caifanes y junto con otros hicieron conciertos para recaudar fondos para los damnificados. Estos negativos ni siquiera los tengo porque los presté para publicar algunas fotos en una revista.

Después del terremoto salió una historieta titulada “Terremoto 85”. Esta contenía historias moralistas de amor que sucedan durante el sismo y donde se daban

milagros y tragedias, incluía recuadros de mujeres llorando con hombres de tipo mexicano consolándolas o peleándose con ellas e imágenes fragmentadas de los edificios cayéndose en dramáticas composiciones. Estos dibujos funcionaban para mí como una mejor fuente de inspiración para trabajar que las fotos. La cultura empezaba a editar y darle significado a la información y estas imágenes parecían tener una fuerte relación a obras del arte relacionadas a otras tragedias como las pinturas de mujeres llorando de Picasso y tal vez el mismo Guernica. A partir de estas imágenes hice una serie pinturas eclécticas con referencias a la cultura popular, el expresionismo, la posmodernidad y hasta el cubismo. Una de ellas relativamente grande consistía en una composición vertical donde se pueden ver los edificios de Tlatelolco derrumbándose en colores ácidos. La titulé *El fin del modernismo*; hice junto a ésta un par de pinturas de unas mujeres llorando. La primera era una reproducción muy cercana a un cuadro del comic con una mujer rubia llorando desesperada mientras un hombre de pelo negro con entradas y bigote le responde, aparecían los globos de los diálogos sin texto, es muy gráfica. La otra pintura era una variación cubista de ésta. Estas tres piezas fueron enviadas al Encuentro Nacional de Arte Joven que entonces era la manera más inmediata de hacerlas visibles. Según el acta del jurado y Olivier Debroise las obras estuvieron a punto de ser rechazadas por su eclecticismo hasta que una revisión del título les hizo entender que había un concepto detrás de ellas más allá de la pintura. *El fin del modernismo* recibió el premio generando la polémica atención de los medios locales. Actualmente forma parte de la colección del Museo de Arte de Aguascalientes. Otras pinturas de esta serie fueron adquiridas por coleccionista importantes como Carlos Ashida y el Metropolitan Museum of Art en Nueva York.

Otros artistas también cambiaron su trabajo, comentaron y experimentaron a partir de el terremoto. El arquitecto Mauricio Rocha, Mauricio Maillé y Gabriel Orozco produjeron una colaboración que presentaron en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en el Salón de Espacios Alternativos en 1987. Apuntalaron una de las salas del museo como si ésta se fuera a caer. Con andamios y vigas de madera reprodujeron las comunes estructuras que se veían en la ciudad para reparar edificios dañados implicando que el museo estaba en ruinas. Esta obra es particularmente importante si consideramos que es una de las primeras intervenciones arquitectónicas de Mauricio Rocha y de los primeros experimentos de Gabriel Orozco diferente a las pinturas orgánicas que hacía en esa época. Digamos que esta “crítica institucional” es la primera obra conceptual que se le reconoce. A diferencia de obras posteriores, no es un significante vacío y ambiguo en busca de una rebuscada interpretación. Hay un comentario crítico e importante del contexto que va más allá de el

gesto poético y no se conforma con referirse al contexto simplemente con su presencia. En ese sentido es una obra mucho mejor que otras que son más conocidas. Como la pintura de *El fin del modernismo* esta obra hace referencia también al edificio moderno que se colapsa (que en este caso es el museo) y con él su idea de modernidad. El museo pasa a ser la misma obra que debería contener, algo que tal vez debería estar en constante reconstrucción. Esta obra fue premiada pero resultó también lamentablemente opacada por el escándalo que armó la iglesia al ver la cara de Marilyn Monroe sobre la figura de la virgen de Guadalupe en una de las obras incluidas en la misma exposición. Este incidente culminó con la renuncia del director del museo, Jorge Alberto Manrique.

El tema del terremoto de 1985 sigue siendo fuente de inspiración actualmente incluso fuera de México. Susie Bielak es una artista joven recientemente graduada de la Universidad de California en San Diego que vive en Minneapolis. Su padre es ingeniero sísmico y estaba en la ciudad de México cuando sucedió el terremoto. El tomó una serie de fotografías donde se ve daño estructural en edificios y paredes. A partir de éstas Bielak ha hecho collages y tallas en mesas de *formica* que en algunos casos imprime sobre papel haciendo grabados. Tienen composiciones fragmentadas y estilizadas donde la naturaleza ha roto las redes perpendiculares y regulares del orden cartesiano favoreciendo dramáticas diagonales y balances asimétricos e irregulares. Hay una enorme plancha de metal con sistemas hidráulicos en la escuela de ingeniería de la Universidad de California en San Diego que reproduce los movimientos de sismos a partir de los registros sismográficos. Esta plancha se utiliza para ver el efecto de estos movimientos y probar diferentes materiales y estructuras. Bielak utilizó esta plancha para probar el efecto del terremoto de México en el comedor de su casa reconstruida a la hora del desayuno. Bajo esta naturaleza muerta reprodujo exactamente el movimiento brutal de 8.1 grados en la escala de Richter tirando al suelo violentamente el arreglado y colorido desayuno con frutas. Esta acción fue documentada en un video.

En México también hay artistas contemporáneos que siguen trabajando con el tema, como es el caso de Amor Muñoz. Sin tener idea de que en algún momento se hizo arte sobre el terremoto, ella diseñó un diagrama para hacer alarmas sísmicas sonoras. Muñoz distribuye este diagrama en la calle para que la gente pueda hacer sus propias alarmas. El sistema es muy sencillo y consiste en una serie de péndulos que al moverse activan unas bocinas. Ella construyó su propio carrito con alarmas que se activan no solo con los sismos sino también al moverlo. Este lo empuja por la calle a sitios y plazas públicas como el zócalo de la ciudad. Más que el objeto le interesa crear una interacción social en la que la gente pueda participar

directamente en buscar soluciones y respuestas a estos inevitables desastres de la naturaleza.

Recientemente el escritor Ignacio Padilla publicó el libro *Arte y olvido del terremoto*. Este libro parte de la tesis de que una de las funciones del artista es memorializar eventos históricos y que la escasa atención de los artistas hacia el sismo del '85 ha generado un fantasma que no encuentra descanso. Esta conclusión es particularmente equivocada ya que de este terremoto se produjo probablemente el arte más interesante de la década en México y una crítica particular al modernismo. Los monumentos que suelen memorializar eventos históricos de la escala que un escritor que no sabe de arte como Padilla podría distinguir, son grandes comisiones públicas que en este caso harían ver mal al estado y tampoco le ofrecerían algo tangible a la iniciativa privada. Culpar de la ausencia de éstos a los artistas es simplemente evidenciar que no entiende los mecanismos básicos del valor de producción del arte y su distribución. Este libro ganó el premio Luis Cardoza y Aragón de Artes Plásticas. Sin embargo, es un libro de historia del arte de ciento treinta y ocho páginas cuya función absurda es demostrar que en este caso la historia no existe, y hace un extraño esfuerzo por no hacerla. Lo poco que habla de la obra y de los artistas que desconoce viene copiado textualmente del catálogo de *La era de la discrepancia*. No menciona el debate del Salón de Arte Joven de 1986 y tiene varias erratas y omisiones del Salón de Espacios Alternativos de 1987 que al parecer fue lo único que encontró. Las peroratas de lo sublime y su crítica de la fotografía como arte con argumentos decimonónicos nada tienen que ver con el arte de los ochenta o el contemporáneo. Desde luego no tiene ilustraciones que podrían contradecir lo que afirma y más bien es un ejercicio de oportunismo intelectual. Afirma que si hubo arte del movimiento del '68 aunque éste también se produjo y presentó de manera independiente y tal vez aún con menos registro. La historia tiene más relación con el presente que con el pasado. Existe en la medida que haya un interés por hacerla. Sin interés, por más que haya pasado, no habrá historia y el arte del desastre sería solo un desastre más.

Obras citadas

Padilla Ignacio, *Arte y olvido del terremoto*. Editorial Almadía, México 2010.

Debroise Olivier, Cuauhtémoc Medina, Teratoma A.C. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México; 1968-1997*. Turner Ediciones S.A., México 2006.

Rubén Ortiz, *La persistencia de la memoria* (1985) p. 78

Rubén Ortiz, *Tomas del día del terremoto* (1985) p. 83

KODAK TX 5063





DÍA 2

Tecnociencia, desastre y panacea

La ciencia ha tenido un auge cada vez mayor en nuestra época y sigue ejerciendo su influencia en muchas expresiones filosóficas y artísticas como lo ha hecho desde hace ya varios siglos. Pero, a pesar de tantos descubrimientos recientes de enorme trascendencia, el saber científico no provoca hoy el optimismo de hace cien años, muy al contrario. Queda hoy bastante claro que el desarrollo tecnológico que la ciencia ha hecho posible, es la causa principal de la transformación catastrófica del planeta. Tenemos por un lado una mejor idea de la magnitud de los nuevos problemas en un mundo muchísimo más complejo de lo que creyeron otras generaciones y por otro lado la conciencia de un poder tecnológico que antes era impensable y que sale de control esporádicamente con consecuencias funestas.

Eventos críticos

MANUEL DELANDA

Las catástrofes son eventos críticos. Cuando la palabra “crítico” se usa para calificar un evento, tiene un significado diferente que cuando se aplica al pensamiento: una situación crítica es aquella que resulta peligrosa, que implica riesgos, imposible de determinar, al límite. Esto implica una combinación de factores subjetivos y objetivos. Por un lado, para que la situación sea verdaderamente crítica, para que algo real se encuentre al límite, la situación debe suponer un peligro objetivo para la integridad de nuestros cuerpos, nuestras comunidades, nuestras ciudades. Esta objetividad puede estar determinada, en muchos casos, por la *intensidad* del evento, o, para ser más exactos, por el hecho de que la intensidad ha alcanzado un umbral que marca una aguda discontinuidad en el comportamiento de las entidades naturales y artificiales que tienen la capacidad de afectarnos. Por otro lado, las creencias que la gente se forma acerca de los riesgos implicados, y la carga emocional de estas creencias, apuntan a otro tipo de intensidad: no me refiero a las intensidades de la temperatura, presión atmosférica o de la velocidad que caracterizan el evento crítico en sí, sino la intensidad de la incertidumbre y el miedo acerca de sus peligros potenciales. Lo abrupto de la discontinuidad en el surgimiento del evento crítico, no hace más que llevar las intensidades subjetivas a un nivel más alto, ya que no podemos responder con nuestras confiables rutinas ante una situación fuera de lo ordinario.

Algunas veces, los otros significados de la palabra “crítico” convergen en situaciones caracterizadas por altas intensidades objetivas y subjetivas. Un evento poderoso como el huracán Katrina reveló a una gran cantidad de observadores muchas injusticias y mucha incompetencia: mostró que en la distribución de terrenos en Nuevo Orleans, la altitud y el nivel de ingreso estaban correlacionadas, de tal forma que las vecindades más pobres, situadas a niveles más bajos, fueron las que se inundaron más, porque el agua busca siempre el nivel más bajo; o que la forzada unión de burocracias comprometida con responder a la emergencia y asegurar la seguridad nacional, creó una agencia disfuncional con poca capacidad de responder a la crisis. A pesar de que antes del evento estas dos condiciones podrían haber resultado obvias para los pensadores críticos, el huracán las volvió visibles para todos, y en ese

sentido, el evento en sí fue crítico en tanto que emitió un “juicio” denunciatorio o reprobador de las condiciones que prevalecían tanto a nivel local como a nivel nacional.

Las burocracias son puestas a prueba por los eventos críticos de forma muy parecida a la que éstos ponen a prueba a la gente. Una persona puede demostrar *carácter* (o falta de) sólo en situaciones que son problemáticas, es decir, cuando las consecuencias de una acción personal no pueden preverse. Estas situaciones también requieren que se demuestren habilidades propias para lidiar con ellas. En el caso de las organizaciones institucionales (públicas o privadas), existe una relación similar, con la excepción de que fracasar al demostrar carácter o habilidad tiene consecuencias que van más allá de un daño a la reputación personal: la legitimidad misma de la autoridad de una organización está en juego durante un evento crítico. Éste es el aspecto objetivo del evento que incide en su aspecto subjetivo (personal u organizacional). Pero también puede suceder lo contrario. Dado que los riesgos o los peligros que implica el evento crítico se aquilatan por la formación de creencias, y dado que éstas varían en cuanto al grado en que pueden capturar la realidad de la situación y pueden estar más o menos impregnadas por el miedo intenso o la ira, estas creencias pueden ser manipuladas. El mejor ejemplo en nuestros tiempos es el 11 de septiembre de 2001, un evento crítico cuyo capital político se explotó al máximo por una administración que no tenía ni carácter ni habilidades, pero que, no obstante, pudo usar el evento como una fuente de legitimación de una serie de acciones: desde hacer una guerra, hasta la aprobación de nuevas y duras leyes de vigilancia nacional.

A continuación me concentraré en el lado objetivo de los eventos críticos. Esto quiere decir que no sólo no tomaré en cuenta las intensidades subjetivas, sino también que las intensidades objetivas consideradas no serán necesariamente tomadas en cuenta en su escala humana. Para que un evento crítico constituya una catástrofe humana, la cantidad de materia y energía movilizada en el curso de esos eventos debe ser lo suficientemente grande como para realmente confrontar a los seres humanos con una situación de vida o muerte: un volcán no sólo debe hacer erupción, sino vomitar suficiente lava y cenizas; un huracán o un tsunami no sólo deben ocurrir, sino azotar con fuerza las comunidades costeras; y, por supuesto, que un pequeño avión se estrelle contra un rascacielos puede no ser una catástrofe, pero un gran avión cargado con combustible, ciertamente lo es. Sin embargo, las características objetivas que distinguen a los eventos críticos, tales como la transición abrupta de un estado a otro cuando se cruza un umbral de intensidad, se revelan a través de pequeños o grandes eventos. Los pequeños eventos críticos también son catástrofes, pero no son catástrofes humanas.

La Teoría de las Catástrofes es uno de las muchas áreas de las matemáticas que se ocupa del comportamiento discontinuo repentino. A diferencia de las matemáticas de la física clásica pensadas a la medida de las series de eventos continuos que cambian de manera uniforme, esta área intenta captar no sólo el cambio cuantitativo, sino el *cualitativo*.¹ En los procesos naturales, hay muchos ejemplos de cambios de cantidad a calidad, pero existe uno que destaca por su ubicuidad: los cambios de estado. El fenómeno del agua en estado líquido que se transforma repentinamente en hielo o vapor cuando la temperatura o la presión llegan a un umbral crítico, es sólo uno de los más comunes. Ejemplos menos conocidos son el cambio en el flujo de cualquier fluido cuando su velocidad alcanza un umbral, y pasa así de ser liso a ondulado y después a turbulento; o el cambio en la forma de andar de un animal en movimiento al incrementar su velocidad, que lo obliga a pasar de caminar a trotar, o incluso a emprender el galope. Los grandes eventos críticos que constituyen catástrofes humanas están muchas veces basados en estos eventos más pequeños. Las tormentas que dan paso a los tornados que causan tantos destrozos cada año, se forman al conjuntarse dos cambios de estado: el que da pie al flujo ondulado o convectivo —una tormenta típica tiene de cinco a ocho células convectivas— y el que, al transformar el vapor en pequeñas gotas de agua, libera la energía que permite la amplificación de las células convectivas, hasta que alcanzan varios kilómetros de diámetro. De esta forma puede que el estudio de las características de los eventos críticos a escalas que no resultan problemáticas para los seres humanos sea necesario para estudiar aquellos aspectos que sí lo son.

La Teoría de las Catástrofes se enfoca en un tipo específico de evento crítico: los cambios cualitativos abruptos en procesos que son llevados a cabo por un solo *gradiente* o potencial. Un gradiente está formado por una diferencia en intensidad, por ejemplo, de dos masas de aire o agua a diferentes temperaturas, presiones o velocidades. Cuando las dos de estas masas entran en contacto, el conjunto que forman constituye una reserva de energía potencial, una reserva que puede ser utilizada para impulsar otros procesos. Los mapas meteorológicos, bien conocidos por los televidentes, con sus zonas de alta y baja presión y sus frentes fríos y calientes, son un buen ejemplo de cómo los gradientes móviles le dan a la atmósfera su capacidad de generar entidades como las tormentas o los huracanes. Pero estos mismos gradientes son los que impulsaron muchos procesos industriales: las máquinas de vapor detrás de la revolución industrial se valieron de las diferencias de presión y de temperatura,

¹ Alexander Woodcock y Monte Davis, *Catastrophe Theory*. (Nueva York: E.P. Dutton, 1978), p. 2.

de la misma forma en que los huracanes lo hacen. La Teoría Elemental de las Catástrofes se restringe a sistemas impulsados por un sólo gradiente y afectados por no más de cuatro factores causales diferentes.² Muchos procesos, particularmente en biología, se generan por más de un gradiente e implican más de cuatro factores, así que éstos se estudian ya sea por las extensiones de la Teoría Elemental, o en otras áreas de investigación relacionadas (como la Teoría de la Bifurcación). Sin embargo, las características importantes en términos filosóficos están presentes en la Teoría Elemental, así que podemos concentrar nuestra atención en este caso.

El punto clave es que, para la estrecha clase de procesos con los que se enfrenta la teoría, sólo existen siete formas diferentes de que se dé el comportamiento discontinuo. De hecho, existe un número infinito de formas en las que las discontinuidades pueden ocurrir, pero puede demostrarse que la mayoría se colapsan en las siete que son estructuralmente estables cuando se enfrentan con fluctuaciones menores. Dado que el mundo está lleno de pequeñas fluctuaciones de distintos tipos, y dado que éstas no pueden eliminarse, las formas no estables de experimentar un cambio cualitativo, tenderán a no ocurrir en la realidad. Esto significa que las discontinuidades estables constituyen, en efecto, *siete patrones universales para las catástrofes*. (De nuevo, siete dentro de la clase estrecha cuyo modelo se propone. Cuando añadimos un quinto factor causal, por ejemplo, se deben añadir otros cuatro patrones universales.)³ A estos factores se les llama universales porque la Teoría de las Catástrofes no nos dice nada acerca de los mecanismos detrás de los procesos en los que las discontinuidades cualitativas ocurren. Esta teoría requiere que los procesos se generen mediante gradiente, aunque éste puede ser cualquier reserva de energía potencial (eléctrica, térmica, gravitacional o química); y requiere también que los factores causales sumen sólo cuatro, aunque no específica la naturaleza de estas causas. Esto implica que muchos procesos diferentes, que engloban mecanismos causales completamente distintos, pueden mostrar un comportamiento similar cuando tienen lugar los eventos críticos.

La indiferencia de los patrones hacia los detalles causales es lo que crea una expectativa en cuanto a que la Teoría de la Catástrofe pueda aplicarse a muchos ámbitos diferentes. Ha sido usada, por ejemplo, para modelar el umbral del descontento que puede disparar un motín en las cárceles. Sin embargo, estas aplicaciones sociales aún son motivo de controversia.⁴ Por esta misma razón, esta teoría

² *Ibid.* p. 42.

³ *Ibid.* p. 55.

⁴ *Ibid.* p. 118-119.

podría utilizarse para modelar eventos psicológicos, como el intenso dolor o la tristeza que pueden llevar a una persona al punto del colapso y a no ser capaz de recuperarse tras una profunda pérdida: a no volver a ser la misma de antes. Cualquier catástrofe humana real, como la que tuvo lugar después del huracán Katrina, implica eventos críticos de todos estos tipos distintos: el desastre natural del impacto del huracán en Nueva Orleans; la debacle en términos de ingeniería que constituyó la ruptura de los diques; la fractura del orden social que transformó a algunas comunidades en bandas de saqueo; el impacto psicológico en la gente, algunos dejaron la ciudad completamente devastados y jurando no volver jamás. Y por supuesto el fracaso en términos de organización y la consecuente pérdida de legitimidad de la autoridad de las burocracias implicadas, una legitimidad que no recuperarán hasta que otro evento crítico les dé la oportunidad de demostrar carácter y habilidades. El filósofo de la ciencia Michel Serres es el pensador que le ha sacado más provecho a la universalidad de estos patrones. Encuentra, por ejemplo, los mismos gradientes (como reservas de energía) y la misma serie de discontinuidades abruptas, tanto en objetos tecnológicos como las máquinas de vapor, como en objetos culturales como las pinturas de Turner o las novelas de Zola. En particular, algunas de las novelas de Zola, tienden a vincular los diferentes tipos de desastre antes mencionados (naturales, relativos a la ingeniería, sociales y psicológicos), y de esta forma constituyen, en palabras de Serre, “una circulación de catástrofes”.⁵

Pensar las catástrofes como eventos críticos que ocurren en un rango de escalas —algunas que golpean con asombrosa fuerza, otras que ocurren con intensidades que podemos controlar— sugiere que algunas catástrofes nos pueden significar riesgos, pero también oportunidades. Una vida estable y rutinaria, en la que las consecuencias de nuestros actos es predecible, no lleva a la creatividad. Cuando los artistas encuentran un estilo seguro, un estilo que les ofrece recompensas económicas regulares, pueden volverse poco propicios a la innovación, ya que cualquier novedad que introduzcan a sus vidas se vuelve un riesgo, por lo menos de fracasar. Y por la misma razón, estos artistas son propensos a estancarse y perder su capacidad de sorprender. Para evitar correr esta suerte, muchos artistas, a lo largo de la historia, han vivido sus vidas deliberadamente al límite manejable de las crisis y cerca de las pequeñas catástrofes, a pesar de que en algunos casos hayan podido subestimar las consecuencias de disparar eventos

⁵ Michel Serres, “It Was Before the (World) Exhibition” En *The Bachelor Machines* (Nueva York: Rizzoli, 1975) p. 69

críticos y hayan pagado muy caro por ello. Esta condición, algunas veces referida como *la vida al borde del caos*, puede también explorarse matemáticamente en búsqueda de patrones universales.

Pero estas matemáticas son muy diferentes a las de la Teoría de la Catástrofe. Mientras que en esta última se emplean las matemáticas continuas (geometría diferencial, cálculo de las variaciones), el límite del caos se explora usando las matemáticas discretas, del tipo de las que son posibles gracias a las computadoras digitales. Una importante rama de este otro tipo de matemáticas se vale de poblaciones de los autómatas más simples, máquinas que pueden llevar a cabo cálculos sin necesidad de una memoria, e investiga los efectos de la interacción entre ellos. Estas interacciones están determinadas por reglas formales, así que es posible estudiar el efecto que el grado de *rigidez de las reglas* tiene en el efecto de conjunto. En otras palabras, es posible explorar las consecuencias de las reglas que son muy rígidas (como las rutinas) o demasiado laxas (una vida de absoluto desorden). Los conjuntos de reglas que se encuentra entre estos dos extremos —no tan estable, pero no tan inestable— tienen efectos asombrosos: el mejor ejemplo de ello es el popular juego *Game of Life*.

A pesar de que en un principio la población de autómatas puede estar compuesta de máquinas físicas, en práctica los autómatas no son *hardware*, sino estimulaciones de *software*. Cada una de las posiciones simuladas de un autómata está fijada al interior de una célula poligonal, y el autómata interactúa solamente con vecinos cuyas células comparten vértices o límites. Por esta razón el campo se conoce como “autómatas celulares”. En el *Game of Life* un conjunto engañosamente simple de reglas rige las interacciones que cambian el estado de cada autómata dependiendo del estado de sus vecinos. A pesar de su simplicidad, sin embargo, las reglas dan paso a al surgimiento de una inesperadamente rica variedad de patrones de estado *colectivos*. Algunos de estos patrones se crean espontáneamente, como el famoso “planeador”, un patrón colectivo que se mueve en diagonal a través de la población de autómatas. Otros están diseñados a partir del uso de los más básicos como bloques de construcción. Puede demostrarse que al usar tanto patrones naturales como diseñados en conjunto, ¡se puede construir toda una computadora programable dentro del espacio creado por *Game of Life*!⁶

Cuando los científicos se enfrentaron a este enorme potencial, un potencial que podríamos llamar “creativo”, estudiaron la única cosa que podría ser responsable

⁶ Christopher G. Langton, “Life at the Edge of Chaos” En *Artificial Life II*. Editado por Christopher G. Langton, Charles Taylor, J. Dooyne Farmer, Steen Rasmussen. (Redwood City: Addison-Wesley, 1992), p. 73.

de su existencia: las reglas de interacción. El espacio de reglas posibles contiene muchos casos en los que los patrones resultantes son aburridos y repetitivos (reglas rígidas), o, por el contrario, casos en los que no se forma ningún patrón (reglas laxas). Las reglas de *The Game of Life* se ubican exactamente en medio de estos dos extremos. El “punto óptimo” parece estar ubicado cerca de la frontera que divide el estado de orden y de desorden (de aquí la expresión “al borde del caos”). O más exactamente: no está ubicado justo en la frontera, una ubicación que resultaría muy precaria, sino en su proximidad, desplazado un poco hacia el lado ordenado.⁷ Cuando el espacio de todas las reglas posibles fue sometido a rigurosos análisis estadísticos, quedó claro que el límite que separa a las rutinas rígidas de la acción no regulada, tenía todas las características de un cambio de estado. En otras palabras, los autómatas celulares que demostraron mayor potencial creativo se encontraban al borde de la catástrofe, pero lo suficientemente lejos como para no disparar un evento crítico.

Y entonces hubo que preguntarse si esto era un patrón universal y, específicamente, si los cambios de estado físicos también poseían un potencial creativo. Existen evidencia de que los verdaderos procesos ubicados en el límite de los estados de orden y de desorden, en efecto muestran capacidades computacionales “espontáneas”. De hecho, quizá la evolución biológica haya explotado las habilidades que surgen en esta zona especial de intensidad para dotar a sus estructuras (membranas, citoesqueleto, incluso la doble hélice) de flexibilidad y adaptabilidad.⁸ A pesar de que esta extensión de los hallazgos del estudio de los autómatas celulares al mundo material es actualmente muy especulativa, apunta, sin embargo hacia consecuencias muy importantes: quizá no sólo las reglas a partir de las cuales regimos nuestras vidas, sino también aquellas que regulan nuestras comunidades y nuestras organizaciones, nuestra ciudades y países, tengan que venir de esa zona especial en el espacio de las reglas posibles. Y si esto es correcto, entonces las catástrofes no sólo nos son útiles porque ponen a prueba nuestro carácter y habilidades, sino porque puede que sea en la proximidad de los eventos críticos donde se encuentre el secreto de la creatividad.

⁷ *Ibid.* p. 76.

⁸ *Ibid.* p. 86.



Real Remnants of Fictive Wars (2004)

CYPRIN GAILLARD

Real Remnants of Fictive Wars (2003-2008) es una serie de acciones efímeras, vinculadas con el *Land Art* y documentadas en video o en fotografía. Gaillard pone en funcionamiento extintores industriales en espacios cuidadosamente seleccionados, entre los que está el icónico *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

Superflex y Patrick Charpenel

Conversación

Hoy vivimos insertos en un sistema económico y político que no ha podido garantizar la estabilidad y el bienestar social. Operamos bajo una estructura que genera diferencias y conflictos al interior de las distintas comunidades. Así, desde tiempo atrás, fomentamos una economía que compromete recursos naturales a cambio de fortalecer la riqueza de unos cuantos afortunados. Por ello, se ha creado un sistema que promueve la discontinuidad, la contradicción y la no linealidad de nuestro modo de operar. La etimología de la palabra catástrofe proviene del griego *catastropheus* cuyo significado es dar una vuelta entera. Ésta a su vez, se compone del prefijo *cata* que significa hacia abajo y del verbo *fein* que nos remite a la idea de dar vuelta.

El sentido literal de esta noción, es poner las cosas de cabeza. Como todos sabemos, en México vivimos de cabeza, en sentido inverso y al revés. Vivimos casi en estado de absoluta catástrofe. El arte actual, con su capacidad de introducir nuevas variables dentro de las plataformas sociales y lingüísticas en esta gran estructura global, puede y debe cambiar el orden simbólico y material de nuestro mundo. Esto explica la tendencia del arte, y especialmente del arte contemporáneo, por generar experiencias políticas en bienales y en exposiciones internacionales.

Hoy, con la presencia del colectivo danés *Superflex*, nos enfrentamos a un caso singular. Se trata de un grupo de “activistas” que, desde la plataforma del arte, generan diversas experiencias sociales. Por esta razón, quisiera conversar con ellos en torno a su obra y su postura política. Pero antes de iniciar la conversación que voy a sostener con dos de los miembros de este colectivo, quisiera nada más explicarles un poquito cómo está planteada la presentación. Primero, les voy a hacer preguntas, esto dará paso al diálogo. Posteriormente, este diálogo se abrirá al público, para cerrar con la presentación del video *Finantial Crisis*.

Patrick Charpenel: El hecho de que hayan desarrollado su trabajo en grupo, es decir, como un colectivo de artistas, implica para ustedes una dinámica de intercambio de ideas, discusiones temáticas es decir dinámicas dialécticas. ¿En qué medida esta estructura de cooperación ha influido e impulsado su activismo social?

Bjornstjerne Christiansen: En primer lugar, quisiera aclarar que somos un grupo de tres personas. Ahora, aquí, nos falta un compañero. Tenemos dieciséis años juntos.

Nos conocimos e iniciamos nuestras conversaciones en la academia de arte en Copenhague. Desde entonces nos dimos cuenta que queríamos trabajar como grupo, buscar un proceso dinámico, por medio del cual cada uno de nosotros puede afrontar la respuesta del público. A su vez, desde entonces supimos que esta misma dinámica nos podía llevar a un intercambio con otros artistas y desarrollar proyectos en una escala más amplia. Al ser tres personas, la experiencia colectiva tiene un efecto multiplicador. Por otro lado, compartimos la idea de que al ejercer nuestro arte y desarrollarlo, lo que buscamos es insertarlo en lo social, pensamos que tenemos propuestas creativas. Así, cada vez que uno presenta una propuesta de trabajo, plantea un ejemplo o un modelo, lo creativo radica en que sabemos estar abiertos a la crítica, al intercambio de puntos de vista sobre el ejemplo o modelo presentado. Es un proceso dinámico al que le damos mucha importancia.

Ahora, cuando nos preguntas cómo influye el “activismo” en nuestro trabajo, a partir de la conciencia de nuestro papel social, debemos precisar lo siguiente: nosotros realmente no usamos esta palabra para describirnos, sino que más bien pensamos que a partir de nuestra plataforma —que son las artes visuales, una excelente plataforma en sí misma para presentar nuestras propuestas y ejemplos—, buscamos abrir una discusión sobre estas propuestas en un contexto más amplio, en el orden de lo público y de lo social. Y es por eso que tratamos de situar nuestro trabajo en perspectivas más amplias, contextos que van más allá de la comunidad artística. Consideramos que a partir de esta actitud podemos convertir nuestras ideas en herramientas, en cosas más tangibles. Así que ése es el papel, es tal y como vemos el sentido de nuestro trabajo. Y sí, nosotros nos concebimos como actores sociales, es decir, estamos elaborando propuestas. Es así como podemos influir en nuestro contexto. Creo que es muy importante. También creemos en todo lo que hacemos, estamos convencidos de nuestra labor. Somos muy ambiciosos en ese sentido.

PC: Muy bien, a pesar de que no les gusta la palabra “activismo”, pues consideran que no está relacionado con su proceso artístico, yo veo que sí tienen un compromiso social. Entonces no es una plataforma ideológica ni política sino que ustedes generan estas ideas a través de diferentes organizaciones y de diferentes horizontes epistemológicos. ¿De qué forma entienden ustedes la práctica de la política y cómo incide en su realidad?

Jakob Fenger: Bueno, para continuar con lo que dices con respecto al activismo, lo que nosotros buscamos al no usar la palabra, es distinguirnos de quienes la usan sin sustento, pues últimamente hemos trabajado con los activistas políticos dentro del campo del arte y vemos que es problemático, porque tiene que ver con las



imágenes y las presentaciones de los activistas que no están haciendo nada en concreto. También para nosotros la idea del activismo político está basado en una doctrina, un dogma, una creencia política. Nosotros funcionamos de otra manera. Muchas veces empezamos con un proyecto a largo plazo (después vamos a describir un proyecto específico). Quizá tenemos una meta, pero realmente no es un manifiesto. No sabemos exactamente qué es lo que vamos a alcanzar. No es un enfoque político.

BC: Quiere decir que nuestro trabajo puede tener un impacto político pero depende del contexto dentro del cual lo presentamos. Cuando lo presentamos, existe un lenguaje en común, una historia en común, conscientes de que forma parte de un contexto más amplio. De esta manera, preferimos que sean los espectadores quienes encuentren la relación entre el contexto y nuestro trabajo, a partir de sus significados. Lo que buscamos es que asimilen nuestros proyectos. Partamos de un proyecto específico... Un refresco, por ejemplo. Es rico, nos da energía, pero también es una obra de arte. Indirectamente es una propuesta económica. Entonces, el tratamiento que le damos al objeto, sí puede ser, visto en su contexto, un activismo artístico. Para algunos espectadores o para algún crítico de arte puede considerarse una acción propia del activismo. Pero esa sería su interpretación, para nosotros, es una expresión de arte. A otras personas les gusta el proyecto porque es elaborado por artistas.

BC: Lo interesante aquí es que un objeto artístico es dinámico, por ejemplo, si reproducimos una declaración y la ponemos en otro contexto generamos otra situación. De ahí va a surgir algo nuevo, algo que puede ser una propuesta, una nueva pregunta, un nuevo cuestionamiento. Esta es una práctica del arte contemporáneo que le permite a la sociedad experimentar nuevas dinámicas. Eso es lo que nosotros creemos. Esa es nuestra práctica. Y así es como nosotros sintetizamos lo que proponemos. Es decir, las obras artísticas no tienen mucho valor si son estáticas, si están ahí nada más como productos finales, terminados.

PC: Ahí entramos a otro contexto. Recientemente, *Superflex* ha visitado México en varias ocasiones. Y creo que esto se debe a que están rediseñando algo nuevo. Quizá se trata de uno de los proyectos más ambiciosos en los que ustedes han estado involucrados. Así que es en la ciudad de México donde ustedes están trabajando en este modelo. No sólo lo van a realizar en México, sino que además lo van a exponer. De tal manera que van a mostrar el proceso que ustedes han seguido para lograr este diseño técnico y complejo.

BC: Se trata de un proyecto donde construimos un sistema que funciona en áreas rurales. Es un sistema de biogas. Se utiliza todo aquello que se requiere para producir

gas. Puede usarse en una lámpara de gas o en una estufa. Hemos trabajado en eso desde 1996 o 1997, más o menos, y en diferentes etapas. Es como un trabajo de autor, un invento. Quisiera empezar proyectando estas imágenes para que ustedes vean lo que ocurrió en 1997. Hicimos este sistema de energía por biogas. Lo produjimos con una ONG local. Principalmente se trató de hacer propuestas para generar un sistema de energía para familias de Tanzania que viven en áreas rurales. Voy a explicar el aspecto técnico y les describiré cómo funciona. Se pone, por ejemplo, material orgánico dentro de un sistema de metano. En colaboración con algunos ingenieros desarrollamos un sistema en el que hay dos cámaras, dentro de las cuales se realizan dos movimientos: uno hacia atrás y otro hacia delante. Los gases salen de ahí. Su base son desechos orgánicos. Porque, como es sabido, estos desechos producen gas. Se van hacia arriba y en algún momento se abre la válvula donde se mezclan estos elementos. Lo vimos como un proyecto de ayuda. A diferencia de las organizaciones que van a África llevan dinero, nosotros queríamos que lo nuestro fuera un producto que compraran las familias; si no lo compraban era porque no lo necesitaban. Ese era el tema. Nuestro propósito fue introducirlo a los hogares. La primera prueba la realizamos con dos bolsas de plástico y la segunda la hicimos algunos años después en Camboya. En Camboya trabajamos con una universidad independiente. Allí están muy involucrados en las tecnologías de biogas, van a los lugares e introducen diferentes sistemas. Pues bien, nosotros trabajamos con la gente de Tanzania. Primero se limpia la tierra, se quitan escombros y se escaba un hoyo. Se tiene que construir un domo de tabiques. Es algo que requiere de capacidades y conocimientos específicos para hacerlo, dando soluciones como éstas. Sin embargo, la idea es que la instalación sea fácil de realizar. Aquí pueden ver ustedes los hoyos. Quisiera añadir que para nosotros fue muy importante tratar de hacer algo que fuera de alta tecnología y una economía accesible. Para que la familia se sintiera orgullosa de construir y generar sus propias fuentes de energía. Hay dinero que se tiene que invertir en los combustibles fósiles. Pensamos que la generación de biogás es algo que se tiene que mejorar en México, que debe rediseñarse. Aquí les muestro la tierra que se usó. Una amiga artista nos invitó a Shanghái a hacer una prueba para que la gente pudiera experimentar con esta tecnología. Tuvimos que modificar el sistema, porque también aquí se trataba de una estructura nueva. Pero ya teníamos aquí los pozos de agua, que ya están en la tierra. Y cada año a donde vayamos, sabemos que tenemos que modificar el sistema según el contexto y el entorno. Hemos contado con la participación de gente de todo el mundo, personas que quieren, además, hacerse de estos sistemas porque se está viendo que son útiles. En Tanzania

trabajamos tres años y capacitamos a los miembros de las ONG's que ahora siguen fabricando y trabajando en esto. Este fue el nivel que nosotros pudimos alcanzar. Ellos siguen instalando y desarrollando el sistema por su propia cuenta. En México también vamos a tener una relación de largo alcance. Hemos estado reuniéndonos con la gente y ahora hemos podido hacer un sistema que va a ser producido comercialmente de manera masiva. Hemos corregido los tres elementos que nos habían dado problemas antes. Este es un dispositivo que tiene un metro de alto y lo podemos introducir en la tierra para que produzca gas. Aquí llegamos a un nivel muy ambicioso que es, al fin y al cabo, aquel al que nos interesa llegar. Estas, por ejemplo, son las imágenes de la clínica y el taller que se está llevando a cabo en la ciudad de México. Hacemos pruebas de agua y después vamos a instalar los primeros sistemas de biogas en Guadalajara. Después instalaremos diez prototipos en diferentes lugares en México. El cielo es el límite, por así decirlo. Sí, en efecto es un proyecto muy ambicioso. Estamos felices de que esto se haya convertido en una realidad en México. Ha resultado de lo más interesante reunirse con diferentes compañías de inversionistas en todo el mundo. Son compañías que invierten en sistemas. Por ejemplo, en África, la gente no podía comprar nada. No tenían poder adquisitivo. Ahora esta tecnología es accesible. La gente puede instalar estos sistemas con un costo mínimo. Se facilitan, por otro lado, los intercambios. Este es el tipo de economía que nosotros tenemos que respetar. En México estamos tratando de desarrollar un sistema eficaz para darle a la gente una visión de lo que pueden lograr con economías bajas. Esperamos que éste ya llegue a ser el modelo final.

PC: Es interesante ver el impacto que podría tener sobre nuestra cultura de consumo, sobre la economía.

JF: Nosotros partimos de una filosofía abierta, es decir, de que el conocimiento evoluciona si mantenemos las cosas abiertas para dar cabida a otras posibilidades. Nosotros usamos estas estrategias, pero, por ejemplo, en la India este instrumento puede ser útil con una tecnología distinta, adaptándola a la realidad de cada lugar. Las herramientas tienen un impacto diferente en distintas regiones, pero nosotros tenemos una idea de cómo se podrían usar.

PC: Ha llegado el momento para abrir la discusión al público presente y después veremos un video que está relacionado con la palabra *catástrofe*. Si alguno de ustedes tiene alguna pregunta que hacer o algún comentario, por favor, este es el momento.

Pregunta: El sistema que presentan, ¿cuenta ya con algún programa de taller que permita vincular los aparatos de modo que no solo se use en un hogar sino en varios a la vez?

JF: Bueno, nuestro enfoque ha sido el hogar, pero puede crecer. Es decir, hemos creado estos sistemas de biogas a escala pequeña, porque pensamos que la estructura familiar es la ideal. Se ha tratado de llevar estos sistemas a comunidades de bajos recursos, pero desde luego, sí. Técnicamente sí se puede aumentar la escala.

BC: Sí, también tenemos presentes los recursos estatales. Pero el proyecto que impulsamos da un sentido de orgullo a las familias, porque les brinda la oportunidad para que puedan ser independientes y esto puede llevarse a las comunidades y a los mercados. Pero durante estos quince años, en los que hemos trabajado en África oriental y en Camboya nuestra experiencia nos dice que esto comienza en los hogares, en las familias, antes de entrar a una comunidad.

PC: Pero si ellos se deciden, ustedes los pueden ayudar y asistir para crear un sistema a mayor escala, para que se pueda contar con un taller en una comunidad muy pequeña. ¿Si quisieran tener un taller, podrían?

JB: Lo que nosotros hicimos fue editar un manual que titulamos “Hazlo tú mismo”. Lo puedes hacer del tamaño que necesites. Las comunidades podrían decidir hacerlos por sí mismos. Nuestro interés es subrayar la importancia de este mecanismo. Un producto posible para una economía pequeña. Eso lo que representa una familia. Nuestra experiencia ha mostrado que es así. Además, pensamos que este sistema de biogas es ideal para cocinar y se puede dar un uso de quince años. El costo para un sistema hecho manualmente es de mil dólares, más o menos, pero pensamos que puede bajar el precio.

BC: Hemos desarrollado este producto que puede ser producido de manera masiva. Tenemos que encontrar los socios adecuados en México, inversionistas. Pero estamos muy contentos con los que ahora tenemos. Tuvo su inicio con Patrick, por ejemplo.

Pregunta: Se trata de cómo negociar con los inversionistas y cómo quieres que esto funcione en un mercado capitalista. ¿Cuál es la estructura tecnológica? ¿Hay una precondition en la inversión que tiene ver con la propiedad de la marca, por medio de patentes?

BC: Así era en el mundo antes. Ahora, hay nuevas estrategias y es más accesible. Si tenemos un producto lo podemos distribuir y lo hacemos accesible. Entonces ya no podemos seguir pensando en la protección y en la patente. Eso no nos interesa. La protección es que se pueda abrir y que circule. Estamos protegiendo la idea del producto, no queremos guardarla en una caja. Creemos que esto es la mejor estructura.

Pregunta: Sí. Es cierto, pero en términos de negociación, consigues inversionistas, ¿no les vendes la tecnología? ¿No tienen participación en esto?

BC: Sí, la gente puede invertir en esto, de la misma forma en que pueden invertir en una medicina que tiene una patente. Pero nuestra ideología es muy diferente.



Cualquier cosa puede ocurrir. Hay que estar abiertos para hacer accesible el producto. Hay gente que tiene un producto y se cierran. No lo mueven y no lo difunden y no saben hasta dónde se puede utilizar. Para nosotros, el método que seguimos es el más viable. Estamos tratando de trabajar. Y sí, tenemos una patente. La patente la obtuvimos en 1996 o 1997, cuando empezamos a trabajar. Pero la cedimos. Todo mundo dice: “Primero tienes que tener una patente”. Pero nunca se estaba invirtiendo en un producto para familias pobres en África. Nosotros no creemos ya en estos mecanismos.

Pregunta: Si han tratado de implementar este invento en Dinamarca y Europa en general, ¿qué piensan ustedes de esta separación en el sentido de que cuando se trata de Europa o Estados Unidos, el mismo gas, sigue siendo gas pero está elaborado con tecnologías más limpias? Es algo que se maneja ahora. Esa es mi primera pregunta. Ahora, el McDonald’s... ¿fue un McDonald’s real o lo tuvieron que reconstruir?

BC: El McDonald’s fue construido para esta pieza. Lo hicimos de la nada y después la imagen del restaurante es una producción de estudio. Se hizo en el estudio. Y el proyecto de gas, los sistemas biogás, existen en Dinamarca, pero a una gran escala. Es muy difícil de aislarlo porque la temperatura cambia. Y en África tenemos un clima mucho más estable. Nuestro enfoque, es precisamente el de llegar a estas áreas. La tecnología es más sencilla, no tan compleja y en este momento no estamos interesados en entrar a Dinamarca.

Superflex instaló el primer sistema de biogas en Tanzania (1997) p.96

Superflex installed the first test of a biogas system in Tanzania (1997) p. 96

Superflex, *Flooded McDonald’s* (2008) p.101

Finales

PABLO VARGAS LUGO

Esta es una presentación sobre música, específicamente sobre música sinfónica. La ofrezco antes que nada como un aficionado deseoso de compartir algunos de sus gustos. Por otra parte, me motiva el embarazoso silencio que rodea al género que conocemos como música clásica (cuya definición trataré un poco más adelante). No me refiero al silencio en el sentido de las apreciaciones que se pueden tener sobre una interpretación más o menos exitosa, en la que las cualidades de un ejecutante pueden ser sopesadas y contrastadas con las de otros, ni en el de los datos biográficos y musicológicos con los que se pueden llenar bibliotecas. Me refiero al silencio sobre los contenidos de la música más allá de lo meramente descriptivo, lo cual ofrece un poderoso contraste al campo de las artes visuales, en el que la proliferación del texto está a la orden del día y en el que se puede, sin ironía de por medio, editar colecciones completas sobre arte en las que no aparece una sola imagen. El análisis de la música es en cierto modo un ejercicio aforístico y aislado, y si no fuera por difuntos pensadores como Said o Adorno nos encontraríamos con un campo desolado para hablar sobre el desarrollo del lenguaje musical desde la perspectiva del último siglo, que ha visto acrecentarse año con año el retraimiento de la mal llamada música culta dentro del nicho que ocupa en la producción cultural.

Antes que nada, cabe preguntarse ¿qué distingue a lo que llamamos música clásica del resto de los géneros musicales? Creo que la respuesta a esta pregunta se encuentra en la primacía del texto musical. A diferencia de otras tradiciones, como la india, por ejemplo, que enfatiza la figura del cantante o instrumentista, que es capaz de desarrollar extensas improvisaciones a partir de una serie de parámetros estrictos, la música clásica pone el énfasis sobre el compositor, cuyas intenciones se encuentran expresadas en un sofisticado sistema de escritura que establece y restringe los términos de la interpretación, dejando un mínimo de espacio a la improvisación. Por otro lado, aleja a la música de su función dentro de la vida social como acompañamiento para las celebraciones, como parte de un ritual religioso o como vehículo narrativo— estableciendo el ritual de la escucha como un acto separado y sometido a sus propias convenciones. La imponente sala de conciertos, el silencio solemne que se apodera de la audiencia, las toses

nerviosas, la estricta etiqueta del aplauso, la vestimenta de gala, la afinación de la orquesta, la entrada del director o el solista, son todos elementos de un ritual depurado a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, y cuyo objeto de culto es la partitura que descansa sobre los atriles.

Cabe preguntarse ¿cómo es que esta tradición —con todas las necesidades educativas, de infraestructura y organización que exige— ha logrado ejercer una atracción tan poderosa? Hoy en día las orquestas, salas de conciertos y programas de música clásica siguen siendo parte de la agenda cultural de casi cualquier ciudad de escala respetable en nuestro continente; sin mencionar por un lado la densa oferta que se puede encontrar en Europa, cuna de esta tradición, y por el otro lado la proliferación de conservatorios, orquestas y prodigiosos intérpretes en China, Japón o Corea del Sur. ¿Cómo una tradición surgida en la Europa cortesana y desarrollada a lo largo de los turbulentos procesos la industrialización y la formación de estados nacionales, cuya mirada en el espejo de los años previos a la primera guerra mundial dio como resultado música que parecía no querer escucharse ni a sí misma, fue capaz de definirse como un logro civilizatorio tan elevado e imprescindible para cualquier nación? Podría argumentarse que otras instituciones culturales europeas —como el museo— fueron exportadas por todo el mundo como parte de los procesos de colonización, y hoy en día cumplen su problemática función, atentas cada una a su propio contexto. Pero ninguna otra de estas instituciones permanece en un estado de animación suspendida tan desafiante, con un repertorio que se resiste al cambio o a romper su propia rutina y convenciones. Así, aún hoy en día, el momento de mayor liberación de una orquesta sinfónica consiste en tocar su versión de un mambo o un danzón que nadie puede bailar.

Para ofrecer una explicación adecuada a este espacio podría esgrimir dos razones, la primera es el texto musical mismo, cuya escritura establece una barrera de lenguaje al mismo tiempo que supera otras muchas, ofreciendo como pocas instancias una ilusión de universalidad. La otra es la institucionalidad que la música y su ritual encarnan, y que arroja a una comunidad en los pertrechos de la civilización. Efectivamente, para encontrar un nivel de codificación similar hay que asistir a los actos de gobierno, a los rituales religiosos o a las ceremonias universitarias más añejas. Esta función institucional es una que la música adoptó con gusto a partir del siglo XIX, que coincide con la fundación de orquestas profesionales y su distanciamiento del mundo cortesano y eclesiástico que había cobijado la producción musical a lo largo de 200 años.

Esta independencia permitió una creciente autonomía de la expresión musical, uno de cuyas formas paradigmáticas es la sinfonía. Esta forma deriva de pequeños

224 Ein wenig beschleunigend. *riten.*

Fl. zu 3.

Ob. I II

Kl. zu 3

Fg.

Hr.

Tb. Ten. III

Tb. Baß

Tr. in F

Tr. in C

Pos. I II

Pos. III u. Kb. Tb.

Pk.

Viol.

Br.

Vc. u. Kb. zu 2

The image shows a page of a musical score for the finale of Bruckner's Eighth Symphony, measures 224-228. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tb. Ten. and Tb. Baß), Trombone (Tr. in F and Tr. in C), Percussion (Pos. I II and Pos. III u. Kb. Tb.), and Piano (Pk.). The tempo is marked 'Ein wenig beschleunigend.' (slightly accelerating) and 'riten.' (ritardando). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The page number 224 is in the top left corner.

interludios instrumentales de dos o tres movimientos que se incluían en óperas u oratorios, y que a finales del siglo XVIII comienzan a interpretarse como obras por derecho propio. El carácter instrumental y la interpretación colectiva de la sinfonía permitía dejar de lado la necesidad de poner la música al servicio de una narración o escribir para el lucimiento de un cantante o solista. La sinfonía, dentro de una estructura más o menos convencional, daba un espacio para el desarrollo libre de las ideas musicales y pronto se convirtió en el género que daba legitimidad y ponía en perspectiva las ambiciones y talentos de un compositor.

Esta breve introducción establece un marco para comenzar a hablar del tema de esta exposición, que es el final sinfónico. En este ejercicio emularemos al mal lector, que aburrido o ansioso atisba a las últimas páginas de su novela para saber de una vez cuál ha sido el destino de los personajes que el escritor se ha ocupado en desarrollar a lo largo de cientos y cientos de páginas. El símil entre la sinfonía y la novela no es casual, y aunque probablemente haría falta un estudioso de la cultura más agudo y disciplinado que yo para ofrecer los sustentos históricos y teóricos de esa relación, no es difícil identificar en los desarrollos temáticos, modulaciones, climaxes dramáticos y resoluciones trágicas o triunfantes de los motivos musicales en una sinfonía, las tribulaciones, dilemas, aspiraciones y golpes del destino a los que el arte novelístico somete a sus personajes. La novela explora el misterio de la individualidad a lo largo del tiempo, y construye un mundo narrativo que vive por derecho propio y puede hacerlo en sus propios términos. La sinfonía abre un universo sonoro que conforme transcurre el siglo XIX se va volviendo más amplio y envolvente, más extenso en el tiempo, más extravagante en sus ambiciones y confiado en su autonomía. Pero a diferencia de la novela, que debe aterrizar en los conflictos históricos y cotidianos, la forma sinfónica parece tender al enrarecimiento, involucrada en su propio lenguaje, aparentemente alejada de la esfera social y discursiva. La sinfonía ha llegado a ser la expresión más acabada de esa ilusión que, paradójicamente, mantiene a la música clásica como un mudo objeto de veneración.

Entonces ¿cuál puede ser el contenido de esta música? ¿Podemos dilucidar algo de ello a partir de los 15 o 20 compases que cierran una obra? Me adelanto al final porque es ahí donde la obra dibuja su relación con el silencio que le sigue, e igualmente con el que precede al primer compás. En el final, el compositor debe decidir qué hacer con el mundo sonoro que ha creado, y que ha reclamado del espectador no solo su entera atención, sino su inmovilidad y su silencio. Puede asfixiarlo, perderlo entre las alturas, darle un golpe de muerte, llevarlo al paroxismo o simplemente frenarlo, como quien detiene una locomotora o baja las velas de un barco. El orgasmo, la caída, la muerte y la catástrofe están cifrados en estas notas finales, que son un

224 Ein wenig beschleunigend - riten.

Fl. zu 3.

Ob.

Kl.

Fg.

Hr.

Tb. Ten.

Tb. Baß

Tr. in F

Tr. in C

Pos. I II

Pos. III u. Kb. Th.

Pk.

Viol.

Br.

Ve. n. Kb. zu 2

The image shows a page of a musical score for orchestra, numbered 224. The title is "Ein wenig beschleunigend" followed by "riten." (ritardando). The score is for various instruments: Flute (Fl. zu 3.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet Tenor (Tb. Ten.), Trumpet Bass (Tb. Baß), Trumpet in F (Tr. in F), Trumpet in C (Tr. in C), Positone I and II (Pos. I II), Positone III and Trombone (Pos. III u. Kb. Th.), Percussion (Pk.), Violin (Viol.), Brass (Br.), and Violoncello and Double Bass (Ve. n. Kb. zu 2). The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The tempo marking "Ein wenig beschleunigend" suggests a slight increase in speed, and "riten." indicates a gradual deceleration towards the end of the piece.

buen punto de partida para explicarse el peso cultural de estas obras y entender el mundo de imaginación sonora que abren y cierran sus partituras.

Veamos como primer caso la obra sinfónica más famosa de todas, la única cuyas notas han entrado a nuestro léxico cotidiano. Chan-chan-chan-chan, enuncia un estudiante que se enfrenta a un examen, o el aficionado ante el penalti decisivo. Cuando un admirador inventó que Beethoven se refirió a este motivo como “el destino tocando a la puerta”, no se imaginó que algún comediante (no sé cuál, pero estoy seguro de que fue un comediante) lo tomaría tan literalmente, y que terminaría tarareándose ante las decisiones más banales. En vez de visitar ese principio, comencemos por este final:

Beethoven 5' 47" (video)

Si hasta poco antes las sinfonías terminaban con un rondó —movimiento de tiempo rápido y material musical comparativamente ligero— que finalizaba con resoluciones más o menos previsibles, gráciles e ingeniosas, esta parece delimitar un territorio, cerrando herméticamente una frontera sonora. La música acumula literalmente las energías de todos los intérpretes en una cabalgata hacia el final, el cual parece posponerse en cada clímax, en una especie de *coitus interruptus*. En este final, el acorde de Do mayor es repetido una veintena de veces. En palabras de Edward Said, el compositor parece decir: “el Do mayor es mío, mío, mío”, apropiándose por pleno derecho tras un ejercicio de individualismo heroico. Si con frecuencia se escucha hablar a la ligera de ‘arquitecturas musicales’ para describir composiciones complejas y ambiciosas, aquí el símil no es del todo inexacto, ya que los acordes juegan el papel de columnas, elementos de la estructura que son al mismo tiempo su portal y su sostén. La idea de lo clásico adquiere así una expresión inusitada.

Si la orquesta sinfónica manifiesta la existencia de una sociedad pudiente y organizada, el poder que se otorga al compositor al poner en sus manos ese dispositivo, y las expectativas que ello despertaba, eran expresión de una burguesía cada vez más confiada en sus aspiraciones. El final heroico es al mismo tiempo cierre de la construcción musical y pauta para la reaparición —por decirlo de algún modo— de la comunidad reunida en torno a la partitura en su ovación o rechazo hacia la obra. Pero no tardan en aparecer los antihéroes en esta escena. El segundo ejemplo viene de la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz, obra que pretende narrar musicalmente la tribulaciones de un artista enamorado, quien sumido en un sueño narcótico alucina haber asesinado a su amada, asistiendo después a su propia ejecución y siendo después testigo de una aquelarre en torno a su tumba, donde será atormentado por el espíritu de su difunta amada. Aquí se

224 Ein wenig beschleunigend . - - - - - riten.

Fl. zu 3.

Gh.

Kl.

Fg.

Hr.

Tb. Ten.

Tb. Baß

Tr. in F

Tr. in C

Pos. I II

Pos. III u. Kb. Tb.

Pk.

Viol.

Br.

Vc. u. Kb. zu 2

mezcla una cita del Dies Irae, una himno de la misa de muertos, y una especie de danza diabólica, en un final frenético y acelerado cuya acorde final parece, sin embargo, dejar la narración en puntos suspensivos, enfatizando su irrealidad:

Berlioz 40" (video)

Obras tan deliberadamente narrativas como esta son la excepción más que la regla en la tradición sinfónica. Más aun, Berlioz no hace sino hacer explícito algo que es posible apreciar aún en las obras que pretenden alejarse de cualquier programa o declaración filosófica: que a la música le suceden cosas. Que más allá de la pureza musical los temas se entrecortan, se entremezclan, iluminan u oscurecen de maneras reconocibles; que en las frases musicales estarán siempre las inflexiones de la voz y el habla y en los ritmos los del cuerpo. Basta escuchar los últimos compases de la 4a sinfonía de Brahms, compositor epítome del romanticismo. Aquí, antes que una exaltación hay una caída precipitada. Los violines parecen casi renegar de su papel, y el final antes que dibujar un límite parece una rasgadura:

Brahms 26" (Fragmento)

Obras como la de Brahms, marcaron la pauta para un enrarecimiento cada vez mayor del material musical. Las sinfonías ganaron en duración, las orquestas en tamaño y la escritura en ambición, densidad y complejidad. Sinfonías como las de Bruckner se hacen con el tiempo del escucha sin miramientos, convencidas del privilegio del compositor y de la necesidad de llevar sus ideas tan lejos como sea posible, lo cual en la técnica Bruckneriana probablemente significa más lento y más alto. En el final de la octava sinfonía los cornos, trompetas y violines articulan entre sí los temas de los cuatro movimientos, en una parsimoniosa y compleja polifonía que más que a una cabalgata recuerda a una procesión. Pero en la articulación de estas frases asoma algo más que las alturas alpinas o el lento tránsito de las nubes.

Bruckner 1' 30" (video)

¿Es muy aventurado encontrar en este final el ritmo pesado de una locomotora deteniendo su marcha? Después de todo a Bruckner se le ha criticado por su tendencia a la repetición mecánica de los temas, que parecen atascarse y avanzar al siguiente paso solo para volver a detenerse una vez más. Sería demasiado aventurado pintar a Bruckner como un antecedente del minimalismo, pero me parece

atractivo especular sobre el reflejo de una atracción mecánica en su obra, en la que el mismo autor y sus admiradores quieren ver un movimiento hacia lo trascendental.

El autor esencial para dar sentido a este ejercicio es Gustav Mahler. La música de Mahler representa la mirada más reflexiva del género sinfónico a su entorno, y en ella se puede transitar de la más límpida ilusión heroica hasta la literal desintegración del conjunto de la orquesta.

Fragmento Mahler 1' 8" (Fragmento)

No es difícil percibir aquí la herencia del final Beethoveniano, con el acorde de Re mayor repetido una decena de veces, en una especie de columnata musical. Hay que caminar un poco más adelante, hasta la 3a sinfonía —que sigue siendo la composición más larga del repertorio sinfónico— para toparnos con esta anomalía. Sucede a la mitad del primer movimiento, en el que la música parece ser atrapado por un remolino y forzado a un final prematuro. Los fragmentos del tema que da inicio al movimiento se escuchan aquí y allá, enunciados heroica o cómicamente, dejando al escucha con la sensación de haber asistido a una verdadera catástrofe.

Mahler 3A, 46" (Fragmento)

Este naufragio musical es emblemático de toda la posterior producción mahleriana, ocupada en un socavamiento constante del material musical, el cual es presentado bajo una luz, sólo para mutar tras ser cuestionado en su integridad y aspiraciones por toda clase de recursos antitéticos. No en vano Mahler prefigura el distanciamiento final de la tradición clásica en la música dodecafónica. No lo hace, sin embargo, por un mero procedimiento técnico, sino por una especie de historización del material, que se vuelve sujeto de un tiempo que no es ya mera duración, sino también degradación y atrofia, engaño y decepción. La tercera sinfonía, llega, sin embargo, a un final más reconocible, que es una versión lenta y prolongadísima del tema antes hecho naufragar. Se expresa aquí algo que recuerda el encuentro con un océano, como si el aliento musical no cesara pero ya no tuviera a dónde pisar, detenida por una fuerza en sentido contrario:

Mahler 3B, 1' (Fragmento)

Sigamos con Gustav Mahler. Su sexta sinfonía es como la imagen distorsionada de la primera, y los atisbos de heroísmo se ven una y otra vez aplacados por trinos sardónicos y mutaciones degradantes. El final se ve dos veces detenido en su desarrollo por lo que el compositor describe como 'golpes de martillo', que deben ser tocados por una especie de híbrido de tambor y sarcófago. Después de los dos golpes de martillo, con la música literalmente agonizante, queda un tiro de gracia, que nunca deja de sorprender al escucha más experimentado.

Mahler 6, 30" (Fragmento)

En la *Canción de la Tierra*, una obra que no es propiamente una sinfonía pero que para efectos de la obra de este compositor no puede sino considerarse parte de su producción sinfónica, Mahler abandona las referencias a bandas militares y danzas campesinas y baja el tono de sus exaltadas melodías. En su lugar, decide poner música a poemas chinos traducidos al alemán, con una orquesta de dimensiones considerables, la cual rara vez es escuchada en su totalidad. En vez de ello la orquestación recurre a pequeños grupos que se forman y desintegran en unos cuantos compases, dando a toda la obra una sensación íntima y de fugacidad. Es notable que de entre las obras de Mahler, sea en este extraño universo chinesco donde la ironía parece más lejana, como si la máscara de la otredad diera cubierta al compositor para desarrollar el material musical sin ver dónde podía meterle el pie. La última canción del ciclo, "El adiós", dura tanto como las otras cinco juntas, pero a diferencia de ellas su integridad parece siempre estar en juego, a punto de perder la cohesión, algunos de sus pasajes, incluso, están marcados para tocarse "sin prestar atención al tiempo". El final de esta canción es una larga desaparición de la orquesta, que toma aliento antes del silencio absoluto solo para volver a decaer, mientras la voz canta la palabra *ewig* (*eternamente*) una y otra vez. Si entendemos el final sinfónico como el punto en que la música se articula con el ruido del mundo que inevitablemente le sigue, el final de *La Canción de la Tierra* es una especie de gradual claudicación.

Mahler Lied 1' 13" (video)

Las ramificaciones de la obra de Mahler son múltiples. Por un lado, la escuela vienesa de Schönberg, Webern y Berg. Por el otro, compositores como Dimitri Shostakovich que buscaron continuar la tradición sinfónica, modernizándola sin ceder al radicalismo dodecafónico. El caso de Shostakovich se ofrece como un reflejo interesante de la obra de Mahler, vista desde el otro lado de la primera guerra mundial y con

224 Ein wenig beschleunigend . - - - - - riten.
zu 3.

Fl. = = = = =
Ob.
Kl.
Fg. = = = = =
Hr.
Tr. in F
Tr. in C
Pos. I II
Pos. III u. Kb. Th.
Pk.
Viol.
Br. = = = = =
Vc. u. Kb. zu 2

las catástrofes del totalitarismo de mediados de siglo tocando a la puerta. Aquí, en su cuarta sinfonía, Shostakovich ofrece un final seguido de lo que podemos llamar un larguísimo epílogo. La orquesta es convertida en una maquinaria forzada, incapaz de avanzar, empujada a un crescendo sin resolución en el que da la impresión de que los músicos está leyendo la partitura al revés.

Shostakovich 4A, 45" (fragmento)

El pasaje siguiente a este colapso es larguísimo y casi estático, iluminado apenas por las notas finales de la celesta, que no pueden sino recordar los últimos compases de *La Canción de la Tierra*. Pero a diferencia de aquél, éste es un paisaje sumido en una calma amenazante; es una música desolada.

Shostakovich 4B, 1' 59" (fragmento)

La conflictiva relación de Shostakovich con el régimen de Stalin dejó su huella también en la historia de esta obra. Temeroso de la reacción del partido, acostumbrado a fábulas maquinistas más optimistas, Shostakovich la retiró del programa poco antes de su estreno, dedicándose a escribir una quinta sinfonía tan convencional y falsamente triunfalista que debía haber encendido los focos rojos en la NKVD. Aquí el final:

Shostakovich 5, 48" (fragmento)

Si para Adorno lo que él llamó "la nueva música", es decir el dodecafonismo, no hacía sino llevar a sus últimas consecuencias una sucesiva alienación del discurso musical de la sociedad que le rodeaba, la sinfonía de Anton Webern una especie de estrella enana, resultado del colapso de una forma otrora expansiva y heroica. La intrincada estructura de esta obra brevísima pone de cabeza incluso el principio y el fin de la obra, conformada como está por una estructura palindrómica. Los huecos abiertos por Mahler en la orquestación de LCDT son ahora espacios casi insalvables entre los sonidos, que se sostienen unos a otros en un precario equilibrio de cánones, inversiones y series que son ya la única estructura posible para sostener el discurso musical.

Webern (fragmento)

224 Ein wenig beschleunigend riten.
zu 3.

Fl. = = = = =
Ob. = = = = =
Kl. = = = = =
Fg. = = = = =
Hr. = = = = =
Tb. Ten. = = = = =
Tb. Baß = = = = = zu 2
Tr. in F = = = = =
Tr. in C = = = = =
Pos. I II = = = = =
Pos. III u. Kb. Th. = = = = =
Pk. = = = = =
Viol. = = = = =
Br. = = = = =
Ve. u. Kb. zu 2 = = = = =

Podemos terminar, sin embargo, con una armonía un poco más reconfortante. Estos son los acordes finales de la séptima sinfonía de Jan Sibelius, un autor frecuentemente descalificado por su conservadurismo. Esta obra, escrita en la tonalidad de Do mayor —la más sobre explotada de todas— se desarrolla en un movimiento continuo cuya característica más notable es la casi ausencia de material melódico. El acorde final, construido lentamente, nota por nota a lo largo de varios compases acumula la sonoridad de los diferentes grupos instrumentales en un crescendo extrañamente disparejo. Las notas se extienden como rayos más allá de su clímax: invaden el silencio que les sigue.

Sibelius (fragmento)

PANEL 2

SARINA BASTA, DR. AMY SARA CARROL & RICARDO DOMÍNGUEZ Y PAULA SIBLILA
MODERADOR: TOM VANDERBILT

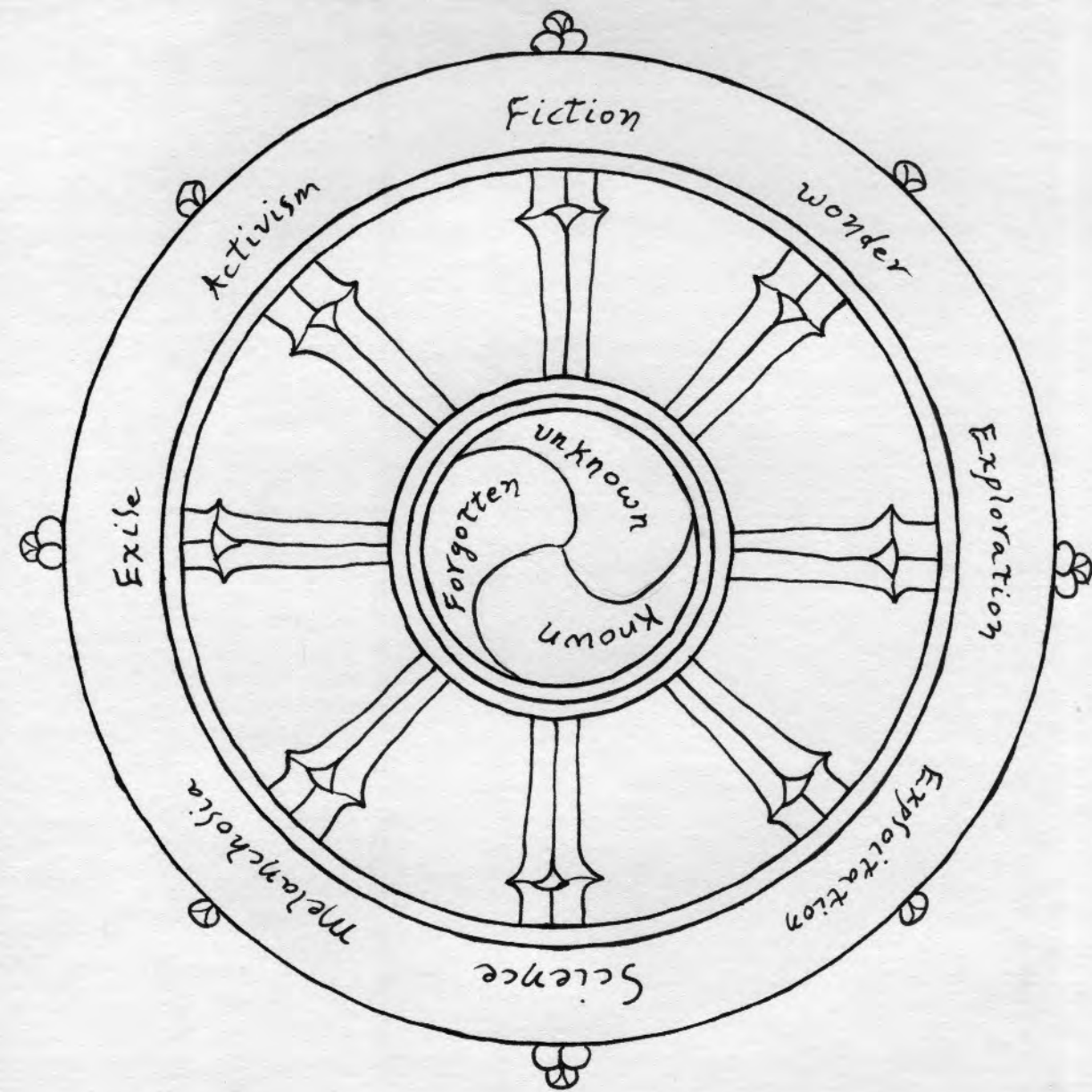
Oceanomanía Gestionando lo desconocido, de la sorpresa al agotamiento

SARINA BASTA

Oceanomanía, Souvenirs from Mysterious Seas (Oceanomanía, Recuerdos de Mares Misteriosos), es una exposición de dos partes, que se celebrará simultáneamente en el Museo Oceanográfico de Mónaco y el Museo Nacional (NMNM), en abril de 2011. El concepto de *Oceanomanía* resulta de la locura por el océano de finales de 1700 en Europa y que alcanzara su apogeo después de la década de 1850, debido al interés por el océano, su navegación, y el descubrimiento de nuevas especies, resultado del contacto directo de las élites con los exploradores, investigadores, y el imaginario popular.

La segunda mitad del siglo XIX fue testigo de la aparición del acuario y la de las primeras exposiciones que retrataban la vida marina. Con la desaparición del llamado 'impuesto de cristal' en el Reino Unido en 1845, la introducción al vidrio y su utilización en todas las áreas del diseño coincidió con esta nueva curiosidad del público por la vida marina que rápidamente introdujo estas 'muestras' a los hogares de la clases media y alta, a manera de viveros, gabinetes o frascos de cristainosl. Los cadáveres de los especímenes marinos eran interpretados a través de estos gabinetes de curiosidades o de la propia interfaz del vidrio mientras que en el acuario se pueden observar animales vivos.

El creciente interés por el océano también tuvo mucho que ver con la literatura de ficción ejemplificada en la novela de Julio Verne de 1870, "Veinte mil



G.T. Pellizzi, *Oceanomania Navigation Wheel* (2011)

leguas de Viaje Submarino.” Nemo, el protagonista, es curador renegado de un museo de historia natural, hombre multidisciplinario y genio de la ingeniería, su enorme biblioteca y colección resguardadas a bordo del Calypso se convierten en el lente a través del cual se puede interpretar la historia. Los cascos de buceo con ‘ventanas’ de cristal hacen posible respirar bajo el agua y explorar las profundidades del océano. Esta tecnología existía antes de la novela de Verne, así como la ineludible cámara de descompresión que acompaña al casco. El cordón umbilical atado al sujeto para proveerlo de aire desde la superficie, y el pesado equipo y maquinaria, hace parecer al sujeto como una especie de ser irreconocible, un ser que habita la alteridad del océano, la necesaria transformación mediática del sujeto. El submarino Calypso, habitado por el protagonista durante casi toda la novela, tenía tecnología desconocida aún por los ingenieros contemporáneos a la obra de Verne.

Desde el punto de vista visual, como lo refleja Alphonse de Neuville en los grabados que acompañan la obra original de Julio Verne, y las pinturas monumentales de Bernard Buffet, una serie realizada hacia el final de su vida en la década de los noventa, el Calypso se convierte en un aparato de visibilidad enorme que envuelve a los personajes y sus libros y a todo el conocimiento disponible. El aparato se encuentra en movimiento capturando las vistas inconmensurables de paisajes subacuáticos. Observamos cómo los sujetos miran a través de una incipiente lente como espectáculo cinematográfico mientras son arrastrados hacia lo desconocido.

Estas formas de interpretación de la vida en el océano, permean en la muestra *Oceanomanía* y son acompañadas con algunos paradigmas y contradicciones sobre nuestra capacidad de comprender la complejidad de los océanos como meta-sistemas. El artista Mark Dion, captura estas contradicciones entre la maravillosa convivencia creada en los paisajes del océano y la melancolía que surge al observar su colapso. Dion toma como punto de partida la explosión que provocó un derrame de petróleo de la compañía *Deep Water Horizon*, que tendrá repercusiones ambientales a largo plazo en todas las regiones oceánicas y cuyas consecuencias aún no han sido completamente calculadas.

La medición del riesgo es una evaluación que se encuentra a menudo en manos de inversionistas y empresas capitalistas. La externalización del problema, no ha mitigado la escala del impacto de las catástrofes ecológicas en el medio ambiente, tanto para la vida animal como para los humanos. Nuestra falta de conocimiento, de visión, de tener algún interés directo con el asunto o resultado, ha sido expuesto de forma dramática en los peores escenarios. Al parecer, no sabemos ni cómo empezar a buscar soluciones o reparar los daños. Allan Sekula, hace una referencia a la noción de riesgo en la cinta *Lottery of the Sea* (Lotería del

Océano) basada en los escritos de Adam Smith, quien iniciara estudios sobre el tema del riesgo en la vida marina en el siglo XVIII. En esta cinta, Sekula muestra las complejas estructuras de participación del capitalismo moderno y su relación con el océano a través de la interacción de intereses, tanto privados como gubernamentales, y la falta de credibilidad en las políticas financieras, ambientales y laborales.

Entre trabajo y ensueño

El escritor Frederic Jameson, en *The Political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act* (1981) [p. 201] habla de un punto ciego literario con respecto al enfoque económico del océano:

“El ‘no’ lugar del océano es también el lugar del lenguaje depuesto del romance y el ensueño, de mercancías narrativas y mera distracción de ‘literatura light’. Sin embargo, esto es solo la mitad de la historia, uno de los polos de la capacidad de tensión cuyo objeto debemos ahora hacer justicia. Pues el mar es el espacio vacío entre lugares de trabajo y vida en concreto, sin dejar de ser por sí mismo, un lugar de trabajo y el propio elemento a partir del cual el capitalismo imperialista ha dibujado las fronteras entre playas y puestos de avanzada, y que da cuenta paulatinamente de la penetración a veces violenta, a veces silenciosa y a veces corrosiva, del capitalismo en las zonas de la periferia del mundo.”

En la notable publicación *Fish Story* (1995) Sekula subraya la ausencia que señalara Verne: “Por su genio como ingeniero naval, el narrador de Verne comenta con respecto a la vasta biblioteca del Nautilus: no existe ninguna obra sobre política o economía; pareciera que esos temas están estrictamente proscritos. La respuesta de Nemo al misterio de la tierra radica en el imaginario pre-industrial de los mares”. En la publicación de Allan Sekula, se encuentra un análisis extensivo con imágenes representando al océano correlacionadas con la evolución de su uso en la empresa humana.

Uno de los ejemplos más notables que nos ofrece Sekula, es la manera en que hemos dado la espalda a la menos romántica empresa de buques de carga que surgiera tiempo después de la aparición de la máquina de vapor, convirtiéndose a los muelles en paisajes de trabajo deslucido, des-estetizados y por lo tanto ignorados por las clases que se benefician directamente del intercambio que se lleva a cabo sobre sus superficies. En el documental, Sekula surge como un especialista de las complejidades industriales y económicas del océano, desde el levantamiento de contenedores de carga que comenzó en los años cincuenta, hasta el marco político, o falta del mismo, en la circulación internacional de mercancías.

“Así, la proliferación de empresas de mensajería y catálogos de servicios profesionales y ocio que llegan por correo a las clases dirigentes y grupos intelectuales,

no generan en realidad ninguna verdadera conciencia sobre la tierra, sobre el mar, o sobre el espacio olvidado.”

El gran desconocido

Los artistas en esta exposición revelan aspectos del océano en un momento en que la ciencia y la tecnología, y las tecnologías relacionadas con las empresas y la cultura, todavía se enfrentan al océano como el ‘gran desconocido’, o bien descrito en la cita de Jameson “el espacio vacío”.

“El gran desconocido” es de hecho un motor para el descubrimiento, una inspiración por la idea de lo sublime, lo maravilloso y misterioso, seducidos por la descripción de George Bataille de la gran ‘no forma’, el mar como padre de todas las cosas pero también el mar erotizado de mareas; o bien la analogía de Michel Foucault entre el espacio del barco y la locura en ‘Locura y Civilización: Una historia de la locura en la edad de la razón’, o como un no-lugar, un otro-espacio. Podemos encontrar consuelo, inspiración y ventaja en la visión del mar como espacio de resistencia, como territorio desconocido, del exilio, lejos de las legislaturas nacionalistas y las relaciones informales.

Pero Allan Sekula nos advierte sobre ir demasiado lejos con cierto ‘neo-romanticismo’ sobre el océano. Hay pocos, o ningún otro territorio sobre la tierra, de los cuales podemos presumir de conocer tan poco, quizá además el territorio del cerebro humano, y aquel del inconsciente, una analogía previamente presentada desde tiempos aristotélicos. A muchos nos gustaría pensar que conocer tan poco sobre el océano, manteniéndolo en el santuario de lo desconocido, de lo maravilloso, una especie de virginidad fingida, significaría que el océano podría permanecer a salvo de las maquinaciones recurrentes de la empresa humana —la historia reciente demuestra lo contrario.

Otro punto fundamental de la participación de Mark Dion en la exposición es el estudio recientemente completado del *Census of Marine Life* (Censo de vida marina, 2010). Dion está interesado en el *mis-en-guard* del agotamiento de las especies en los océanos presentados en este reporte. Hasta un 80% de las especies en diversos cuerpos de agua están aún por ser descubiertas en un momento en que la diversidad de flora y fauna marítima se encuentran en peligro debido a la pesca extensiva, la contaminación y el cambio climático. Mucha de la información incluida en este documento sobre el factor de lo desconocido realizado por científicos a nivel internacional no sorprende enteramente ya que justifica la generación de fondos para la investigación. Al mismo tiempo, la observación de las consecuencias de esta destrucción en la diversidad que aún está por ser descubierta, sucede a un ritmo que

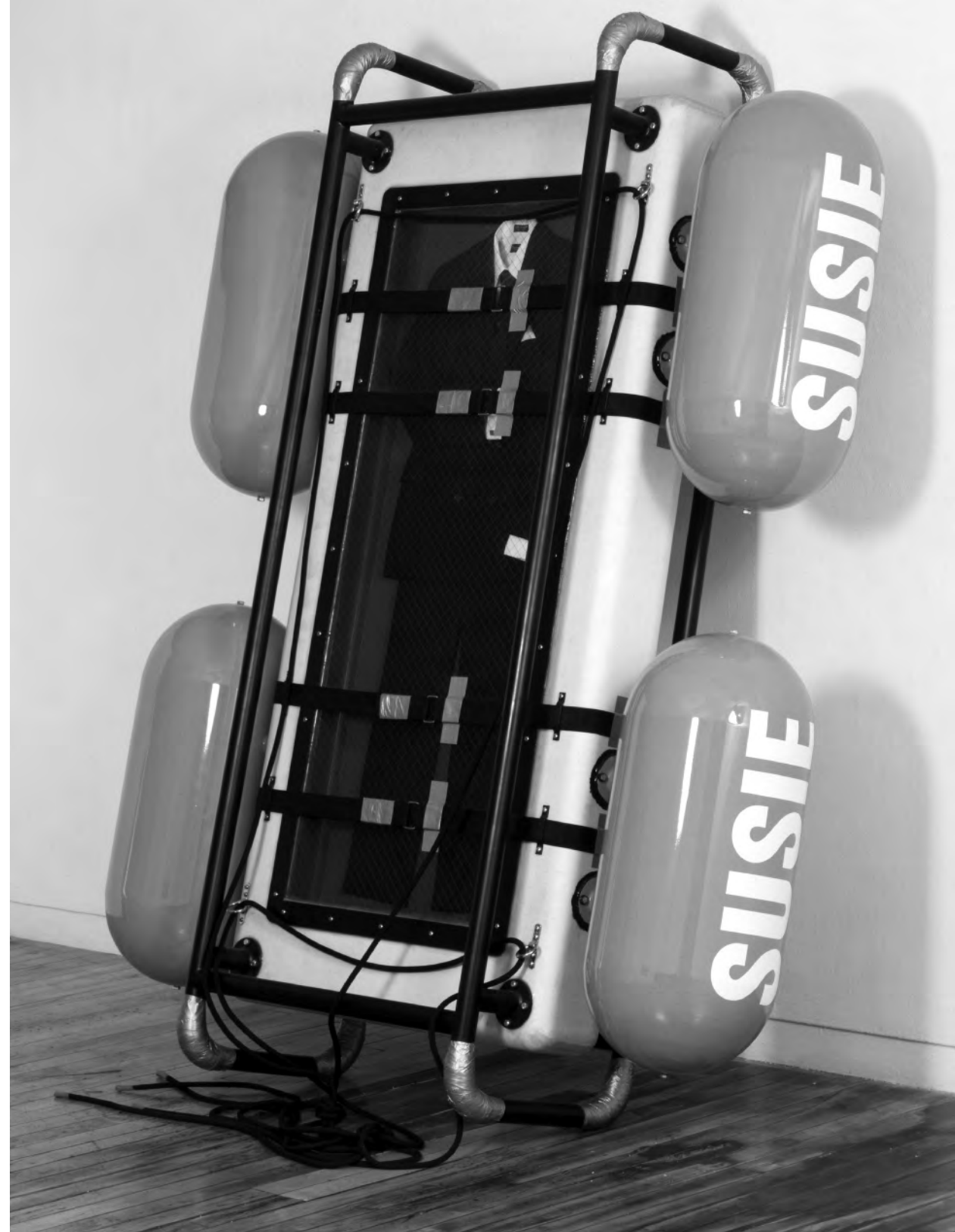
está muy por encima de nuestros avances científicos. La tecnología y el conocimiento relacionados con los océanos, evolucionan a una velocidad prácticamente inversa a la de la evolución humana.

Replicar nuestra bastante confortable visión sobre el océano como espacio del otro, del que nutre y del desconocido, tiene un costo real en términos de la propia gestión del hombre sobre los recursos oceánicos y la mano de obra humana que tiene lugar sobre su superficie. El desastre de BP es relevante en este sentido ya que nos llevó más de tres meses detener la 'fuga' –no contamos con el conocimiento o la tecnología suficientes para controlar ésta o ninguna situación parecida. Y las consecuencias aún están por ser ponderadas. La amenaza sobre las especies es evidente y su desaparición se ha acelerado considerablemente mucho antes de alcanzar un verdadero conocimiento sobre la biodiversidad y las enormes posibilidades del océano. El concepto de 'gran desconocido' que hemos romantizado del océano, las especies aún por descubrir, los sistemas que todavía no comprendemos del todo, pueden esfumarse por un proceso terrible de agotamiento, el corolario dialectal de explotación y acumulación ciegas.

El Océano como espacio olvidado o desconocido corresponde a una cuestión aún vigente más general de una visión anticuada y romántica sobre la naturaleza. Nociones contradictorias como responsabilidad, conservación, protección, y libertad, sugieren que a medida que la tecnología avanza, es necesario que aumente también nuestra comprensión y visión de una gestión más mesurada de los recursos oceánicos, esperando no perder el extraordinario potencial del océano de maravillarnos.

Seascape: Floating Costume to Drift for Eternity I (Armani Suit) (1991) p. 123
Escape marino: Traje flotante para estar a la deriva por la eternidad I (Armani)
Cortesía del artista y Lehmann Maupin Gallery, Nueva York

Seascape: Floating Costume to Drift for Eternity I (Armani Suit) (1991) p. 123
Courtesy the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York



Media dislocativa, una historia de fantasmas (o como frotar piedras en el nombre de trans-cuerpos por convertir-se)

DR. AMY SARA CARROLL Y RICARDO DOMÍNGUEZ

1. La Herramienta Transfronteriza para Migrantes (HTM) es el más reciente aparato diseñado para guiar a desorientados y sedientos —sin importar la nacionalidad— hacia los depósitos de agua y sitios seguros de la frontera de México que colinda con los Estados Unidos. La intención es dar apoyo a los esfuerzos de las organizaciones humanitarias como *Border Angels* y *Water Station, Inc.* Basada en un sistema de posicionamiento global (GPS) que hace un cambio de cifras en varios registros, HTM es una producción de *Electronic Disturbance Theater* (EDT) y *b.a.n.g. lab*, una colaboración entre Micha Cárdenas, Elle Mehrmand, Brett Stalbaum, y nosotros Amy Sara Carroll y Ricardo Domínguez.

Primero, al trastocar el código de herramientas de ubicación, HTM subraya la “neutralidad ideológica” con tecnologías para caminantes mientras descentraliza su foco en espacios urbanos. Segundo, interrogando el “lenguaje de los nuevos medios” quienes acentúan en lo prosa-ico, HTM inicia una poética conceptual. Tres, en el basto espíritu del arte colectivo post-1968, HTM es impenetrable a la supuesta frontera entre arte y activismo.

HTM tiene un interfaz de fácil manejo. También incluye poemas en prosa como fichas de audio que ofrecen información en varias idiomas para sobrevivir en el desierto, detalles que aparecerían en manuales de supervivencia desértica utilizados por los ejércitos estadounidenses y mexicanos. Hemos presentado una serie de poemas entrelazados con otros de una segunda serie (más explícita en su experimentación conceptual) que han sido expuestos en otros museos, galerías y espacios performativos. Las dos series funcionan como un manifiesto performativo que se extiende como el establecimiento del ‘ismo’ mexicano, la cuestión es “¿Qué conforma el proceso constitutivo?”

2. Con HTM buscamos rehacer el acrónimo GPS como ha hecho Laura Borrás y Juan Gutiérrez con su *Global Poetic System* (sistema de poética global) (2009).

Desde 1994, el arte en red/software de los medios tácticos en el activismo, ocultaba el eslogan *More Than Just Art!* (¡más que sólo arte!). HTM es un fractal que no forma parte de las historias del arte en red y sí vincula con camuflajes ecológicos, definidos por Alex Galloway y Thacker en su libro *The Exploit: A Theory of Networks* (2007) como lealtad a lo “imperceptible” o a lo “no-existente” (135).

A través de HTM buscamos crear túneles translúcidos dentro del mercado electrónico bajo el concepto de arte y algo más. El tiempo post-contemporáneo demanda creaciones que, con un gesto de visibilidad pueda asustar las ficciones del mercado, del Estado. Con HTM queremos ir más allá de nuestras propias expectativas, por ejemplo, que el arte debe rondar las formas y contenidos de la globalización como una red o una nube. Vincular por y a través de el mismo. También queremos conspirar para conectar cuerpos reales con cuerpos de información y crear trans-cuerpos, perturbando las condiciones atmosféricas de las in/seguridades del post-post 11/9 (1973/2001).

3. Fuimos a Portbou, España para guiar a un fantasma a los Estados Unidos. Un crimen federal es ayudar y asistir la entrada ilegal a los Estados Unidos. Por tanto, está prohibido hablar abiertamente sobre la ayuda que le brindas a un ser humano para cruzar la frontera. Hablar sobre un fantasma es otra cosa.

4. La fronteras no son límites sino preformativos y peformatividades que entrelazan la catástrofe del estado, y tienen la posibilidad de representar una estética oblicua de lo desnacionalizado. Aún cuando controlan, también apuntan hacia la evidente vuelta a la tragedia—como un autoconocimiento que sacrifica mitos comunales bajo el nombre de Justicia—activando una catástrofe sin re-vuelta. Justo como en el Oresteia (Esquilo 458 a.C.) que construye mártires de personajes desastrosos enclaustrados por la fuerza de la Ley-sin-ley, sin Justicia, el fantasma Benjaminiano que implícitamente invocamos a través de una visión de fronteras, irrumpiendo la línea funcional de lo post-contemporáneo del Imperio, como una crisis tras otra.

El colectivo francés Tiquun escribe en *Introduction to Civil War* (2010), y seguramente como Naomi Klein en *Disaster Capitalism* (2007) también apuntó: “El Imperio funciona mejor cuando la crisis es su constante. La crisis es lo normal en el Imperio. La temporalidad del Imperio es la temporalidad de lo emergente y lo catastrófico” (Tiquun 2010: 126). HTM invisibiliza la anomia de las fronteras movilizadas, que repiten, restauran, y dislocan la tragedia como una máquina sin -monarca ante un llamamiento vacilante por más mártires que sacrificar. En este escenario, todos, “aún los opresores”, se vuelven víctimas. Pero, según Benjamin, debemos

encontrar un entre, un en medio de. Entre y por entre la catástrofe de las fronteras petrificadas de la historia, la tragedia sin retorno de los capitalismo desastrosos, así como la materialización de tiranías barrocas de una arcaica globalización —un Imperio del desorden— de cada una de estos acercamientos se le presentan alter-espectros, alter-eucatastrofes, y alter-desastres que, como restos positivos de un trauma, recombinan y resisten la configuración de otros. Un fantasma en espera sin reservación. Nuestro fantasma Benjaminiano espera por su reemplazo no cuantificado. Pero él mismo es uno cuando hablamos mucho más que de quienes tienen un nombre propio—como de cuerpos transfronterizos.

5. En agosto de 2010 una asombrosa oposición flotó, recirculando como el aire— como de camiones refrigerados. Al final del mes de julio, antes que los cuerpos de setenta y dos migrantes fueron encontrados en Tamaulipas, estado fronterizo de México, cincuenta y un cuerpos se hallaron en fosas comunes en el este de Monterrey. Usando excavadoras para desenterrar los cuerpos, los soldados mexicanos pusieron en evidencia la narcoviolencia por medio de los camiones refrigerados. De manera espeluznante, al otro lado de Arizona, el médico forense de Pima County notó un aumento de migrantes muertos por el calor desértico. “Para acomodar los cuerpos” en el calor extremo, los oficiales utilizaron un camión refrigerado afuera de la oficina de la morgue.

Es difícil no pensar en esas contrapuestas ironías del peligro en cruzar la frontera. Es difícil también, no pensar en las historias que escribió Luis Alberto Urrea en su libro *The Devil's Highway: A True Story* (2004). Después que los cuerpos de los “Yuma 14” fueron devueltos en avión hasta sus pueblos en Veracruz, Rita Vargas estimó el costo de transportación por unos 68 mil pesos mientras se preguntaba “¿Qué hubiera pasado si alguien hubiese invertido ese dinero desde el principio?”

6. HTM es arte fronterizo del disturbio que combina un geo-estética con geo-ética en contra de los límites que cruzan cada cuerpo en el planeta, empezando en una nanoescala que va cuestionándose dentro del mismo GPS mientras que, con su neblina cubre al mundo.

Imagínese una geo-estética que conecta a el humano y el no-humano, a la geografía y la ética. Imagínese una geo-estética que entra y trastoca la neblina de la movilidad geo-espacial, que soporta objetos éticos y varias formas de sustentabilidad.

Si vivimos en un mundo donde cosas y servicios tienen derecho, a priori, de cruzar fronteras, donde cosas y proto-cosas crean nubes inalámbricas de información, de acceso y contención, donde un caosmosis de mercados demanda filtros

agresivos del Estado, buscamos con HTM, dar cuenta de las complejidades performativas de las nuevas tierras donde caminamos y de aquellas de las que vinimos, una geo-estética que reconoce las cartografías de los trans-cuerpos transfronterizos con derechos que son, necesidades ya inevitables. Disponemos de nuestro reloj, de nuestros relojes en contra de la desorientación y al servicio de una obra de arte como un puente que enlaza la geo-filosofía de los cuerpos flotantes a través los continentes. Prácticas integrales que fragmentan nuestra geo-estética, incluyendo art-ivismo, tácticas poéticas, hactivismo, teatro de los nuevos medios, tecnologías fronterizas del disturbio, realidades aumentadas, tecnologías *queer*, feminismo transnacional, cifras, Zapatismo digital, representación intergaláctica, _____ (ayúdenos por favor, a llenar los espacios vacíos).

7. Si se va en tren desde Barcelona hasta la frontera francesa, Portbou es la última parada española que encontrará. Es un pueblo de pescadores que cuenta con una estación antigua de tren. Portbou ha sido el lugar donde, múltiples representaciones de la ‘melancolía migrante’ (Schmidt Camacho 2008) del siglo XX se han llevado a cabo. En los años veintes, surgió *La Route Lister* la cual, tomó su nombre del General Lister, Republicano de la Guerra Civil Española, quien pasaba de contrabando a simpatizantes y soldados a través la frontera española-francesa. En los años 40, judíos europeos y anexas, huían de la ocupación Nazi, arriesgando sus vidas en la *La route Lister*, soñando con Buenos Aires o Nueva York a la manera de Casablanca o Tánger. Incluso, todavía las guías retratan a los Europeos del Este o a los Africanos del Norte como seres anónimos, a modo de un juego donde las preguntas no son hechas. Es decir, Portbou es un pueblo fronterizo.

Por supuesto, Portbou celebra al migrante que ‘decide’ establecerse. La improvisada rememorización de Walter Benjamin sobre un pueblo con villas, es la principal ganancia del mismo. El kiosco, principal atracción turística, del centro del pueblo, es donde los guías venden un catálogo de la obra *Homage to Walter Benjamin* (1994) del artista Dani Karavan que muestra el ‘ambiente’ de la región. Para un recuerdo al alcance, también se venden postales que contrastan el Portbou de los años cuarenta con el Portbou del 2004.

Llegamos en un día lluvioso de verano, caminamos por el paseo marítimo de Portbou, tomando al mar Mediterráneo con su dramática vista hacia los peñascos acantilados. Bajamos las empinadas escaleras que conducen hasta la playa. Recogimos piedras y conchitas. La puesta del sol era enmudecida por las nubes que la cubrían, como si el cielo la cobijara con una manta blanca. Ya para el atardecer encontramos el viejo Hotel de Francia donde se suicidó Benjamin. Cuando

regresamos a nuestro hotel (con el árbol, creciendo por entre una de las dos historias) percibimos un profundo contraste: en lugar de encontrar largas paredes blancas y ventanales abiertos, sus muros blancos, de piso a techo, estaban cubiertos con dibujos, fotos, artículos y ensayos que “tangencialmente traducen” la relación entre Benjamin y este pueblo.

8. Nuestros excesos fragmentarios parecen jeroglíficos anticipando nubes de información (cumulonimbus) en la que todo se difumina en el aire inconexo del WiFi. Somos los artefactos locales de los cuales, William Gibson escribió en su novela *Spook Country* (2007).

En *Spook Country*, Gibson describe el arte locativo como estética en pro de la monumentalización de los holográficos muertos. Es su visión del Imperio de las Nubes en donde todos somos realidades aumentadas del fallecido River Jude Phoenix, también de F. Scott Fitzgerald. En el libro, los personajes viajan entre todos los ‘símbolos cartográficos invisibles’ y las coordenadas específicas de realidades locativas. Todo se desmorona dentro de las grietas de lo hiper-etiquetado y por entre los bordes de la ola de nuevas realidades: ‘el artista va anotando cada centímetro del lugar, de cada objeto físico. Visible a todos, en aparatos como estos’ (2007: 24). Las máquinas de los medios locativos, llaman a los muertos y a los perdidos antes que a la vigilancia de las políticas forzadas al olvidado del estado sombrío (*Spook Country*). Las estrategias propuestas por Gibson, van desde los ataques políticos y militares preventivos a las más sutiles tácticas de los medios que utilizan políticas afectivas que conciernen al miedo. A las cuales murmuramos un ‘¡Bu!- un contragolpe fantasmagórico. Para ello, Gibson incluye posibles y escalofriantes interpretaciones sobre el ‘futuro de hace cinco minutos a la actualidad’ donde el Estado sombrío intenta colonizar a lo virtual para obtener lo real, o, podríamos decir, persiguiendo lo inoportuno de lo eventual—un evento que fractura la fragmentalización entre lo real y lo virtual—que manifiesta la perversidad locativa de todos aquellos que viven y respiran más allá del cementerio holográfico. Consideremos pues, el contraste de eventos basados en la estética del HTM y su matriz preformativa como un ambiente móvil construido para desviar las desapariciones hasta un no-lugar mitopoético de un in/contable Estado de todo lo que cruza lo demasiado humano. Paradójicamente, en ésta instancia, lo que pasa como ‘mitopoético’, minimiza la hipermedia de estar siempre conectado. La mitopoesía tiene el potencial de afinar cuerpos de información para ralentiza el ‘estar’ digitalmente que siempre, está vinculado a lugares que cortan y pegan fronteras a nuestro alrededor. A través de la mitopoesía (Gloria Anzaldúa, 1987, *The Headmap Manifesto*) con HTM buscamos señalar las

heridas profundas, ‘las heridas abiertas’ a través de lo eventual—las fronteras—de anhelos mutantes en contra de la máquina abstracta. Si en *Spook Country* uno de los personajes nunca duerme bajo la misma cuadrícula GPS dos veces, por el miedo de vincular su cuerpo a las coordenadas del GPS, el cuerpo trans-fronterizo que conjuramos, nunca duerme debajo la misma frontera-sin-frontera de la cuadrícula. Pero, todavía este cuerpo necesita sustento y trans-derechos.

9. Basura. La serie de fotos de Delilah Montoya, *Sed: A Trail of Thirst* (2004) pregunta, “¿Quién y qué constituye lo desechable?” recontextualizando la pregunta en términos de lo que nosotros abandonamos. Sus imágenes dibujan un camino migratorio a través del desierto Sonora. Campamentos abandonados, elementos perdidos o descartados, estaciones abandonadas de agua. Recientemente, un caso rechazado por el 9th Circuit Court of Appeals de los Estados Unidos (Septiembre 2, 2010) contempla las formas y contenidos de la ‘basura’. Más específicamente, la mayoría opina que la definición de ‘basura’ se traslapa en opiniones que disciernen en el uso de la palabra ‘basura’ en vez de ‘desecho.’ En contraste, en el texto de “The United States of America v. Daniel J. Millis” sólo se encuentra un pasaje que alude su propio testimonio en defensa: “En su juicio, Millis confesó que puso botellas de agua en el refugio. Pero, testificó que dejando agua para los migrantes es compararlo con el apoyo humanitario y esto “nunca es un delito” (2010: 13294).”

E inmerso en opiniones discrepantes, una aislada referencia en el “Otro” y sus escombros en el Arizona Buenos Aires Federal Wildlife Refuge: “En el juicio, el oficial Kirkpatrick testificó que “hay un gran negocio dentro de la basura del refugio que consiste en ‘botellas de agua, mochilas, ropa, comida y vehículos... y de todo lo que usted se puede imaginar’ (2010: 13306).”

¿Un maletín lleno de manuscritos?

10. A través de HTM, buscamos experimentar con un art-ivismo que compruebe las condiciones de las fábricas post-Fordistas del “sin-lugar”, que señale dónde están los huecos más allá de la red del (post/super) modernista, que fuerza al Imperio de la Nube a tartamudear en sus exigencias, en sus fallos. Con HTM, aspiramos capturar la esencia del ser de la mayoría en el Imperio de la Nube, así como del post 9/11 encarnado del Destino Nanofiesto que flota en la máquina-estatal-interactiva. El Imperio de la Nube, viste con la retórica neoliberal de la libre elección, la demanda que todo y todos participen en la cultura de software para organizar las infinitas bases de datos que estandarizan las relaciones del mercado entre los cuerpos reales y los cuerpos de información.

La estandarización es la estrategia clave para tener un diagrama funcional de la relación subjetiva del binomio producción-consumo. Pero, ¿qué manifiesta las densidades que se escapan de este código? Proponemos que HTM ensaya las materialidades dislocativas de las precarias trans-ontologías que demandan pre-ciencias distribuidas en cada trans-cuerpo, dentro y fuera de las nubes de información.

11. El compromiso compulsivo de Benjamin con la alegoría permitió su arruinado ‘estudio de culturas’ O, ¿acaso fue al revés?

Como respuesta al *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, Theodor Adorno en su famosa confesión a Benjamin expresó, “Si alguien deseaba ponerle en tela de juicio, podría decir, que sus estudios están al borde de la magia y el positivismo. Este lugar está encantado. Solo la teoría puede romper el hechizo” (Cohen 1998: 2). Tom Cohen dice que la parálisis que Adorno ve en las obras de Benjamin son parte de la “edad de los estudios culturales” (Cohen 1998).

Estamos menos interesados en leer literalmente, de lo que carece la teoría, y estamos más interesados en los mecanismos, los vestigios del ‘encanto’ que dan fuerza a la estética que teoriza y crea “los objetos de investigación.” En “las ruinas de un edificio nunca construido” (Sarlo 2000: 24), ¿podríamos efectuar una frontera comparativa, cultural, étnica, postcolonial, de género y sexo, _____ (llena el espacio en blanco otra vez) de estudios que niegan la prevalente relación de lo para/estético (como dice Yúdice, en “la conveniencia de la cultura” [2004] ¿se puede defender la “colaboración” de la durmiente totipotencia?

¿Podemos arriesgar (o podemos no arriesgar) la hospitalidad, Derrida apunta: “¿Podemos decir que sí a quien o a lo que parezca, antes de cualquier determinación, anticipación, antes de cualquier identificación, un extranjero, un inmigrante, un invitado, un visitante inesperado, aun cuando sea o no ciudadano o extranjero, un ser humano, un animal, una criatura divina, algo vivo o muerto, masculino o femenino?” (2000: 77)

12. Tiqqun escribe: Imperialismo y totalitarismo son dos modos en que el Estado moderno intentó saltar su propia imposibilidad, en primer lugar pisoteando sus propias fronteras en pos de una expansión colonial y después, por una interiorización dentro de sus propios límites. En ambos casos, estas reacciones desesperadas del Estado —con las que pretendían incluir ‘todo’, se convirtieron en ‘nada’— encabezando su transformación en guerras civiles que el Estado pretendía prevenir. (2010: 109).

Este nada que antecedió el todo del Imperio de las Nubes, toma forma de las preguntas que van moviéndose por los océanos de la información. De hecho, la

información está flotando en y por los océanos, como los restos de las islas repetitivas de la Modernidad. Los océanos, históricamente, son una condición integral para el Imperio. Ahora Google tiene sus centros oceánicos de información para dar apoyo al Imperio de las Nubes, para resolver el calor de millones y millones de procesadores que están utilizando las aguas para suavizar el poder emergente, para crear ciclos de agua en pro de la subyugación. Pero el Imperio de las Nubes es sólo parte del reflejo de lo que Google muestra en su infraestructura.

La fuerza de los infinitos objetos-informáticos-logísticos está separando fronteras-informáticas-nacionales. Las viejas ciber-fronteras están desentrañándose como las fronteras conceptuales de la máquina del súper-estado —en contra de todos los trans-cuerpos— regenerando sus formas. El corazón del Imperio de las Nubes absorbe, como una esponja, más y más medios sociales y económicos en una escala mundial. Cuerpos trans-fronterizos, como viejas formaciones de ciudadanos, que están perdiendo sus derechos antes de poder enfrentar el contrato del usuario-final.

La nueva guerra civil en el Imperio de las Nubes, declarada por parte de los cuerpos trans-fronterizos, ven imposibilitada la oportunidad para rehacer el vínculo entre territorio y Estado, tampoco pueden reafirmar la creciente cercanía entre lo jurisdiccional y la ley en sí... En vez de esto, debemos desatar y desanudar; debemos de re-citar los flujos de la alter-globalización que empujan los trans-cuerpos a cuerpos ilegales hasta las post-cosas extra-legales—con ello, la declaración completa de derechos de los post-humanos que flotan entre las profundidades locativas. (Y, hasta este expuesto final, recordamos a los Zapatistas de Chiapas, unos de los primeros trans-cuerpos de una guerra civil mundial).

13. La colección de poesía de Rose Alcalá *Undocumentaries* (2010) enfatiza el poder del prefijo “un-” de la misma manera que Samuel Weber expresa sobre la escritura de Benjamin que depende de un sufijo, casi no traducible como “-idad” (2008). La fijación de Alcalá con “un-” irrumpe a una documentación predominante y performática con el *Border Industrial Program* (1965) que fue iniciado casi como un precedente del Tratado de Libre Comercio (1994). Sandy Soto describe el fenómeno sin nombrarlo: “la oposición binaria del orden y desorden [...] organiza sin crítica alguna, la (s) representación(es)” de la frontera México-Estados Unidos (Soto 2007: 420).

Alcalá dice, “La oficina para los agentes/Es la fábrica de etimología [...] Leen propiedades/ por pro-sas. La fábrica es una acción/y un acto, más impresiones /que una historia.” *Undocumentaries* demuestra una agilidad y habilidad para reconocer la mediación de la inmediatez. Palabras que se deslizan hacia otras (o no)—

propiedades y prosas, acción/acto e impresiones/historia. Alcalá privilegia al flujo más que a la obstrucción, a la vigilancia, aun cuando el mal eclipsa a la relación. El resultado: una difusión, fusión, una sutil mención de la lógica binaria.

¿“Datos duros” que prevalecen? Paradójicamente, la “temporada de la muerte” en la frontera mexicano-estadounidense demanda una superposición de la desmaterialización del objeto (de arte o de cartografía) y la desmaterialización del sujeto (el ser humano). La “política de la pregunta” que buscamos iniciar con HTM —como los ejercicios de Alcalá— son una afinación de latitud, un auto-interpelación con “la canción del mundo desafinado” que registra y resiste la frontera como una serie de una geografía infinita, literal e imaginaria.

14. La propuesta de Maurice Blanchot en la primera frase de su *The Writing of the Disaster* (1995) es “El desastre arruina todo.” También deja “todo intacto” (1). El desastre trastoca el conocimiento catastrófico sin-olvidar que cruza, va y viene y regresa en contra de la disociación y el olvido, ambos necesario para la fronterización del conocimiento, epistemologías del acercamiento.

Trans-cuerpos transtocan ~~fronteras sin barreras,~~ concretamente (como en la poesía concreta) al futuro y el momento. El desastre vincula trans-cuerpos con otras experiencias y otras temporalidades. Cegándonos mientras abandona todo aquello que nos es común, forzándonos a confrontar la posibilidad de una relación visceral. Dependiendo mucho de una estética de lo sobre-escrito/o de lo justo. El inusual movimiento de atravesar, crea una geografía de la ética, un geo-estética mundial. El desastre es un no-evento de efectos/afectos revelados/demorados que se deleita en las posibilidades de espacios donde las historias-por-venir puedan ser contadas, atestiguadas y realizadas a través de trans-afinidades (constelaciones, asociaciones, alianzas, relaciones) como una forma indocumetada por dentro y fuera de las ruinas del futuro ahora.

15. Benjamin Walter. Agentes en Portbou escribieron a la inversa, el nombre de Walter Benjamin en su certificado de defunción. También escribieron que era católico. Aunque Portbou documentó las memorias de Benjamin (al menos en pulcros letreros de sus edificios más pintorescos remarcando puntos de interés en inglés, español y catalán) el pueblo no muestra interés alguno en el cementerio donde supuestamente yacen en un nicho, (rentado por cinco años por Frau Gurland con un costo de setenta y cinco pesetas), los restos del filósofo quien después fue transferido a una fosa común. Pero a tan sólo unos meses posteriores a su muerte, Hannah Arendt quien después de una visita no podía encontrar a su primo,

lamentó junto a Gershom Sholem que el nombre de su primo “no esté escrito por ningún lado.”

Michael Taussig reflexiona en la desigualdad entre nombre y cuerpo, haciendo una lectura final como algo ‘alegórico’. Concluye: “El viento sopla por allá. Tiene su propio nombre, la transmotaña, su propia personalidad, sus orígenes y razones son un misterio. En la primavera y luego en el otoño el viento es tan fuerte que te atropella. ¿Podemos imaginar un estado, una religión, una comunidad ligada al recuerdo, que tuviese el ímpetu o la locura para nombrar al viento un monumento?” (2006: 30).

16. Deleuze y Guattari declaran en *¿Qué es la filosofía?* (1996) “El arte no es emoción, sino moción. No es importante que sea sino lo que haga.” Como directriz de vuelo ¿qué hace HTM como código ético-estético?

Proponemos que HTM permite que los trans-cuerpos hagan visible su abandono de la máquina del Estado constituyendo una guerra civil. HTM ayuda al trans-cuerpo editando el paisaje de globalización con la fuerza del deseo de ser-más-que-trabajo, para convertirse en algo más desechable. A través de HTM rechazamos el no-lugar de la sobremodernidad propuesto por Marc Augé en su libro *Los No-lugares*, Introducción a la Antropología de la Sobremodernidad (2009). HTM trastoca fronteras imaginadas y reales a manera de los no-lugares, rehaciéndolos como “Sistemas de Poesía Global” para inventar nuevas funciones que manifiesten la trans-vida visibilizada de aquellos que huyen de un lugar a otro y los que se pronuncian en contra de la máquina.

“El sabor de la abundancia” (1981) ensayo escrito por Paolo Virno en el que toca el tema de la recolocación de líneas de fuga como un éxodo:

La desobediencia y la fuga no son gestos negativos que eximan a alguien de actuar y responsabilizarse. Al contrario, huir significa modificar las condiciones conflictivas en vez de someterse a ellas. Y la construcción positiva de un escenario favorable que demanda una lucha con las condiciones anteriores. Un afirmativo ‘hacer’ que califica la desertión, dejando huella de un sensual y operativo sabor del presente. El conflicto se compromete empezando por aquello con lo que contamos como formas de vida en vez de aquellas con las que vamos construyendo experiencias. A la vetusta idea de huir se contrapone otra de un mejor ataque donde la certeza del vuelo es más efectiva si uno tuviera algo más que perder aparte de las cadenas propias (49).

Con HTM buscamos modificar el proceso de mapeo globalizado de los trabajadores migrantes re-colocando la emergencia de una nueva ola de sujeto(s) en acción. No nos estamos refiriendo a la multitud del post-Fordismo, ni al migrante ilegal bajo “arresto domiciliario” sino a los sujetos trans-fronterizos en su hiper-éxodo quienes ya irrumpen las redes del arte, las redes lógicas del poder y su invisibilidad a través de su “fuga” entre los campos de percepción, de la corporeidad más allá de la cuadrícula GPS. Cruzando existentes mapas políticos, estos individuos quienes desertan—hacen nuevas tierras, nuevas obras de tierra, comprometiéndose solamente a aquello que en eco-filosofía es conocido como una ‘ética recesiva’ (Boetzkes 2010: 4).

17. En marzo de 2010 el Department of Homeland Security de los Estados Unidos anunció que un segmento virtual del muro fronterizo no funcionaba bien, citando a varias fallas técnicas y una hiper-incapacidad para distinguir entre el viento, la maleza y los seres humanos. Recientemente, el Department of Homeland Security abandonó la barrera virtual que se llama SBInet (hecho por Boeing) cuyos sensores fueron inicialmente anunciados como “lo último en tecnología anti-migrante” 2011).

El no bien reconocido documental de Chantal Akerman: *De l'autre côté* (2002), hace uso de una serie de tomas aisladas. Con su cámara toma fotos panorámicas del desierto, mientras el viento sopla la maleza, representando un espectro de la barrera virtual.

De l'autre côté revela su objetivo—un cambio en la migración, dando pie a dramáticas reconfiguraciones de las fronteras sociales y ecológicas —que desplazarían posiblemente a las entradas indocumentadas de la frontera sombreada en la campaña de México-California hasta las zonas peligrosas que son controladas por el narco, interpretando a la zona de México-Arizona como ‘los caminos del diablo’. Los silencios prolijos de *De l'autre côté*, en la tradición de las “imágenes dentro de imágenes” de Akerman (ver Sultan y Akerman 2008) permanecen como un vacío engañoso, histórico y solitario propio del desierto, lo que *De l'autre côté* representa un rugido cacofónico.

18. HTM reconoce la creación inmanente de nuevos derechos, más allá de la biopolítica zona fronteriza —una zona que desde el inicio del *Operation Gatekeeper* y después del 11 de septiembre del 2001— se hizo más peligrosa que nunca. La fuerza táctica de los trans-cuerpos flota por entre los límites de la frontera, es el epítome del “riesgo”—no solo porque los que cruzan son “ilegales” o “no autorizados” sino porque ellos re-hacen las condiciones de lo que por ciudadanía continental se

podría entender, mudando sus propias raíces, más allá de las leyes fronterizas” y las “leyes de libre comercio.”

Dicho de otra manera, la frontera-sin-frontera no ha parado la migración nortea. Como dice Rita Raley en su libro *Tactical Media* (2009):

“Contabilizando, los números parecen tener un histórico aumento —entonces, ¿qué sentido tiene una frontera-sin-frontera?” Etienne Balibar escribe en otro contexto sobre el poder simbólico de unas “prácticas ostentosas y obsesivas” que en la frontera son “diseñados [...] como mucho, para mostrarse como si fueran acciones reales. ¿Cuál sería la función socio-cultural de “mostrar”? La investigación de Peter Andreas: *Border Games: Policing the US-Mexico Divide*, nos muestra algunas respuestas. Dando a notar que el ‘exitoso’ funcionamiento de la frontera depende del funcionamiento de la imagen, [el cual] no está basado necesariamente, ni corresponde a los niveles del actual destierro, Andreas concluye que el control de la frontera es una “actuación política en la cual, la frontera funciona como el escenario.” En otras palabras, el performance de brindar seguridad es más importante que la seguridad verdadera, la teatralidad sirve como un sustituto por lo real. Los kilómetros de rejas con púas, la omnipresencia de los agentes de la patrulla fronteriza, los aviones—todos son cosas reales, pero son parte crucial de lo que Andreas llama “actuación simbólica.”, “Los esfuerzos por controlar la frontera no sólo son hechos (hecho por un fin) sino también gestos que comunican algún significado” (36).

La cruzada de fronteras de trans-cuerpos en una escala mundial ensaya nuevas formas de la visibilidad de los trans-derechos. El número real modificará algunas leyes existentes, así como la invención de nuevos derechos. Ellos re-construyen la matriz performativa en contraposición de la siempre más grande “actuación simbólica” del control de la frontera.

19. Jay Parini dramáticamente imagina las últimas palabras de Benjamin en su novela *Benjamin's Crossing* (1997).

“Tikkun Olam,” susurra. La reparación del mundo. “Tikkun Olam” (281).

En realidad, Benjamin escribe su mensaje final a Henny Gurland (una de sus compañeras de viaje y la madre de José): “Esta es una situación en la que no hay escapatoria. No tengo otra opción sino terminar aquí en un pueblito en los Pirineos donde nadie sabe que mi propia vida me está drenando.” Citando a Kafka remarca: “Hay suficiente esperanza, pero no para nosotros.”

¿Qué tiene Benjamin en común con los migrantes contemporáneos? Podemos entender los sentimientos últimos de Benjamin como las circunstancias actuales de los que hoy cruzan la frontera, “mente mojada.” Podemos también

dibujar líneas paralelas entre su dramática situación y las circunstancias terribles de aquellos pobres entre los pobres que hoy viajan en tren o van caminando. El exilio universal de Sebastião Salgado.

El refugiado económico sociopolítico. Así como muchos académicos del momento post-colonial, de lo subalterno, de lo global, de lo neoliberal, de la nota (dividida) digital: individuos/colectivos —a la deriva de sus ‘orígenes’— son más que los ciudadanos del estado más poblado del planeta.

20. Los túneles del neo-modernismo y la industrialización global están re-diseñando la realidad mientras vamos dando cuenta de ella. A través de sus propios medios post-Taylor específicamente diseñados para las “estéticas relacionales” (Bourriaud, 2002) los objetos se transforman en redes de otras cosas: deseos propios del iPad, transgresiones de la escritura por mensajes de texto, poderosas nubes de información, los escaneos corporales en el aeropuerto, datos económicos del Facebook... Podemos decir que éste fenómeno es como el casi completo Imperio amorfo de las Nubes, el cual, teniendo objetos-captura para su logística, estos, llegan como elementos fragmentados de diseño ante nuestros nervios ópticos y dedos, contruidos por pieza en diferentes espacios, montados en otro, y entregados en múltiples rutas antes y después que los consumamos (Bourriaud, 2002).

O a lo mejor, reconocemos que somos capturados por su logística cosificada. Esta, es la misma logística que pueden/podrían gobernar los flujos y protocolos de los trans-cuerpos, sus propias fronteras, sus movimientos de formación extra-legal, su remix territorial, su contra-computacional procesamiento, sus formas del deseo y sus métodos para atravesar (a pie, por barco, va documento de PhotoShop, convirtiéndose en los más buscados/menos buscados cuerpos trabajadores que podría requerir el mercado global).

Un promedio del setenta hasta el ochenta por ciento de los objetos del mercado global están en determinado paso del proceso de tránsito y esta migración corre en paralelo con el flujo de los trans-cuerpos, atravesando fronteras en todos lados, los trans-cuerpos son forzados a sacrificar sus derechos, sus personas, y sus familias para estar “siempre a tiempo” en el sistema de circulación del Imperio de las Nubes. Un estado alternativo al desastre tecno-científico está al acecho en el espacio de los túneles fronterizos (en los “ensamblajes terroristas” de Israel/Palestina y México/Estados Unidos) (Puar, 2009). El suyo es un tráfico de los trans-cuerpos en contra del ensamblaje sobredeterminado en la ali-e-neación del mundo. Imagínese unos rastros/trazos en un mapa de vínculos entre cosas y ser humanos. Peculiares encuentros entre objetos logísticos, trans-cuerpos, y la soberanía que presagia lo

que el futuro puede ser—multi-nodal y escalar, excediendo la dimensión y creación en ruta de los objetos en el Imperio de las Nubes.

21. En su *Notes on Conceptualisms* (2009) los autores Rob Fitterman y Vanessa Place proponen que “la escritura conceptual es escritura alegórica” (13). Sin duda alguna. Pero con HTM decimos que no se puede aludir ni a lo “alegórico” ni a lo “conceptual”—tampoco a una conexión entre ambos— sin haber tomado en cuenta las especificidades de los sitios, los periodos casuales, o las exaltaciones de la influencia. HTM llama a las fantasmas latín/o americanos conceptualizados, desde aquellos que fueron elaborados por Luis Camnitzer (2007) hasta aquellos que fueron implícitamente marcados en exhibiciones como en *Phantom Sightings: Art alter the Chicano Movement* (2008) que podríamos llamar bajo el signo de “arte (del disturbio) fronterizo” al que debemos añadir el nexo zapatista “nuestra palabra es nuestra arma”, comunicado, documento poético, conceptualismos poéticos a la Place y Fitterman, flarf, literatura electrónica, obras de tierra, tecnología *queer*, arte de la red 3.0, y más...

22. El arte en red (arte.net/net.art) y arte del software apuntan a formas de estética que va desapareciendo. Procura transformarse en vacuolos de no-comunicación, personificándose en y por medio del eslogan: “¡Salte del radar!”. El modus operandi es la hibernación, soñando profundamente dentro de túneles interconectados. Y otra señal es también un juego por debajo la invisibilidad durante los años noventa—las ontologías de estar hiper-presente, de estar demasiado visible para la máquina del estado (un plagador utópico de “Deja que tu vida sea contra-fricción que detenga a la máquina” de Henry David Thoreau).

Las prácticas de Desobediencia Civil Electrónica (DCE) deben ser entendidas como la manifestación visible de la conexión entre cuerpos de información y cuerpos reales (más que de una vez). La dicotomía entre el dios digital y el físico es un dios falso. Como dice nuestro colaborador, Micha Cárdenas, “DCE incluye un número de componentes físicos, que van desde el hardware, el sitio de web que corre con Java, hasta el cuerpo humano que activa el código.” Los cuerpos que participan en la DCE están “¡en el radar!” El mito de anonimato no aplica a las estéticas de la DCE del HTM. La matriz preformativa de HTM construye formas más fluidas de participantes-encarnizados en un cierre virtual, que no es, necesariamente restringido a las mismas reglas y protocolos de género, sexualidad, raza o religión en los que podrían tener experiencia día a día en cuerpos trans-cuerpos que, con el uso de cualquier sistema relacional de comunicación (desde un sitio de web hasta un

celular) se abren a sí mismos para ser órganos visible sin cuerpos conectados a sus cuerpos reales.

Las virtuales potencias de los trans-cuerpos, hacen arden lo “real” como cuerpos reales volviéndose realidades viscerales aumentadas con sorprendentes órganos nuevos y esquemas organizados para circun-navegar las opresiones logísticas de la ali-e-nación de ensamblaje.

23. El vidrio está quebrado, como si alguien hubiese querido pasar del otro lado.

“Es más difícil rendir tributo a la memoria de los sin nombre que a aquellos que han sido renombrados. La construcción histórica es devota a la memoria de los sin nombre.” G.S.I. 1241.

Es difícil dar la vuelta y subir de nueva cuenta.

No hay jardines bien cuidados aquí bajo la forma de alfombras atendidas por los sirvientes.

El “ambiente” de Karavan se entiende así: en esta alta costa vacía, son los entornos naturales que dominan como las olas del Kaddish quebrando una y otra vez a las tejas y limoneros en derredor del cementerio. Arendt describe este lugar bajo una belleza impresionante.

Homage to Walter Benjamin llama a un diálogo intenso con el medio ambiente. Inmerso del lado de la montaña, desde el exterior, lo salado y lo oxidado construyen un ambiente que hace parecerse a un triángulo gigante pegado a otro creando un pasadizo. Ochenta y siete peldaños se detienen en un panel rectangular de vidrio que, toma la apariencia de un portal para viajar a través del tiempo. Qué delgada es la membrana que separa a los vivos de entre los muertos.

24. Debemos preguntar como HTM trastoca lo que queda de la catástrofe y del desastre del momento post-contemporáneo como un esteticismo menor o un transcendental ‘ismo’ que crea pasajes para los mártires, quienes enfrentan la violenta apoteosis que nos rodea. Una re-teocratización del futuro y sus espejimos de una singularidad post-humana. HTM representa la sintomática revuelta de las ruinas que quedan para construir los cuerpos transfronterizos, —no como la significación, sino como el sentido de ser reha/s/c/er— no de la ley sino de las allo-ontologías de justicia. Sólo nosotros.

25. El parecido es asombroso: la firma de arquitectos Rael Sanfratello, responde al requerimiento para rediseñar la barrera/el muro de la frontera México/Estados Unidos, visibilizándola como una puerta de luz, un “ambiente” oxidado que se parece a la propia Karavan. ¿Podemos entrar en un portal, sin salir de otro?

26. HTM es un soft-where donde imaginamos la inclusión a través de los cuerpos transfronterizos en un performance estético de democracias virtuales, que se presentan como formas de vida conformadas por trans-derechos. Estos trans-cuerpos encarnan riesgos geográficos interiorizados de lugares (hogares, tierras, olores, imaginaciones locales). Celebra singularidades menores que ilegalmente se convierten en zonas biopolíticas, encarando fronteras desbordadas del Imperio de las Nubes. Se revelan en rechazos invisibles, reinsertadas bajo la primacía de notas al pie de página y posdatas. Con HTM caminamos por la presunta ‘nada’ futurista de lo “anti-anti-utópico”, como seguramente hemos caminado por el desierto Sonora (Muñoz 2009).

27. HTM ha almacenado notables reseñas de personajes políticos estadounidenses como Glenn Beck, quien escribió en su blog, *The Blaze*, el 31 de agosto del 2010, que HTM y su “poesía explícita amenaza con disolver al país.” La hipérbole de *The Blaze* evidencia la estética de la derecha, pero también atestigua a la primera fase del uso de HTM como una intervención conceptual.

Entre el éxtasis y lo audaz del discurso (Butler 1997, Foucault 2001).—está el objetivo, de la seducción.

Un poema en movimiento que redibuje el mapa del continente. Una obra de la tierra que irrumpa el discurso de sus propia estética, de un mercado-orientado-transparentado que esté al alcance de una industria-militar-compleja, reduciendo lo que pudiera ser el cruce de los restos con los criminales. De la minúscula frontera entre Estados Unidos y México, hasta la frontera mayúscula de las teorías con el arte, literatura, política pública... como Jacques Rancière, podría decirnos “Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado” (2004: 38). La poesía y el agua no son equivalentes, pero, con la nueva ola tóxica de la cultura de guerra, propia de los Estados Unidos, nos deja sedientos de más lecturas ampliadas.

28. Trans [] infinitos bailan sobre la nada: e-ventos llegan a los pies de una paloma, nos sorprenden en los momentos de mayor silencio, e-ventos e-vitan la nada del [grupo vacío] creando universos paralelos que nos llaman a “compartir el trabajo” o lo que esta por hacerse, sin el infinito de por medio. Todas las situaciones locativas resuenan con el Aleph [], los paréntesis vacíos, como mancuernillas temblando, se convierten en intentos por capturar al infinito, cerrar el grupo [] y tirar la llave. HTM supera la singularidad del Infinito, inundando el grupo, nombrando a los infinitos pluralizados [] que nunca dejan que la catástrofe de las fronteras les sustraiga—la lógica de un ética errada=una estética sin nombre que se mueve adentro y a un lado de nosotros.

29. Escuchamos al viento cadencioso, alijado en las piedras del mar y las conchitas que hemos recogido en la playa de Portbou. Como si el sonido de dos restos de un “tiempo mesiánico” frotadas juntos, su tocamiento—lo que quedara de él—nos recordara que lo post-neoliberal no reside en el futuro, pero sí en la translúcida infinitud de conjunciones conjugacionales de un tiempo histórico-contemporáneo.

Obras citadas

- Akerman, Chantal. *De l'autre côté*. 2002. 103 minutes.
- Alcalá, Rosa. *Undocumentaries*. Exeter: Shearsman Books, 2010.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Augé, Marc. *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. U.K.: Verso; 2 edition, 2009.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Boetzkes, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- Bourriand, Nicolas. *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, et al. France: Les presses du réel, 2002 [1998].
- Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*. Durham: Duke U. P., 2002.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- Camacho, Alicia Schmidt. *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*. New York: NYU Press, 2008.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Cohen, Tom. *Ideology and Inscription: “Cultural Studies” after Benjamin, de Man, and Bakhtin*. Cambridge: Cambridge U. P., 1998.
- Galloway, Alex and Thacker, Eugene. *The Exploit: A Theory of Networks*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *What is Philosophy?*, trans. Janis Tomlinson and Graham Burchell III. New York: Columbia University Press, 1996.
- Derrida, Jacques. *Of Hospitality*, trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford U. P., 2000.
- Fitterman, Rob and Vanessa Place. *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2009.
- Foucault, Michel. *Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson. New York: Semiotext(e) Foreign Agents, 2001.
- Gibson, William. *Spook Country*. New York: The Berkley Publishing Group, 2007.
- González, Rita, Howard Fox, and Chon Noriega, curators. *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (exhibit catalog). Berkeley and Los Angeles: University of California Press and Los Angeles County Museum of Art, 2008.
- Karavan, Dani. *Homage to Walter Benjamin: “Passages”, Place of Remembrance at Portbou*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1995.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Henry Holt and Co, 2007.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- Parini, Jay. *Benjamin's Crossing*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

- Place, Vanessa and Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Duckling Presse, 2009.
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke U. P., 2007.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, translated by Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.
- Raley, Rita. *Tactical Media*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Scheurmann, Ingrid and Konrad, eds. *For Walter Benjamin: Documentation, Essays and a Sketch*, translated by Timothy Nevill. Bonn, Germany: AsKI, 1993.
- Soto, Sandra K. “Seeing Through Photographs of Borderlands (Dis)order.” *Latino Studies* 5 (2007): 418- 438.
- Sultan, Terry and Chantal Akerman. *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space* (catalog). Houston: Blaffer Gallery (The Art Museum of the University of Houston), 2008.
- Taussig, Michael. *Walter Benjamin's Grave*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Resistance to Civil Government*, edited by William Rossi. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Tiqun. *Introduction to Civil War* translated by Alex R. Galloway and Jason E. Smith. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.
- United States of America v. Daniel J. Millis. 09-10134 D.C. No. 4:08-CR-01211-CKJ (9th Cir. 2010).
- Urrea, Luis Alberto. *The Devil's Highway: A True Story*. New York: Little, Brown, and Co., 2004.
- Weber, Samuel. *Benjamin's —abilities*. Cambridge: Harvard U. P., 2008.
- Virno, Paolo. *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, trans. Gerald Raunig. Verona: ombre corte, 2002.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke U. P., 2003.

Sueños de reprogramación corporal (¿Para doblegar técnicamente a la catástrofe... o quizás para provocarla?)

PAULA SIBILIA

Todo cuerpo se nutre, muere y renace continuamente. [...] Si día tras día devuelves al cuerpo lo que ha gastado, renacerá tanta vida como se haya consumido; así como ocurre con la luz de las velas, nutrida por el sebo derretido que continuamente se va restaurando... hasta que su resplandor se convierte en oscuro humo y la luz muere.

LEONARDO DA VINCI

Así como hoy tenemos relaciones sexuales sólo por sus recompensas afectivas y sensuales, podremos separar el acto de comer de la función de obtener nutrientes. Esa tecnología estará razonablemente madura en la década de 2020. [...] Podremos comer lo que se nos antoje, que nos dé placer y realización gastronómica [...] usando nano-robots que operen como minúsculos compactadores de basura. [...] Se podría sugerir que la función de eliminación proporciona placer, pero sospecho que la mayoría de la gente estaría feliz sin ella.

RAY KURTZWEIL

Afirmar que vivimos una época extraña no significa demasiado, ya que todas lo deben haber sido y probablemente siempre lo serán, pero quizás este momento histórico tenga una peculiaridad. El tiempo presente parece conciliar, como nunca, eufóricas celebraciones de una supuesta felicidad triunfante, y perspectivas sumamente desoladoras para el futuro cercano. De algún modo, al iniciarse esta segunda década del siglo XXI, el porvenir se vislumbra cerrado o bloqueado en una confusa nebulosa. Esa bruma compacta sólo se disipa en dos grietas bien iluminadas: aquella que asciende por una escalerilla infinita de avances tecnológicos, y aquella otra que se desploma rumbo a la catástrofe. En ninguno de esos senderos, sin embargo, parecemos ser nosotros los sujetos de la historia; algo que resulta curioso, tratándose

de los herederos inmediatos de la turbulenta modernidad. Contrariando lo que supondría semejante linaje, desorientados y un tanto paralizados, los habitantes de este planeta globalizado sentimos que esas dos fuerzas nos arrastran como si fueran ajenas a nuestra voluntad y a nuestras acciones, tanto las reales y efectivas como aquellas posibles o incluso pensables.

Además, ambos vectores están relacionados. La catástrofe, por ejemplo, no sólo parece impulsada por los fabulosos inventos técnicos del último par de siglos, sino que a su vez ella misma promete ser controlada técnicamente... o, al menos, eso se intenta. No sólo en lo que respecta al gran cataclismo planetario —protagonizado por el terrible drama ecológico y por cierto agotamiento de los modos de vida asociados al capitalismo avanzado—, sino también en lo que se refiere a las pequeñas catástrofes cotidianas que nos afectan individualmente: desde las enfermedades o cualquier otro tipo de malestar psicofísico, hasta la tragedia personal del envejecimiento y la muerte. En efecto, nada de esto suena muy novedoso; al contrario, parece algo ligado inextricablemente al mismísimo destino de la condición humana. No obstante, ciertos elementos tiñen este derrotero con un aire novedoso, delineando la actualidad del fenómeno que inspiró el título de este ensayo: los sueños de reprogramación corporal.

Intervenciones técnicas en la materia orgánica: corrección o programación

¿En qué consisten esos míticos devaneos? Para intentar explicarlo, vale recurrir a un par de imágenes, que son representativas de dos configuraciones históricas bastante distintas. En primer lugar, convoco la silueta de un árbol cuyo tronco crece torcido, inclinado, como desviado hacia un costado. Por tal motivo, esa planta debe ser enderezada con una estaca o una especie de tutor, que con el tiempo la forzará a desarrollarse de forma cada vez más recta. Ese método de intervención en la materia viva tiene ciertas características que lo asocian al ideal mecánico, y desde una perspectiva contemporánea podría decirse que usa una técnica analógica, en oposición al aparataje digital que hoy reina entre nosotros. En síntesis, dicha embestida refleja una voluntad de esculpir, tallar y labrar un organismo que detenta cierta flexibilidad pero a su vez es duro, rígido, opaco. Es una materia que resiste ante el accionar de estos procedimientos técnicos que pretenden normalizarla al enderezarlas. De modo que se trata de un método arduo y lento, un tanto bruto e incluso cruel, cuyos resultados son inciertos: no es una estrategia cien por ciento eficaz. A pesar de los cuidados y los avances logrados durante siglos en las técnicas utilizadas para alcanzar objetivos de este tipo, no hay ninguna garantía de que la planta de hecho se enderece y quede recta; ni tampoco se sabe cuándo eso sucederá, si es que de hecho llegará a ocurrir.

La segunda imagen que quisiera evocar, para contrastar con la anterior, muestra una semilla cuyo genoma fue alterado. Así, convertida en un organismo transgénico, la planta que ese grano dará a luz estará proyectada genéticamente. No sólo para que no crezca torcida o defectuosa, sino también para que posea ciertas características específicas, tales como la tolerancia a un herbicida, por ejemplo, cierto tamaño y color, o determinados tipos de nutrientes en su configuración. Todo eso se puede lograr porque el código genético de la semilla en cuestión ha sido programado para que la planta desarrolle dichos rasgos.

La distancia entre las estrategias tecnológicas ejercidas sobre los dos vegetales descritos en los párrafos anteriores podría resumir la historia de la intervención técnica en la materia orgánica, ya sea humana o no-humana. Al menos, hasta ahora. En sentido tanto literal como metafórico, esas dos imágenes sintetizan la “evolución” de las formas en que usamos la tecnología para alterar la vida.

Ambas condensan la historia de los modos como se implementaron los diversos saberes y herramientas inventados a lo largo de milenios para transformar los organismos vivos según los más cambiantes objetivos humanos. En ese conjunto de seres intervenidos técnicamente se incluye, por supuesto, el cuerpo vivo de los hombres y las mujeres. Cabe aclarar, sin embargo, la importancia de las comillas en el término “evolución”, al menos en este contexto, ya que entre el primero y el último ejemplo mencionados no ha habido tan sólo una acumulación de avances graduales rumbo a un perfeccionamiento técnico cada vez mayor, sino un verdadero quiebre: una ruptura histórica que se manifiesta tanto en términos tecnológicos como biológicos.

Ese corte radical se debe a que la materia que conforma cada uno de esos dos organismos vivos es diferente. Su materialidad se piensa como siendo distinta y, además, se la puede manipular de formas diferenciadas. La primera planta se moldea o se “corrige” desde afuera hacia adentro: su envoltorio exterior o su cáscara es presionada mediante el uso de rudos métodos mecánicos y analógicos. En cambio, la segunda planta se puede proyectar desde adentro hacia afuera: se la programa a partir de su núcleo interior, recurriendo a métodos mucho más sofisticados que son de índole biotecnológica y de inspiración informática. Por eso, podría afirmarse que estos últimos procedimientos son más cercanos al universo digital que al analógico, y apuntan a reprogramar algo considerado imperfecto por naturaleza en vez de intentar corregir ciertos desvíos de la normalidad.

Si fuera posible aplicar a esas dos plantas la clásica metáfora de la máquina —una figura retórica tan fértil en la tradición occidental, que fue sumamente activa a lo largo de toda la era moderna—, la primera de ellas sería un viejo artefacto

industrial. Es decir, puro hardware de engranajes, palancas, poleas y tornillos, como un conjunto de piezas ensambladas para formar una unidad indivisible, cuyo complejo mecanismo se ve animado por una misteriosa energía vital. La segunda planta, en cambio, sería otro tipo de aparato: una máquina cuyo hardware —entendido como el organismo o la materialidad de su cuerpo— está dirigido por una especie de software comparable a un programa informático. De modo que su cuerpo y su vida están comandados por las instrucciones que integran su código genético. No sería exagerado sostener que el ADN funciona, aquí, como una especie de sistema operativo que gobierna no sólo a esa semilla en particular y a la planta que de ella nacerá, sino también a todos los demás vegetales y todos los animales que viven actualmente o que alguna vez han vivido sobre la Tierra; incluyendo, por supuesto, al hombre.

Por tales motivos, esta flamante visión del mundo implica otra lógica de la vida: una nueva biológica, que es tanto biotecnológica como biopolítica. Este nuevo relato cosmológico —para recurrir a una expresión cara a los antropólogos—, esta explicación del mundo típica de nuestra tribu, se está volviendo cada vez más hegemónica en la cultura occidental globalizada del siglo XXI. Y, según sus narrativas, las cuatro letras químicas que componen “el alfabeto de la vida” integran un lenguaje: esos cuatro signos componen el ADN, un código cuyas infinitas combinaciones en instrucciones ordenadas helicoidalmente dan como resultado la enorme diversidad de formas de vida terrestres. Es el mismo lenguaje, compuesto por esas cuatro únicas letras, el encargado de codificar la “esencia” de todos los seres vivos: desde la mosca de la fruta hasta el roble o la luciérnaga, desde la paloma y el cuervo hasta la orquídea o la hierba. O bien un perro, un cactus, una mariposa, una bacteria, un elefante, un mosquito, una lechuga: la enumeración podría ser infinita, porque comprende absolutamente todos los seres vivos. Sus cuerpos y sus vidas están programados con ese mismo lenguaje, compuesto por aquellas cuatro únicas letras: A, C, G y T.

Así, por ejemplo, la diferencia entre el chimpancé y el ser humano ya fue cuantificada en esos términos, y los científicos responsables por dicho estudio aseguran que esa distinción contempla menos del dos por ciento de sus respectivos genomas. No se trata solamente de una discrepancia mínima; además, medidas de ese modo, las diferencias entre ambos tipos de seres se tornan meramente cuantitativas: se refieren a una mayor o menor complejidad, a una mayor o menor cantidad de información genética. Por eso, vale la pena detenerse en las peculiaridades de cada uno de estos relatos cosmológicos, y pensar cuál habría sido el panorama antes de esta reformulación informática de la vida y la naturaleza. Si

el hombre y el chimpancé fueran observados como dos mamíferos maquínicos a la vieja usanza, por ejemplo, se los vería como dos máquinas semejantes en varios aspectos, pero irreductiblemente distintas en muchos otros. Por un lado, tendríamos un mono; y, por otro lado, un hombre o una mujer; es decir, dos tipos de seres con diferencias cualitativas e inexorables entre sí.

Hoy en día, sin embargo, aquellas otras comparaciones matemáticas —así como, eventualmente, sus combinaciones e intercambios de información genética— pueden efectuarse entre cualquier par de seres vivos, y el resultado siempre arrojará una diferencia meramente numérica: un problema de cantidad y organización de la misma información. Las diferencias entre los humanos y la vaca, por ejemplo, abarcan alrededor del veinte por ciento de su material genético. Menos que la discrepancia entre el genoma del hombre y el del ratón, por cierto, aunque la diversidad informática entre el maíz y el ser humano también es menos significativa que la distancia entre dos clases de bacterias. A pesar de todas esas disparidades y curiosidades aritméticas, en todos los casos se trata del mismo tipo de información, ordenada de diversas formas y en distintas dosificaciones.

La vida como información y una naturaleza reprogramable

Debido a esa equivalencia de base, según estas nuevas narraciones cosmológicas que se apoyan en verdades con evidente aval científico, los códigos de las distintas especies podrían combinarse y recombinarse en una serie infinita de mezclas posibles. Y esa múltiple mixtura permitiría una reprogramación total de la vida: de cualquier forma de vida, incluso de aquellas todavía inexistentes y hasta impensables, o de aquellas otras que se han extinguido hace millones de años. Por tanto, no se trata apenas de una ruptura antropológica o concerniente a la especie humana en particular, sino de una genuina reformulación biológica que engloba a todas las especies animales y vegetales, inclusive aquellas que hoy se considerarían quiméricas. Además, esa transformación viene acompañada por una serie de convulsiones ocurridas en todos los ámbitos, con serios impactos en el nivel epistemológico: una mutación capaz de informatizar o digitalizar a la naturaleza, convirtiendo a la vida en información manipulable.

Antes de que se desencadenara esta mutación que acabó generando la presente encrucijada histórica, abriendo el horizonte evolutivo de una manera inaudita, las posibilidades combinatorias entre las diversas especies de seres vivos eran muy limitadas. Ya sea que ocurrieran naturalmente por obra del azar, o fueran provocadas artificialmente por las humildes proezas de la tecnociencia de aquel entonces, todas esas mezclas tenían un requisito básico para poder ocurrir: los organismos vivos

involucrados en esas transacciones debían ser “compatibles” sexualmente. Eso significa que sus carcasas corporales debían ser capaces de intercambiar mecánicamente el material genético de ambos organismos. Porque los átomos que integran la materia orgánica así comprendida son mucho menos dúctiles que los bits que componen la información: aquellas partículas carnales eran menos dóciles y flexibles que los flujos de datos, se consideraban más duras y rígidas que esta nueva forma de descomponer químicamente la materia orgánica al punto de tornarla casi inmaterial de tan etérea, volátil y ubicua. Por eso se trata de dos tipos de materialidades bastante distintas: aquella de la planta torcida y enderezada mecánicamente, por un lado; y, por otro lado, la de la semilla programada biotecnológicamente.

Así, antes —cuando sólo disponíamos de los viejos métodos mecánicos y analógicos—, un burro y una yegua podían dar origen a una mula, por ejemplo, o una naranja y un limón podrían generar un nuevo fruto cítrico. Pero jamás habría sido posible combinar, de esa forma tan burdamente “analógica”, el material genético de la soja con el del salmón o el calamar, por ejemplo, o la sustancia física de un conejo con la de una medusa o una luciérnaga; o bien los ingredientes de un ser humano con los de un cerdo o una flor. Porque esos cuerpos comprendidos en clave mecánica y analógica eran incompatibles entre sí, y en aquel entonces no se trataba de operar intercambios de información inspirados en los modelos digitales, como sucede ahora. No obstante, esto es lo que ha ocurrido durante milenios, puesto que los nuevos métodos biotecnológicos de inspiración informática son muy recientes: surgieron hace unas pocas décadas, con sus fabulosas propuestas de recombinar genes, diseñar organismos transgénicos y efectuar las más audaces clonaciones.

A pesar de su corta trayectoria, quizás estas inquietantes novedades estén abriendo un nuevo capítulo en la historia de la humanidad, así como en la relación entre la tecnología y la materia viva. Por eso son tan elocuentes las imágenes de aquellas dos plantas emblemáticas —una cuyos desvíos se intentan enderezar con instrumentos mecánicos y otra genéticamente programada para que sea de una determinada forma—, porque en la distancia entre ambas ilustraciones se aglutina la historia de esa relación, poniendo en evidencia los complejos lazos que atan a la técnica con los cuerpos orgánicos. Si esas dos imágenes sintetizan el itinerario que dicha relación ha transitado hasta el día de hoy, el abismo que separa ambos ejemplos puede ser comparable a la grieta que aparta dos universos o dos regímenes epistemológicos distintos, además de dos bloques antropológicos y biológicos claramente diferenciables. En uno de ellos rigen los anticuados métodos mecánicos y analógicos que se utilizaban de forma exclusiva hasta hace muy poco tiempo,

mientras que el otro es el reino de los nuevos procedimientos que están surgiendo actualmente: métodos bioinformáticos que, cada vez más, recurren a la lógica digital para consumir sus ambiciosas metas.

En virtud de esas intensas transformaciones, hay quien sostiene que las posibilidades inauguradas con el advenimiento de estas herramientas podrían, quizás, dar origen a un nuevo tipo de humanidad, inaugurando una clase de ser humano que sería más acorde con esta flamante naturaleza reprogramable. En consecuencia de esa metamorfosis, estarían surgiendo una humanidad y una biosfera redefinidas como post-orgánicas o post-biológicas, compatibles con un mundo que se está volviendo post-natural e inclusive post-humano. Si estos diagnósticos son correctos, cabe suponer que las consecuencias de semejante mutación serán inmensas. Entre otros motivos, porque los métodos analógicos que intentaban esculpir laboriosamente la materia humana —así como la materia orgánica que compone todas las demás formas de vida— eran mucho más ineficaces que estos nuevos procedimientos. Además, funcionaban según otra lógica, no sólo tecnológica y epistemológica sino también biológica y antropológica.

Aquella antigua materia orgánica que conformaba la planta torcida y, de alguna manera, era compatible con las herramientas mecánicas y analógicas de los ya envejecidos tiempos modernos, no sólo era rígida, opaca y resistente a la penetración técnica, sino que también era misteriosa. Guardaba en sus entrañas carnales el enigma de su funcionamiento: el secreto de la vida le pertenecía por entero, y se creía que ese misterio incognoscible enmudecería en su seno por toda la eternidad. Ahora, en cambio, la nueva materia orgánica —aquella que compone a la semilla reprogramada para que sea de determinada forma— es mucho más flexible que su antecesora. Sobre todo, porque la gobierna un código cuyos enigmas están siendo descifrados, y el gran sueño de estos proyectos tecnocientíficos es que esa especie de software biológico universal —ese sistema operativo que comanda todas las formas de vida— se tornará transparente y, además, será cómodamente compatible con nuestros artefactos electrónicos. Se apuesta, entonces, a que la materia viva pronto se volverá enteramente maleable, programable y reprogramable a gusto.

De la mecanización a la digitalización de los cuerpos

A la luz de estas reflexiones, cabe reiterar la sospecha inicial que motivó la escritura de este ensayo: es muy difícil determinar si todo esto implica una posible solución para la catástrofe que hoy asecha en el horizonte o si, al contrario, no es más que una de sus causas. Aún no tenemos respuestas firmes para esa inquietud, pero hay algo sobre lo que no caben dudas: son innegables las consecuencias que

suscitará semejante reformulación de la vida, tanto para la especie humana como para toda la biosfera, aunque esos efectos todavía sean incalculables o incluso inimaginables. También es cierto que el arte tiene mucho para decir sobre esto, y que algo ya se está esforzando por musitar en una variedad de formatos y tenores, aunque más no sea en el sentido de depurar la formulación de las preguntas que suscitan tanta perplejidad y desconcierto.

Una de las certezas con que contamos es que se trata de un nuevo campo metafórico, un oleaje comparable al aluvión mecanicista que transformó impetuosamente al mundo desde fines del siglo XVII y principios del XVIII, provocando una conmoción epistemológica cuyas repercusiones llegan hasta nuestros días. Ese proyecto histórico tuvo, como uno de sus principales objetivos, la ambiciosa propuesta de mecanizar a los cuerpos humanos y la naturaleza en su conjunto. Pero ahora un nuevo conjunto de metáforas informáticas crece solapando a su predecesor, lo empuja con el propósito de reemplazarlo por un nuevo tejido de imágenes y relatos, y amenaza con terminar imponiendo su propio orden y sus leyes, tanto al universo en general como a todos los seres vivos y al organismo humano en particular. En vez de intentar mecanizar todas esas entidades, este nuevo sustrato metafórico apunta a digitalizarlas.

Esto no sucede apenas en el área de la genética, según se ha intentado resumir en las páginas precedentes, sino que se expande por todas las “ciencias de la vida” en su versión más contemporánea. En ese sentido, las neurociencias constituyen otro vector sumamente pujante: la intensa divulgación mediática de sus investigaciones y descubrimientos suele mostrar de qué modo, hoy, los misterios del cerebro se descifran en imágenes pixeladas que plasman sus coloridos dictámenes en las pantallas de los computadores. Al permitir la digitalización —es decir, la conversión en información— de los “contenidos mentales” y la “carga genética” de cada individuo, gracias al procesamiento de todos esos datos con ayuda de los artefactos electrónicos hoy disponibles o en veloz desarrollo, se piensa que pronto podrían llegar a superarse algunas de las más persistentes limitaciones biológicas del organismo humano. Podrían eliminarse, así, ciertas debilidades o restricciones de ese cuerpo tozudamente material en su rigidez analógica —en ese sentido, comparable a aquella vieja planta mencionada al principio, amargamente torcida por su naturaleza imperfecta— y que, por tal motivo, se presenta como deficitario u obsoleto en la actualidad.

Se cree que ese cuerpo debería poder “mejorarse” o reprogramarse con recursos técnicos. No sólo en el sentido más banal y evidente del embellecimiento o el rejuvenecimiento de la apariencia física, aunque ése es un componente fundamental

y sumamente insidioso de la moral contemporánea. Además, se piensa que sería posible ir mucho más lejos. Se cree que pronto se podrá, por ejemplo, preservar la información cerebral —o, en otras versiones de ese mismo relato, la información genética—, y transferir esos datos “esenciales” hacia otro soporte corporal: un clon, quizás, o algún sucedáneo técnicamente perfeccionado del vetusto cuerpo humano.

Desde luego, no es solamente en el campo científico donde hoy se explora esta compatibilidad entre el cuerpo humano y los artefactos informáticos: también son muy fértiles, en ese terreno, tanto la reflexión filosófica como la producción artística y mediática. Los ejemplos son múltiples y sumamente heterogéneos, pero suele estar bastante clara la diferencia entre ese universo y esos cuerpos digitalizados que brillan en la actualidad —incluso por haber sido retocados con el cada vez más popular “bisturí de software” del PhotoShop— y aquellos otros organismos humanos que se soñaban mecánicos o mecanizables, tanto en su planificación de un progreso epifánico como en sus peores pesadillas de prometeica modernidad. Un mundo y un tipo de cuerpo, estos últimos, que ya hace algunas décadas comenzamos a abandonar. Se trata, por tanto, de una ruptura histórica, marcada no sólo por una transformación en las técnicas que usamos para alterar la materia viva, sino también en lo que ellas implican a nivel conceptual o epistemológico. Esa metamorfosis llega a afectar, inclusive, la propia definición de la condición humana: está cambiando lo que pensamos acerca de qué significa ser humanos; es decir, cuales son los sentidos e implicaciones de estar en el mundo del modo en que somos y estamos, o cómo podríamos ser y estar.

Un cuerpo y un alma compatibles con los computadores

Para profundizar en los diversos meandros de este quiebre de paradigma, vale la pena efectuar otra comparación. En este caso, se trata de oponer el genoma humano o el código genético de cada individuo —es decir, aquello que cifra nuestra esencia, según las definiciones más usuales de nuestra época, no solo como especie biológica sino también como sujetos singulares— con otras entelequias más antiguas, tales como el alma o el espíritu, e incluso la conciencia, la mente y el psiquismo de cada sujeto. Todas esas entelequias son oscuras y herméticas, con características que hoy se podrían describir como “analógicas”. No sólo porque se trata de entidades opacas, turbias, nebulosas, sumamente difíciles de definir y conceptualizar, e inclusive de captar en una imagen visual o cualquier otro tipo de objetivación. Además, y sobre todo, porque ostentan una resistencia inapelable a las embestidas del nuevo arsenal técnico cuyo linaje es informático, y con

el cual nuestros cuerpos son cada vez más compatibles. Esas entidades son esquivas: jamás se dejarían penetrar por la parafernalia informática y digital que hoy pretende descifrar nuestras esencias, cuya clave se considera arraigada en las profundidades carnales de cada ser.

Por todos esos motivos, aquellas entidades misteriosas que hoy parecen algo anticuadas, esas invenciones pesadamente analógicas de antaño —el alma, el espíritu, la psiquis, el inconsciente—, son tan distintas no sólo de las instrucciones grabadas en el código genético, sino también de la información pixelada que transita por los circuitos cerebrales, y que también puede ser leída y descifrada por nuestras máquinas. Todas aquellas entelequias remiten a otro universo, remontan a una cosmología previa a esta redefinición biológica y antropológica que acompaña al salto tecnológico y epistemológico más reciente. Basta con recordar que aquella enigmática esencia subjetiva debía ser interrogada y interpretada con métodos que no demandaban necesariamente una mediación tecnológica, sino todo un conjunto de procedimientos rituales que solían ser lentos, duros y penosos. Y, sobre todo, esos métodos eran inciertos y falibles: se consideraban “subjetivos”, carentes de la mágica objetividad que envuelve a la tecnociencia. Eran recursos poco eficaces —inciertos, precarios, imperfectos—, entre los cuales figuraba el psicoanálisis y sus terapias afiliadas, por ejemplo, pero también otras herramientas típicas de contextos históricos cada vez más lejanos, como el diario íntimo, la introspección y las diversas formas de la confesión intimista.

En cambio, las renovadas sustancias que componen nuestras esencias son biológicas, y esa cualidad es válida tanto para los genes y el ADN como para los flujos bioquímicos del cerebro, así como para las hormonas, enzimas, proteínas y neurotransmisores que componen los cuerpos y articulan las subjetividades. Ese detalle no es menor: las nuevas entidades son carnales. Están inscriptas en el organismo, aun cuando en las cristalizaciones metafóricas que se diseminan por todas partes se las piense como vagamente inmateriales, como si fueran meras instrucciones informáticas o algo comparable al software de los computadores. Sin embargo, todas ellas son encarnaciones de la materia orgánica en los formatos más diversos. Además, son —o muy pronto pretenden volverse— enteramente descifrables, mediante un arsenal muy eficaz que es fruto del matrimonio entre la informática y las nuevas ciencias de la vida. Un buen ejemplo son los secuenciadores de ADN, precisamente: aparatos capaces de leer los códigos genéticos de cualquier espécimen a partir una molécula orgánica. O los artefactos de resonancia magnética, PET-Scan y tomografías computadas: máquinas capaces de fotografiar en vistosas imágenes los cerebros que escanean.

Gracias a esa compatibilidad entre los organismos vivos y las flamantes herramientas electrónicas, toda la información vital que define la “esencia” de los seres humanos podría digitalizarse. Esos datos no son solamente descifrables, porque lo que se pretende no es tan solo leer para decodificar: el fin perseguido más fervientemente consiste en alterar esa información vital. Programarla, desprogramarla y reprogramarla según un copioso menú de deseos, objetivos y voluntades humanas, y no más según los incontrolables designios divinos o el inescrutable azar de la naturaleza. Esto es muy distinto de lo que se proponían hacer —y, sobre todo, de lo que efectivamente lograban consumir— las viejas artes de modelar, rectificar, cincelar y corregir mecánicamente la materia bruta, dura y muda que hasta hace algunos años solía componer los cuerpos humanos y la naturaleza en general.

Biologizar, patologizar y medicalizar

Son varias las iniciativas y proyectos tecnocientíficos que hoy sueñan con reprogramar ciertas características humanas, tanto de cada individuo en particular como de la especie en su conjunto. Para poder llevar a cabo tales proyectos, estas iniciativas tienden a biologizar ciertos comportamientos y disposiciones, en el sentido de que los explican en términos anatómicos y fisiológicos. Además, en el mismo gesto suelen patologizarlos, al catalogarlos como rasgos anormales e indeseables, definiéndolos como atributos adscriptos al linaje de la enfermedad. Así, es cada vez más habitual que se postule un origen genético o neurológico para características como la predisposición a la violencia, por ejemplo, o para la tendencia a cometer crímenes. Y para solucionar esas “fallas de carácter”, para reparar esos errores inscriptos en los genes o en la química cerebral del sujeto en cuestión, se tiende a medicalizarlos. Para prevenir que alguien con esas tendencias genéticas o neuroquímicas se convierta de hecho en un delincuente o un sujeto considerado peligroso, habría métodos capaces de desactivar esas fatídicas propensiones biológicas.

Lo que se intenta ejercer sobre esos individuos es una suerte de normalización técnica y preventiva, un proyecto apoyado en las nuevas herramientas tecnocientíficas: en ese instrumental que es compatible con el cuerpo humano y que pretende digitalizar sus esencias informáticas para reprogramarlas. De hecho, este tipo de propuestas suele presentarse como la única forma de apaciguar —y, por tanto, de controlar— ciertos tipos de cuerpos especialmente indóciles o “torcidos”. Como si bastase con presionar la tecla Delete de un computador para eliminar ese desagradable problema técnico enquistado en dichos organismos; y, quien sabe, con el tiempo y el perfeccionamiento de los recursos, intentar extirparlo de la especie humana. La metáfora predilecta, en estos casos, es el computador o cualquier aparato

semejante; inclusive, por qué no, alguno de los circuitos informáticos que componen los cuerpos humanos, especialmente en sus encarnaciones medulares como el código genético o el sistema nervioso central.

Pues, por lo visto, tanto las metáforas maquínicas como los métodos analógicos tradicionales han quedado obsoletos. Y en ese conjunto no sólo se incluyen las disciplinas que ajustaban los engranajes corporales y la antigua moral del trabajo, sino también las bellas artes de la cultura letrada. Es decir, todas esas viejas técnicas de modelaje y orfebrería; tanto en términos biológicos como antropológicos, tanto de forma literal como metafórica. Esos métodos que se aplicaban desde el exterior hacia el interior, y que pretendían penetrar —ya fuera de forma violenta o dulcemente— en la materia humana para enderezarla, disciplinarla y normalizarla. Un proceso que solía ser difícil, parsimonioso y sufrido, cuya eficacia no ofrecía garantías, era imprevisible y distaba mucho de ser total.

Hoy, en cambio, pareciera más adecuado recurrir a otras tácticas y estrategias: procedimientos más precisos, capaces de operar una verdadera reprogramación mediante técnicas más eficientes y limpias que aquellos rústicos métodos analógicos de la era industrial. Las nuevas fórmulas tecnocientíficas que se ensayan en estos proyectos de punta traen la promesa de desactivar esas predisposiciones criminales, por ejemplo, al reprogramar a los sujetos potencialmente “fallados” desde el núcleo interior que comanda sus cuerpos. Es decir, alterando su esencia informática para rescribirla en buena letra. Por eso es tan intensa, hoy en día, la búsqueda de entequeias como “el gen de la criminalidad” o “los neurotransmisores que inducen a la violencia”, o un elenco de enzimas y hormonas igualmente peligrosas. Lo que se desea descubrir es algún procedimiento técnico que permita desactivar y reprogramar esos destinos fatales inscriptos en la carne, ya sea en el código genético o en las redes neuronales.

Pero no se trata sólo de eso: además, estos nuevos procedimientos son altamente inclusivos, puesto que no se limitan a enfocar esos casos especialmente difíciles, esos cuerpos indóciles o torcidos que habría que corregir porque están “fallados”. Al contrario, su principal lema es prevenir, ya que no todos los sujetos detentan fallas obvias y flagrantes en sus códigos, tales como la propensión a cometer crímenes o a contraer alguna enfermedad. Cabe aclarar, a propósito, que en este nuevo cuadro también las enfermedades se interpretan como errores inscriptos en los códigos informáticos vitales, aunque esas disfunciones sean potencialmente corregibles a través de intervenciones técnicas. De cualquier modo, si bien no todos tenemos esos terribles defectos grabados en nuestras células, es innegable que todos disponemos de ciertas propensiones. Absolutamente todos

los seres humanos detentan alguna propensión a enfermarse y morir, por ejemplo; en mayor o menor medida, lo cual depende de diversas variables y factores que idealmente también podrán medirse, evaluarse, cuantificarse, preverse y prevenirse en su totalidad. Esto significa que, al igual que nuestras máquinas, estamos condenados a la obsolescencia. No obstante, por la misma razón, debemos luchar, sin pausa, contra la culminación (¿todavía?) inevitable de ese declive siempre en marcha. Para obedecer a dichos mandatos, hay que efectuar todas las actualizaciones necesarias y hacer reciclajes constantes: es así como opera la tiranía del upgrade y del update, bajo cuyas presiones hoy vivimos, no sólo en lo que se refiere a nuestras máquinas sino también a nuestros cuerpos.

Por tales motivos, también, ahora todos los seres humanos deben redefinirse como virtualmente enfermos y, por consiguiente, como perpetuos consumidores de productos y servicios destinados al cuidado de la salud. En este nuevo contexto, la enfermedad se hace endémica: se convierte en una característica inherente a la especie humana. Por eso se ha vuelto obligatorio abonar una tasa mensual a las empresas médicas: el triunfo de los sistemas de medicina pre-paga confirma que todos somos portadores asintomáticos de enfermedad y muerte, en mayor o menor grado, aunque en el momento presente todavía no presentemos los síntomas de esas disfunciones. Pero estamos siempre sometidos al riesgo de enfermarnos y morir, motivo por el cual es necesario auto-vigilarse sin cesar, como quien persigue el sueño de ejercer un control total y constante sobre el propio destino corporal. Hay que saber qué indican las tendencias biológicas individuales, para intentar prevenir la irrevocable fatalidad de sus veredictos. O, al menos, con el fin de mantenerla lo más lejos posible, para retardar su consumación que —por ahora— se presenta como infalible.

Un nuevo proyecto de mundo: el triunfo de la técnica

Uno de los aspectos más curiosos de esta nueva visión del mundo es que, en este gran movimiento de transformación de las lógicas vitales, en vez de librarnos de nuestra humana finitud podemos llegar a convertirnos en una especie de esclavos auto-controlados de los imperativos de la salud, la juventud y la vida eterna. De todos modos y como quiera que sea, es innegable que algo nuevo está surgiendo junto con este conjunto de explicaciones y soluciones tecnocientíficas que proceden de los fértiles campos de la informática y las nuevas ciencias de la vida, y que se aplican tanto al cuerpo humano como a la naturaleza en general. Un nuevo sueño está configurándose junto con este torbellino: un cambio de paradigma o la implantación de un nuevo “régimen de saber-poder”, para retomar una fecunda

expresión acuñada por Michel Foucault. Un proyecto histórico que deriva de esas metáforas y que viene entrelazado a sus nuevas verdades, pero al mismo tiempo contribuye a reforzarlas y reproducirlas. Solamente en este nuevo contexto cabe comprender esta posibilidad inusitada de reprogramar la vida orgánica y, particularmente, el creciente anhelo de reconfigurar los propios cuerpos como si se tratara de entidades post-orgánicas, post-biológicas e incluso post-humanas.

Esta nueva ambición se presenta como un proyecto más tecnológico que humanista; más técnico que político, cultural, social o económico. Y más digital que analógico: un plan respaldado por una base epistemológica de un cientificismo extremo, o de un “mito tecnocientista” que se pretende más objetivo, eficaz y verdadero que todas las otras cosmologías posibles o siquiera imaginables. Pero lo más importante quizás sea que este reduccionismo metafórico —una simplificación fiscalista, que no por ser metafórica es menos real— termina despolitizando y des-socializando los conflictos cuando los biologiza y medicaliza. Porque según estas explicaciones, el origen de todos los males y pesares que hoy nos aquejan parece ser individual: se trata de meras fallas en la programación de determinado organismo humano. Se cree que la naturaleza específica de ese ser vivo tiene un defecto, registra un error de tipo informático en su constitución biológica, un desperfecto que eventualmente podría corregirse con la valiosa ayuda de la tecnología. Pero son siempre explicaciones técnicas e intervenciones correctivas sobre organismos individuales: se trata de un problema puramente médico y no más político, social, cultural, moral o ético. Como se sabe, la técnica no busca elucidar un sentido o enunciar grandes preguntas. En cambio, lo que pretende es producir ciertos efectos, su meta es ser eficaz en sus propósitos específicos: prever y controlar ciertos fenómenos muy concretos y restringidos.

Sin embargo, resulta curioso que todo esto suceda en un momento histórico en el cual, de alguna manera, parece haberse decretado el fin de la Naturaleza. O, al menos, la superación de aquel viejo ecosistema que funcionaba mecánicamente: una biosfera que era dura, opaca, misteriosa y, también, arduamente resistente a la penetración técnica. Esa naturaleza hoy se ve invadida por una suerte de laboratorio tecnocientífico universal, cuyos muros estallaron y, entonces, su campo de experimentación pasó a cubrir toda la superficie del globo terráqueo. Ese derrumbe se constata no sólo en el drama de la contaminación ambiental y en los temores desatados por el calentamiento del planeta o por otras amenazas de igual calibre, sino también en las dudas despertadas por las experiencias transgénicas o la clonación de plantas y animales, entre otros asuntos polémicos que se ensayan al aire libre. La vieja Naturaleza, que otrora supo ser avasallante y todopoderosa

—tanto en su fuerza brutal como en su infinita sabiduría y su belleza inimitable— de repente se muestra desfalleciente: está agotada y requiere cuidados intensivos para no extinguirse definitivamente. Ahora exige que se la conserve en reservorios especialmente protegidos para que pueda sobrevivir, demanda la realización urgente de programas de preservación e, incluso, de “revitalización”.

Por todos esos motivos resulta tan inquietante que sea precisamente ahora, cuando buena parte de aquellos conflictos que hasta hace muy poco tiempo podrían haberse considerados de origen cultural, político o social, hoy se supone que tienen una raigambre natural o biológica. Aún cuando se los procese mediante la metáfora del software inmaterial, asociada a la información digitalizable a partir de las instrucciones del código genético o los pixels de los flujos neuroquímicos, se supone que su raíz biológica se hunde en las entrañas de cada organismo individual o de la especie en su conjunto. “Esa condición está motivada por una predisposición genética”, solemos escuchar o leer por todas partes, “esa característica es fruto de una deficiencia neurológica”. Y la receta para solucionar todos esos inconvenientes que afectan a los cuerpos y las subjetividades contemporáneas, la clave que supuestamente permitirá resolver dichos problemas, tampoco es cultural, política o social. Esa solución también suele ser técnica: con frecuencia es médica o informática, en efecto, porque su linaje es biotécnico.

Vale concluir, entonces, que esta mutación que actualmente atravesamos es tan tecnológica como biológica y antropológica. Porque en su avalancha arrastra a la mismísima definición del ser humano, además de reformular a la naturaleza y a la totalidad de la vida bajo su impulso informatizante y digitalizador. Cabe a nosotros descubrir, como diría Gilles Deleuze, “para que se nos usa” o a que proyecto histórico se nos incita a servir cuando aceptamos ese destino aparentemente ineluctable: el de volvernos perfectamente compatibles con el eficaz instrumental de la tecnociencia contemporánea y con este universo post-orgánico que tantas promesas parece vender y que, al menos, alguna saludable desconfianza también debería suscitar.

Entre esas sospechas, una se yergue aquí y reitera su desafío: ¿esto es parte de la catástrofe o aquí se delinea su posible solución? Aunque algunos aspectos de este magno proyecto inciten cierta aprensión, no se puede olvidar que en su agenda figura el virtual “resucitamiento” de animales y vegetales en extinción, por ejemplo, mediante la recreación de su ADN en especímenes de laboratorio. O la posibilidad de acabar con la desnutrición gracias a la inclusión de alimentos transgénicos en una nueva generación de políticas públicas; o bien la de controlar y apaciguar la brutalidad del azar natural con fines humanos hasta obtener, quien sabe, la inmortalidad.

Es probable que sea algo imposible de abarcar con el pensamiento en este momento, pero en su seno se atisba una certeza: el hecho de que asuma el rostro de la catástrofe o el de la redención dependerá, en buena medida, de todos nosotros. A la manera de los quizás ya anticuados sujetos de la historia, tal vez, o de su más reciente encarnación en renovadas siluetas, pero no se trata solamente de los tecnócratas y de los científicos que hasta aquí nos han conducido, sino también —y, quizás, sobre todo— de los filósofos y los artistas que se atrevan a pensarlo, a cuestionarlo, a ponerlo en acción.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control”, en FERRER, Christian (comp.), *El lenguaje libertario*, vol. II, Montevideo, Ed. Nordan, 1991.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI, 1976.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1998.
- Gould, Stephen Jay. *La falsa medida del hombre*, Barcelona, Ed. Drakontos, 2007.
- Martins, Hermínio. *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- SIBILIA, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.



DÍA 3

La imaginación estética frente al caos

Son incontables los ejemplos del interés que tienen los artistas por la destrucción ya sea real o imaginaria, como tema narrativo o como hipótesis de un enunciado político. Es evidente también la fascinación que despiertan la crisis en todos los rubros de la cultura, como si aún encontrando momentos de relativa estabilidad éstos fueran efímeros y a veces indeseables para los fines del incansable goce mediático. Parecería que en los últimos cincuenta años hemos transitado del patetismo del artista expresionista al carácter ético del arte políticamente comprometido. Las artes pueden cobrar sentido como una forma de supervivencia y resistencia ante hechos de violencia extrema o de crisis generalizada, pero también pueden ser un lugar de contemplación y reciclaje de los medios masivos de comunicación. En esta sesión, investigaremos la elusiva y problemática posición del arte frente a la realidad contundente e inabarcable de su contexto.

Minerva Cuevas y TJ Demos

Conversación

TJ Demos: Es un gran honor estar aquí con ustedes y con Minerva. Pensamos que podemos dividir el tiempo que tenemos para que Minerva pueda hacer la presentación de su trabajo más reciente. Va a mostrar algunas imágenes y hablaremos de ellas, luego mostrará otras y hablaremos de ellas.

Minerva Cuevas: La selección de las imágenes, la hice de acuerdo a algunos conceptos y cuestiones que me parecía interesante comentar como parte de esta conversación. El primero es juicios morales y juicios de valor. Este ejemplo que estamos viendo es la Bienal de Sydney en Australia y esta obra se llama *The greatness of a Nation*, (La grandeza de una nación), que es parte de una cita a Gandhi. Aquí en Sydney, lo que hice fue investigar el contexto político, social y económico de Australia, y me encontré con una situación que tenía que ver con la industria de la piel de canguro en Australia.

En realidad, la industria no existe sino que es más bien manejada como una herramienta política ya que es una de las pocas actividades económicas que tienen los aborígenes para sobrevivir. Entonces, en lugar de estar integrados a la economía del país, están segregados también en este sentido. Lo que sucede es que los políticos utilizan la industria de la piel de canguro y actividades que pueden hacer los aborígenes, para obtener votos políticos. La situación con la caza de canguros, no es sólo la herramienta política sino también a nivel económico. En Australia ven al canguro como una peste pero eso no quiere decir que matarlos o exterminar a una cantidad esté bien. Para producir estas pieles, obviamente matan a los más grandes y los que se continúan reproduciendo son los más pequeños. Entonces, obviamente la especie cambia. La especie se vuelve más débil y para las condiciones climáticas de Australia, esto no es una buena situación. Aquí usé el esqueleto de una especie canguro que ya está en extinción. Parte de la investigación también me llevó a saber qué compañías usan esta piel de canguro para producir zapatos deportivos o tenis de fútbol.

Esta otra imagen tiene que ver con una campaña. Yo estuve investigando en Noruega el contexto político. Ahí lo que me interesó fue la cantidad de bases nucleares que hay en la zona, especialmente los límites con Rusia, esto es el norte de Noruega. De ahí llegué a investigar sobre la OTAN. Lo que vemos aquí es un

diseño para un cartel, un mural y en general para la campaña. Porque me encontré con esta información que tiene que ver con la capacidad que tiene la OTAN para usar armas nucleares en cualquier situación, incluso si algún país no está atacando con armas nucleares, la OTAN tiene todo el derecho. Obviamente, ellos se otorgan todo el derecho de usar armas nucleares en cualquier momento. Una consecuencia es el invierno nuclear que afecta no sólo la zona de guerra sino todo el planeta. Este diseño fue distribuido en lugares públicos. Ahí curiosamente es el Día Nacional de Noruega, por eso estos chicos traen banderitas.

Estas imágenes las seleccioné porque también nos llevan a hablar de actores políticos específicos. Está la OTAN, están los gobiernos, la administración de Estados Unidos. Esta fotografía me sirvió para acompañar un proyecto que fue una forma de vudú en contra de la administración de Estados Unidos. Lo que hice fue buscar gente que supiera hacer este ritual. Esto fue porque me enteré que el vudú había sido usado como arma política, me interesó también la manipulación de películas de Hollywood que lo ponen en paralelo con cosas como de zombies y magia negra. Toda una campaña política para que en lugar de verlo como una religión, lo veamos como una cosa mística-mágica peligrosa, de películas de terror. Lo que sucedió fue que se organizó este ritual vudú para maldecir a la administración de los Estados Unidos. Obviamente, yo hablé con la gente que iba a realizarlo. Era un grupo de gente que después se convirtieron en grandes amigos. Dan terapia con tambores, etcétera, su familia es la que hace estos rituales en Ghana. Ellos me ayudaron comentando de antemano la situación por la que queríamos realizar esta acción, las razones políticas y obviamente el motivo principal era revalorar al vudú como esta arma política y volver a hablar del vudú como una religión importante.

Bueno, voy a ir rápido. Esto nos lleva también a otros gobiernos, nos lleva a nacionalismos. A nuestra posición política. Esta es una pieza que se expuso aquí en el 2007 en una exposición que se llamó "La venganza del elefante". Fue una bandera con chapopote. La serie que hice trabajando estos materiales, básicamente comenzó porque estaba de viaje en Yucatán y estaba interesada en saber qué había pasado con el meteorito que había destruido a los dinosaurios y como había ido esa investigación. Descubrí que no había sido una investigación arqueológica sino que se había intentado encontrar petróleo y así descubrieron la marca que dejó el meteorito. Ahí pensé que el mejor lugar para estudiar sobre esto era Ciudad del Carmen en Campeche porque ahí están las plataformas petroleras.

Me puse en contacto con la investigadora del Instituto del Petróleo y junto con ella quise ir a encontrar las chapopoterías naturales, pues ella escribió un libro sobre esto donde incluso habla de chapopoterías naturales en la ciudad de México.

Me pareció interesante, fuimos a buscarlo. No encontramos petróleo pero sí rastros en la playa. Las fotografías que usé, la documentación, es de los mismos trabajadores de estas plataformas que después se venden en Ciudad del Carmen como postales, pero en realidad son fotografías tomadas por ellos porque son los únicos autorizados a acercarse a estas plataformas. También hice trabajos en relación al henequén que es, yo creo que antes que el petróleo, la otra gran industria de exportación de México que generó esclavitud. Creo que podemos parar un momento aquí para comenzar a discutir un poquito a partir de estas obras.

TJ D: Bien, entonces hay muchísimo material aquí en lo que nos has presentado. Muchas conexiones que se intersectan. Diferentes geografías, Haití, México, Ghana, Noruega... Hablaste de la ecología, la moralidad. Así que hay muchísimo con lo que podemos comenzar a hablar. Y tu referencia a Gandhi y la moralidad. ¿Cómo la introduces a tu trabajo?

MC: Cuando hicimos las instalaciones y particularmente este trabajo, acabas siendo un juez. En algún momento de tu investigación, tienes que filtrar la información y tienes que seguir tus propias creencias políticas y tienes que ver cuál es la información visual y qué referencias vas a utilizar también. En algún momento referencias con juicios, por ejemplo, respecto al gobierno australiano. Me preguntaba si no caía en juicios morales al decidir yo qué era bueno y malo, y eso me causó problemas en mi interior. Me di cuenta que el observador y espectador es finalmente el filtro final. Ellos deciden lo visual. Ellos deciden lo que están viendo y captan la información del trabajo.

TJ D: Y en cuanto a tu trabajo, mucho tiene que ver con las crisis catastróficas y creo que esto se liga al tema de esta conferencia. Hoy es muy importante hablar y pensar sobre estos temas. Por ejemplo, en el caso de lo que es la catástrofe ecológica, toda la implosión que estamos viendo todo lo que tiene que ver con la degradación del ambiente, la contaminación por petróleo, etcétera. ¿Tu crees que se está creando una respuesta moral en los espectadores? ¿Crees que tu trabajo moviliza para presentar una barrera de contención contra las catástrofes?

MC: No, yo creo que hay referencias hechas específicamente a información específica, también. Por ejemplo, lo que les dije de la industria. A lo largo de la exposición traté de hacer un ensayo. No era obvio o evidente que hubiese un juicio alrededor de estos trabajos y el centro de la exposición era la ecología y la ecología nunca separa el ambiente natural de los temas sociales.

Una cosa es la ecología en el sentido de la interacciones que tiene con todo el planeta y subraya, que son las condiciones sociales las que están creando no solamente estas crisis (sociales) sino también las crisis medioambientales. Por



Serie hidrocarburos (2007). Instalación.

Hydrocarbon Series (2007). Installation.

ejemplo, si tomas esto como un fundamento o una base, es más sencillo ver que por ejemplo, el ruido, la contaminación y todo aquello que se relaciona con temas medioambientales, no son lo problemas.

De hecho, los problemas están en la producción, la industria y al final, el capitalismo. Estas cosas están ahí como síntomas y manifestaciones finales del problema y es muy común hacer o investigar los asuntos del medio ambiente y te vas encontrando con los temas subyacentes —temas políticos, temas que están ahí.

TJ D: Si, claro. Por supuesto que la teoría de la ecología social también está ahí. Digamos que esta inquietud social y moral que vinculas con Gandhi, el desarrollo de un compromiso moral, personal, ético que se puede traducir y que no se opone a la política. Ejemplo, tu hablas de Gandhi y su vinculación con la moralidad, y creo que esa vinculación y el proceso de descolonización que existió en la época de Gandhi y la resistencia contra el régimen británico, esto también se puede comparar con la resistencia a una corporación y creo que Murray lo podría ver claramente. Es decir, el vínculo con el activismo que llevo a una resistencia, a ciertas formas del capitalismo...

MC: Si, creo que al final es precisamente la manera en que trabajo. Lo hago en mis proyectos en los que hago trabajo sobre sitio específicos. No se trata nada más de que yo hable sobre los temas ambientales sino que los voy a filtrar a través de mis referencias. Y esas son mis referencias. Claro está que ahí mi moral pero eso no quiere decir que el trabajo sea un juicio moral.

TJ D: Si, respecto a lo que muestras. El canguro que me recordó a un dinosaurio. Nos mostraste esa diapositiva. Así como se extinguieron los dinosaurios, ahora estamos frente a la extinción de varias especies a través de la crisis ecológica. Pero si entráramos a esa instalación, tienes un montaje de logos corporativos. ¿Podrías hablarnos un poco de porqué esos logos corporativos y esa publicidad está ahí y como se interna en tu trabajo?

MC: Hay una cuestión muy importante. Son como ganchos. Menciono esto porque, a mí no siempre me interesa la corporación per se sino más bien el símbolo. Lo que representa esa corporación y en algunos trabajos lo que ocurre con el logo es que parece que el logo de una compañía ya tiene en sí una imagen positiva y una negativa como parte del diseño. Y lo he tratado de explotar aun más. Es decir, aquello que ve la gente, el código que tiene implantado en el cerebro y reconoce de inmediato el logo. Y como a través de un poco de información muy mínima, se puede mandar el mensaje de la corporación, de la empresa y de la compañía. Qué quieren decir a través de este mensaje minimalista que mandan al cerebro. Es muy difícil documentarlo si no vemos un logo o una imagen porque a veces se refieren

o critican las practicas corporativas y otras veces solo usan la marca como un canal visual. No sé si viste, por ejemplo, la alteración de el agua Evian que transforme a Egalité. Creo que ahí tenemos un buen ejemplo de lo que es el uso de esa alteración usando el canal de la marca, la información visual que no habla de la compañía. **TJ D:** ¿Y porqué no hablamos de la compañía más específicamente?

MC: Creo que en diferentes contextos se hace. Por ejemplo, la empresa Del Monte, ¿qué ocurrió con esa compañía? Generalmente ese tipo de logos no solamente manipulan la imagen sino que se usan en campañas y se producen como objetos, como pinturas, como calcomanías. La corporación Del Monte usa pequeñísimas calcomanías para ponerlas sobre la fruta en el supermercado. Y se está diseminando esta práctica en diferentes maneras.

TJ D: Eso creo que también es importante. Tu usas diferente espacios de exposición. Difundes y diseminas. Usas galerías y museos. Platícanos de eso.

MC: No es mi decisión, francamente. Yo más bien tomo las invitaciones que me hacen para dar pláticas, como en este caso. Pero no es mi decisión. Pero se convierte en parte de mi contexto. No solamente el espacio cultural donde se va a presentar la obra, sino que se toma en cuenta quién va a ser el público que va a asistir a esa exposición.

Un ejemplo, para la Bienal de São Paulo, el contexto social de Brasil era muy complejo y muy interesante. Tuve la oportunidad de hacer algo ya fuera en el espacio público o adentro en tu espacio de exposiciones. Creo que esta bienal tiene un millón de visitantes y se hizo más importante, tenía una mejor estrategia estar dentro del espacio del museo. Convenía más que estar afuera. En vez de hacer algo afuera en las calles que pudiera perderse, porque esto ocurre, las cosas a veces se pierden cuando se trata de proyectos efímeros.

TJ D: Otra cuestión respecto de la ética. Me lleva a algo que dijo Murray Bookchin respecto a la ecología social. Él dijo que finalmente la resistencia a la crisis ecológica en la que estamos, no puede ser hecha a partir de principios éticos y morales sino que la gente se conecta con movimientos sociales más grandes

MC: Y más que movimientos sociales. Ahí está la raíz del problema. El problema del capitalismo. Lo que nos lleva a ver que el problema y las raíces del mismo es precisamente el capitalismo

TJ D: ¿Hay una conexión entre tu práctica y tu comunicación con los movimientos sociales por medio de las que el arte se puede comunicar y proyectar a otras esferas políticas?

MC: En mi caso es muy sencillo. Probablemente proyecto mi dirección política. La cosa aquí es que parto de la idea que es el sistema el que crea estos problemas

y yo soy un actor político. Si fuera yo abogado o médico, creo que tendría el mismo tipo de motivación, una motivación política con respecto a mis trabajos, proyectos y actividades. En el caso de los proyectos, reflejan este tipo de influencias. Hace poco leí una cita de Einstein y decía precisamente que los problemas sociales forman parte de una economía capitalista. Él estaba haciendo este análisis a través de otros filtros de información pero acabo de alguna manera afirmando lo mismo.

TJ D: Tal vez podrías presentar algo más de tu trabajo y podríamos después seguir conversando.

MC: Este cartel está en lituano es parte de la exposición que presenté en la galería Kurimanzutto. La cita habla sobre el concepto de democracia. Básicamente dice que es violento cuando un hombre impone su voluntad sobre muchos hombres. Lo cual sería una dictadura, una situación autoritaria. Pero que también es igualmente violento y agresivo cuando muchos hombres imponen su voluntad sobre un hombre. Y eso lo pone en paralelo a la democracia, lo que me obliga a hablar de algunos conceptos como el de democracia que está filtrando la política y las decisiones económicas en el mundo. Conceptos como progreso, desarrollo, globalización e infraestructura, empiezan a ser usados pero parece que pierden el significado. El concepto de desarrollo o de progreso, al final parece que significa lo opuesto: es represión, crisis o destrucción ambiental. Creo que es interesante analizar como parte del discurso político se están manejando estos términos y lo que realmente significan u ocultan también.

Como parte de analizar estos conceptos llego al concepto de sociedad, ¿qué es la sociedad? Y esta pieza se llama *Social Entomology*, (Entomología social). En ella, lo que vemos son básicamente pequeñas muestras de microscopio que son insectos y están también proyectados con proyectores microscópicos. Hay un audio como parte de la instalación que es un concierto de insectos en el que el sonido de los insectos es al principio salvaje y disperso, pero llega un momento en el que hay un ritmo. Del caos se pasa al orden. De repente suena un poquito como zamba pero se vuelve a perder y se vuelve a generar este supuesto caos en los sonidos y se vuelve de nuevo salvaje. La instalación en sí busca también hablar del individuo y casi yo personalmente llego a la conclusión de la imposibilidad del individuo.

A la hora en la que vemos que todo está compuesto de sociedad. Nosotros somos sociedades de células, hay una sociedad humana. Hay distintas sociedades y ecologías en el planeta que al final forman una sola. Los planetas son parte del universo que es otra sociedad. Y parece que es imposible llegar a la idea de individuo y eso refuerza el concepto de ecología social. Básicamente todos dependemos de todo y a la hora de generar situaciones violentas o de explotación, no solamente es

hacia el otro. Estas situaciones se regresan y creo que es lo que está pasando con la crisis política, social y ecológica que es solo una. Creo que está bien si nos quedamos ahí y seguimos comentando.

TJ D: ¿Podrías decirnos que hay sobre la mesa en esta instalación?

MC: Es sobre las sociedades de insectos. Incluyen dibujos bastante primitivos, una etapa temprana. Es mi colección de láminas microscópicas con diferentes segmentos de los insectos. Puede ser un ala, puede ser un ojo, el ojo de una araña. Y había unos de expresión poética, por ejemplo, con el polvo. Era el polvo de un ala de mariposa que lleva su etiqueta y para mí cobra ciertos aspectos poéticos porque hace referencia a lo que significaba la ciencia hace un siglo o aún en fechas anteriores.

Creo que tenía que ver con la curiosidad humana o este deseo de contar con más conocimientos. Por eso existen estas imágenes microscópicas, por eso utilizamos estos objetos de antaño, microscopios, láminas. Porque si utilizara equipo moderno, la investigación científica de este momento es guiada por la industria y sería otro tipos de equipo con el que siempre tratan de lucrar. Creo que es una gran diferencia con la ciencia de antaño. Tal vez me estoy volviendo muy romántica pero creo que no se lucraba con la ciencia sino que guardaba una relación con la curiosidad del ser humano y de tratar de entender al mundo.

TJ D: ¿Pero esta exposición es una vitrina, es vidrio, es una mesa, o...?

MC: Es una combinación. La mesa es una serie de mesas realmente, algunos si son vitrinas. Estas ilustraciones de insectos son ya muy antiguas. Son libros hermosos. Un libro ilustrado por Covarrubias. Aquí hay lentes especiales para ampliar las imágenes. También hay algunos objetos que tienen que ver con el uso de insecticidas, libros que tienen que ver con plaguicidas. No estamos viendo nada más los aspectos bellos de las sociedades de insectos sino que tiene que ver también con la industria y no solamente porque quise hacer referencia a las insecticidas sino también a esta otra industria que son armas químicas y que tiene que ver con productos comunes y corrientes.

TJ D: Qué interesante que lo plantees. A mí me fascina esto. Realmente es una exposición magnífica. Nos hace remontarnos al siglo XVIII o XIX. Es una información enciclopédica y sí tiene que ver con la curiosidad humana. Pero también produce especímenes, y hay una relación con la muerte cuando la ciencia se vuelve más objetiva en el siglo XIX; esa curiosidad sobre la naturaleza era un intento por dominarla. Creo que hay una relación en este sentido, ya sea literal a través de los insectos o histórica gradual, menos pronunciada. Todas las crisis que han suscitado. ¿Cómo hablar de la muerte hasta la extinción de las especies? Para mí esto está planteado en tu trabajo.



Entomología social (2007). Instalación con sonido quadrofónico.
Social Entomology (2007). Installation with quadraphonic sound.

MC: Sí, llegué a la conclusión de que la investigación científica es un gran ejemplo de cómo el hombre quiere controlar lo anárquico. Hice un trabajo para esta misma exposición que era una sola lámina. Se titulaba “Colonia” pero esta lámina era la diatomea, un fósil marino. Y era una lámina muy especial porque traté de ir formando una flor, una estrella compuesta de las diatomeas. Y eran cientos y cientos así que fueron cobrando esta forma y aún así era un ornamento microscópico. Y una vez más mi deseo también de poner orden en algo que normalmente es silvestre y creo que lo mismo pasa con la música que produje para esta instalación. El ruido de los grillos, de las abejas, de las moscas. No sé, de alguna manera pude filtrar estos sonidos, pasados por una especie de tamiz cultural y cobra estos tonos musicales y podemos reconocer la mano del ser humano. Pero sí, eso siempre está presente en mi trabajo. Y creo que tengo otras obras más específicas y explícitas sobre estos aspectos que mencionaste de que queremos controlar a través de la ciencia y hasta vestimos a los monos y a los perros. Estos experimentos son interesantes.

TJD: Bueno, en retrospectiva y para tomar en cuenta algunos de los temas. La naturaleza, convertirla en objeto, la relación con la extinción de las especies, crisis económicas, catástrofes, capitalismo. Todo esto tiene que ver con la ecología social pero yo me pregunto si hay una nueva terminología que podemos usar en las luchas políticas. ¿Los desastres, las catástrofes cómo llegan realmente a explicarse? Naomi Klein habló sobre el capitalismo del desastre. ¿Te interesan estos temas? No me refiero a esta pieza pero en general, ¿te llama la atención?

MC: Sí, ¿cómo no? Trato de analizar estos aspectos siguiendo los mismos lineamientos. El problema no son los problemas ambientales o las catástrofes en sí sino el problema de fondo o la crisis de fondo... y muchas personas como Haití vivían bajo condiciones muy pobres y alarmantes y por eso sufrían tanto. Yo soy un poco escéptica de estas ONGs y estas campañas contra el SIDA. Lo que está de moda, digamos. Las tendencias en las noticias. Parece que empezamos a aprender la geografía de acuerdo a las catástrofes ambientales o porque se presentó un tsunami. Si no, creo que no sabríamos dónde quedan estos lugares. Ya los conocemos después de su destrucción. Pero lo que rechazo es realmente la mediatización de todo esto. Estas iniciativas que de alguna manera tienen que ver con la culpa de ayudar al otro pero ya después del hecho o los donativos, sobre todo de dinero para sacudirnos la culpa. Pero aun así estamos negando el hecho de que nosotros somos actores políticos. Somos protagonistas políticos. Hay catástrofes en todo momento y me parece que solamente les prestamos atención a las que salen en los noticieros.

TJ D: Si, creo que ese es un punto importante. Nos enteramos por los medios masivos de información. A ellos les encantan las catástrofes porque suben el rating y obviamente, toda la gente está pegada al televisor. En cuanto a tu compromiso, ¿no tienes también un compromiso más profundo? ¿Tiene que ver tu compromiso artístico con las catástrofes? Has estado diciéndonos lo que sientes pero, ¿qué ofrece esta expresión artística?

MC: Yo creo que cuando investigas y estás cerca de estas cuestiones sociales, del activismo social, de alguna manera logras protegerte de esa información mediática. Sencillamente están sacando provecho, están realmente armando una farsa de una información simple y creo que es eso lo que son la prácticas cotidianas de estar bien informados y tenemos que tener los pies bien plantados en la tierra.

TJ D: ¿Quieres presentar algo más? Habría que continuar porque el tiempo se nos acaba o podríamos abrirlo al público a preguntas y respuestas.

MC: Quería hablar un poco sobre las fronteras. El concepto de las naciones. Este es el Estado de Texas. Es un trabajo que realice el año pasado. Me invitaron para ir a Marfa y producir, hacer un trabajo justo en esta parte del estado de Texas, en la frontera con México.

Lo que vemos es el paisaje muy cerca del Río Bravo. Yo fui con un grupo de ayudantes que me ayudaron a sacar adelante dos trabajos. Voy a hablar sobre uno de los trabajos, nada más. Pensando en la frontera yo quería tomar en cuenta la posibilidad de construir un puente. No un puente físico sino un puente conceptual. Usar teléfonos móviles, por ejemplo, para conectarnos, eso forma un puente y así logras la conexión con ambos países. En la frontera tenemos AT&T de Estados Unidos y Telmex de México y uno debe tener buena puntería para captar la señal. Empecé a contemplar la idea de trabajar en estos aspectos políticos de marchas, protestas, etc. De protestar en esa región.

Me parece que si uno trabaja de sur a norte, es el acto político más impresionante que podemos realizar. Con esta idea de construir un puente, yo pensaba generar una especie de accidente para que hubiera realmente un pretexto para cruzar el río entre los Estados Unidos y México. Lo que hicimos finalmente fue pintar las rocas que yo podría utilizar en el Río Bravo para ir saltando. Las estaba yo marcando con un tipo de cal e hice esta línea punteada.

Al final la idea realmente de construir un puente se logró.

Al poner estas huellas yo de alguna manera crucé la frontera de México a Estados Unidos y de Estados Unidos a México. Lo que fue importante para mí en ese momento fue darme cuenta de que no había realmente una frontera. Todo el miedo que existe, el temor, esta información que sale de los medios con respecto

a la frontera entre los dos países es parte de nuestro imaginario políticos que debemos llevar con nosotros a esta zona. A uno le da mucho miedo cruzar. Realmente en esta área no había ninguna señal diciendo “te estás pasando, aquí es la frontera”.

No había nada físico. Por supuesto, hay muchas patrullas presentes en los caminos. Pero el desierto de Chihuahua es enorme y realmente es bonito. Te libera cruzar el río. De repente te das cuenta: es realmente imposible tener una frontera tangible y física entre dos países. Después me di cuenta que una consecuencia de poner un muro entre dos países, en este caso México y Estados Unidos. Las consecuencias políticas son mínimas en comparación con las consecuencias ambientales porque algunas especies migratorias que van de los Estados Unidos a México, dejan de realizar sus migraciones y esas especie puede cambiar y se va extinguiendo rápidamente. Así que te libera cruzar de esta manera. Fue una experiencia excelente el año pasado. Y querían que propusiera algo que pudiera tener un impacto o algún resultado positivo. Imposible. Expliqué las razones por las cuales un proyecto de arte no iba a resolver el problema de tal envergadura como la basura en la Ciudad de México.

Me insistieron. Dijeron que justo lo que buscaban era un enfoque más creativo. Nadie sabe de esta posibilidad de lograr la descomposición de las bolsas de plástico usando bacterias en vez de esperar cuatro mil años, podía tomar nada más tres meses. Fue muy interesante para mí. Estuve colaborando con la UNAM, con los geólogos y un ingeniero químico para encontrar las bacterias mexicanas más idóneas para lograr la descomposición de estas bolsas de plástico de una forma más rápida. Fuimos a estos grandes basureros, estando ahí yo dije “caray, estoy parada encima de toneladas de basura”.

TJ D: ¿Dónde es esto?

MC: Está en la periferia del Estado de México. Cuando estaba ahí, dije, “esto es lo que significa el capitalismo”. Esta textura, estas abstracciones lo hacen claro. Todos estos desperdicios los estamos produciendo. Y estar ahí con las personas que viven ahí en la basura, era como estar en otro planeta, otro mundo. No era el tercer mundo sino el sexto mundo, yo creo. Realmente me impactó.

TJ D: ¿Entonces tu trabajo consiste en fotografías o si hubo una instalación?

MC: Después de todos esos experimentos encontramos unos amigos que se dedican al estudio de bacterias y que podrían acelerar la descomposiciones de estas bolsas de plástico. Hicimos experimentos en el laboratorio con estas bacterias y esto es lo que llevó a la instalación. Esto es lo que fue el resultado de todo esto. Fue muy interesante encontrar esos colores azules, verdes, amarillos verdosos, pedazos, piezas de plástico. Creo que esto se conservó porque el verde es más

difícil de desaparecer o desvanecerse con el sol. Estas son muestras de lo que había en ese relleno.

TJ D: Ahora, abriremos la discusión al público ¿tienen ustedes alguna pregunta?

Pregunta: Minerva, disculpa que haga unas preguntas muy básicas. ¿Alguna vez instalaste más de una vez tus instalaciones? ¿No sólo en el lugar específico pensado? Y esta pregunta va junto con otra. ¿Quién toma las fotos de tus acciones y procesos que usas como documentación? Tres. ¿Tú haces la dirección museográfica de tus instalaciones en cada lugar? ¿Y qué peso tienen en la presentación estética de tu trabajo?

MC: Bueno, es muy raro que exponga el mismo proyecto en dos lugares distintos porque generalmente son de un contexto específico y comúnmente me invitan a desarrollar nuevos proyectos.

“¿Quién toma las fotos?” Generalmente tomo mi propia documentación, además los museos suelen tomar su propia documentación.

Tres. La parte visual de la obra creo que es fundamental. Para mí, es fundamental mantener los proyectos como un ejercicio estético... De hecho, siento que mi trabajo en sí, no es la instalación sino toda la investigación que está detrás y todo el ejercicio intelectual que se genera con todas estas pistas o referencias que se incluyen en las exposiciones.

Creo que al final la parte visual, la solución formal es la entrada. Es el modo de poder provocar este ejercicio intelectual y todas esas preguntas y filtrar cada trabajo con nuestros propios filtros conceptuales y políticos. Pero es básico que el trabajo tenga esta solución formal óptima. No me acuerdo si había otra cosa.

Pregunta: Quisiera saber, cuando vendes tu obra, ¿qué es lo que vendes?

MC: Bueno, algunos museos han comprado obra mía y lo que se vende es la instalación en la mayoría de los casos. No sé si eso responde la pregunta.

Pregunta: Claro, cuando vendes una instalación, ¿eso implica el derecho o posibilidad de reinstalarla? A eso me refería antes.

MC: Sí, eso es una parte muy importante. Porque mantener mi trabajo como una obra de arte pública es muy importante. Que tenga las condiciones de almacenaje adecuadas. Que pueda ser instalada de nuevo y ser pública, es un privilegio. Es muy importante...

Pregunta: Bueno, aquí estamos en la mañana un sábado. Estamos interesados en ver cómo opera la industria del arte y de la comunicación, ¿sientes que el trabajo de la catástrofe es más bien un trabajo de señalización como crítica a un sistema o más bien crear nuevas ecologías que ayuden a mover hacia adelante? ¿Nosotros somos la transformación más que una cosa de periodismo de crítica?



Serie hidrocarburos (2007). Instalación.

Hydrocarbon Series (2007). Installation.

MC: Creo que yo soy bastante pesimista. Creo que sería muy aburrido estar diciéndole a la gente cómo tiene que vivir. No soy alguien que quiera hacer eso o pueda hacer eso. Pero creo que sí defendiendo el modo en que queremos vivir y siendo consecuentes con nuestra posición de actores políticos, pues básicamente ya haces que el entorno personal se transforme.

Entonces, si cada quien pone un poco de su propia resistencia ante la comodidad del capitalismo o de los favores del capitalismo, creo que puede ser un modo de actuar. Pero no es señalización o crítica tal cual. Creo que sí hay elementos en los que hago referencias, hay elementos en los que ejerzo una crítica que pasa por mi filtro personal de otras referencias pero al final, es simplemente eso.

Ejercer mi profesión desde mi política y mi ética.

Pregunta: Minerva, yo quería preguntarte. ¿Alguna vez tus referencias o tu juicio político lo pones a juicio?

MC: Claro que sí. Todo el tiempo. Justo por eso empecé a pensar en estos conceptos de moral, de progreso, el concepto de desarrollo y para dar otro ejemplo, en una pieza que estoy produciendo casi permanentemente que es un video que se llama “Disidencia”. Es un registro de situaciones que tienen que ver con resistencia u oposición o proyectos de vida alternativos en la Ciudad de México. Este proyecto se vuelve una cartografía de estar grabando escenas de eventos que van desde lo más obviamente político como las manifestaciones y las marchas, hasta la documentación de proyectos culturales y políticos como dinero alternativo o espacios de proyectos *underground*, este tipo de cosas.

Pero a la hora de desarrollar el proyecto, me encontré con el dilema de que yo iba a ser quien iba a decidir qué iba a ser disidente y qué no. Qué iba a estar demasiado a la izquierda y qué no. Quería alejarme de una visión de antropólogo.

Yo no soy nadie para ir a observar cómo suceden estas situaciones sino que en realidad, la idea de registrarla surgió por sentirme y ser parte de muchas de estas situaciones y comenzar a registrarlas. Si, en el proceso existe este filtro. Desde el momento en que decides como encuadrar o qué parte del video entra en la edición final.

Pero creo que, de nuevo, en el momento de hacerlo público, el filtro final sigue siendo el espectador. Va a haber un segundo juicio en el que la gente cree sus propias opiniones dependiendo de las referencias que tenga y sus filtros políticos.

PANEL 3

JULIETA GONZÁLEZ, JOSÉ ROCA, ITALA SCHMELZ Y FELIPE EHRENBERG
MODERADOR: EDUARDO ABAROA

Del arte autodestructivo a la diáspora del libre comercio

JULIETA GONZÁLEZ

Aclaro que éstas son más bien una serie de notas que pudieran servir de punto de partida para una investigación más exhaustiva o posiblemente hasta una exposición (siendo curadora y no académica, no puedo evitar pensar en el componente expositivo al emprender cualquier reflexión crítica). Como notas que son y dada la brevedad de esta ponencia me limitaré a revisar aspectos muy puntuales en la obra de los artistas que discutiré en esta ocasión.

Esta reflexión ha sido parcialmente motivada por la emergencia de conceptos como el caos, la crisis, la diáspora, el problema de la frontera entre otros, como instrumentos de evaluación crítica y como plataformas para modelos curatoriales que se han formulado en los últimos quince años a partir de estas nociones para intentar así dar un marco referencial más específico a la producción de las periferias. Estas estrategias han surgido de algún modo como reacción a lo que Hal Foster llamó “las políticas culturales de la alteridad” que modularon gran parte de las prácticas curatoriales y artísticas de los ochenta y noventa. En ese momento el pensamiento deconstructivista activó el concepto del “otro” para legitimar los códigos estéticos de la periferia y así facilitar su inserción dentro de una producción cultural global. Si bien este fenómeno asistió enormemente en la integración de artistas latinoamericanos, asiáticos y africanos dentro del mainstream de las bienales y otros eventos internacionales, también dio pie a una serie de exposiciones que no sólo fabricaron una iconografía de la otredad sino que también representaron de manera errónea muchas de las prácticas artísticas de la periferia. Sin embargo, creo que estos modelos articulados a partir de la crisis se han desgastado y han perdido especificidad para convertirse en “términos sombrilla” tan homogeneizantes y cliché como el multiculturalismo de los

ochenta y comienzos de los noventa. De cualquier manera me interesa la manera en que algunas de estas propuestas curatoriales han revisado y reinscrito el trabajo de artistas como Gego, por ejemplo, dentro de un contexto contemporáneo y fuera de las tradiciones donde existían de manera un tanto marginal y disonante. Pongo el ejemplo de Gego porque fue una figura que existió al margen de la tradición de la abstracción geométrica en Venezuela y en exposiciones como *The Structure of Survival*, organizada por Carlos Basualdo en el marco de la Bienal de Venecia de 2003, su obra es releída como perteneciente al imaginario de la crisis y la de ciudad informal, la estrategia curatorial de Basualdo efectúa la transubstanciación postmortem de Gego la artista moderna en Gego la artista contemporánea (sin querer entrar en una debate sobre la flexible noción de lo contemporáneo en este contexto). Similares revisiones han tenido lugar con otros artistas que ocupaban un lugar digamos “incómodo” dentro de las tradiciones estéticas de la modernidad tardía. Como parte de mi trabajo de investigación para Tate, que en ese caso particular se ha circunscrito exclusivamente al ámbito de América Latina, me he interesado también por revisar y recontextualizar la obra de algunos artistas cuya obra además anticipa en muchos casos estos discursos curatoriales y críticos de la actualidad. Pero no vine hoy a hablar de modelos curatoriales, sino del trabajo algunos artistas que considero excepcionalmente pertinentes en el marco de esta discusión.

En este simposio se ha hablado ya de la figura del artista global, el que tiene su base en varias ciudades del mundo; el nomadismo ciertamente se ha convertido en requisito profesional del artista contemporáneo. Si bien esta condición nómada podría servir de denominador común a los cuatro artistas que quiero presentar hoy, no responde en el caso de ellos a un simple menester cotidiano de la vida profesional de artista contemporáneo. La dislocación, y por qué no decirlo, el exilio como una forma muy particular de caos, son para estos artistas experiencias centrales y formativas pero también formas subsidiarias de un evento catastrófico más grande, la segunda guerra mundial, que hoy quiero utilizar como una suerte de índice para analizar las diversas aproximaciones estéticas al caos en el trabajo de Gustav Metzger, Gertrud Goldschmidt (Gego), Mira Schendel y a manera de conclusión quisiera dedicarle unas palabras al trabajo teórico y crítico de Luis Camnitzer. Todos ellos, como judíos radicados en Alemania e Italia (en el caso de Schendel) en los años treinta (aunque en distintos momentos de sus vidas respectivas) fueron de alguna manera marcados por la persecución y el exilio. Pero como dije antes, la experiencia de exilio en esta discusión es contingente a aquella de la guerra.

La segunda guerra mundial, más allá de la catástrofe que implica, marca, por así decirlo, el principio del fin de la modernidad. Si algún texto fundamental resume

esta percepción de manera contundente es la Dialéctica de la Ilustración, escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su exilio californiano durante la segunda guerra mundial. Para Adorno y Horkheimer “la ilustración, entendida en el sentido más amplio como el avance del pensamiento, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.” Para Horkheimer y Adorno, la promesa de emancipación del progreso y la ciencia de repente se diluía en un mundo donde ese avance del conocimiento había contribuido a crear una sociedad “dispuesta a aceptar la ideología fascista, practicar el genocidio de manera deliberada y enérgicamente desarrollar armas letales de destrucción masiva” La razón, para ellos, se había vuelto irracional.

Éste parece ser el sentimiento compartido por estos artistas, en cuyas obras podemos leer las secuelas de la experiencia de la guerra, si bien no aluden a ella directamente. La pérdida, la dislocación, el desencanto y las visiones apocalípticas del progreso tecnológico se manifiestan en sus obras a través de operaciones destrucción, desterritorialización, disolución de estructuras, desjerarquización, e indeterminación que analizaremos a continuación.

Gustav Metzger. Un arte de la destrucción

Tal vez la obra de Gustav Metzger sea la más emblemática en cuanto al tema que hoy nos ocupa, “la imaginación estética frente al caos”, en ella se pone constantemente de manifiesto la convicción de que la civilización está al borde de la extinción y que el progreso tecnológico justamente llevará a esa autoaniquilación. La obra de Metzger es demasiado extensa y compleja como para analizarla a cabalidad en el espacio de esta discusión así que me detendré solamente en algunos aspectos muy puntuales. Metzger nació en Nuremberg, en 1928, hijo de judíos ortodoxos originarios de Polonia. Luego de la deportación de sus padres, abuelos y un hermano a Polonia, en 1939 Metzger y su hermano mayor lograron escaparse a Inglaterra con la ayuda del Movimiento de Niños Refugiados (Refugee Children’s Movement). Sus padres, hermano, y otros miembros de su familia perecen en los campos de exterminio. En 1948 Metzger asumió oficialmente la condición de apátrida, la cual ha mantenido desde entonces. Desde su temprana adolescencia Metzger militó activamente en diversos movimientos políticos pero en 1944 decide dedicarse al arte y no a la “revolución”. En 1959 Metzger realiza una exposición en la que presenta las partes de una caja de cartón correspondientes el embalaje de un televisor como obras abstractas. Para Metzger estas cajas desechables poseían cualidades estéticas equiparables a lo más excelso de la pintura moderna, además de ser un “arte

hecho por máquinas”. En la ocasión de esta exposición Metzger redactó la primera versión de su manifiesto para el arte autodestructivo, que propone como “principalmente una forma de arte público para las sociedades industriales” un arte que puede hacer uso de la tecnología y ser realizado en colaboración con científicos e ingenieros, que puede ser producido mecánicamente y ensamblado en fábricas y cuya duración y permanencia puede variar entre unos cuantos instantes y unos veinte años pues el proceso desintegrador está imbricado en su propia estructura. Esta primera versión del manifiesto pone de relieve algunos de los imperativos de la alianza entre arte y tecnología que se da de manera notable en los años sesenta. Asimismo, prefigura el interés por la entropía y la desmaterialización que marcarían de manera significativa las prácticas conceptualistas de finales de los sesenta y de los setenta. La colaboración entre artistas y científicos e ingenieros formulada por Metzger así como la precisión con la que enmarca el arte autodestructivo en colusión ineludible con la tecnología, posibilitaría la inscripción de Metzger en el contexto del arte cibernético, desde las esculturas “spatio-dynamiques”, “chrono-dynamique” y “lumino-dynamiques” de Nicolas Schoffer, hasta la posterior iniciativa de E.A.T. (Experiments in Art and Technology), pasando por las experiencias participativas a través de la mediación tecnológica que fueron medulares para el GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), así como otras agrupaciones del arte cinético y cibernético de la época, con las cuales Metzger tuvo alguna cercanía (como por ejemplo con Signals, la galería de Guy Brett y Paul Keeler, en cuya revista homónima, editada por David Medalla, Metzger publicó por primera vez en 1964 su quinto manifiesto, *On Random Activity in Material/ Transforming Works of Art*). En franca oposición a la visión relativamente optimista y positivista de las tecno-utopías de la época las propuestas autodestructivas de Metzger, en su carácter de arte público y por ende con cierta carácter monumental, enfatizan el aspecto destructivo de la sociedad para la cual fueron concebidas. Metzger luego llevaría su concepto de auto-destrucción a otras estructuras sociales como el mercado del arte (“el artista debe destruir las galerías de arte. Instituciones capitalistas. Cajas de la decepción” / *The artist must destroy art galleries. Capitalist Institutions. Boxes of Deceit, in Manifesto World*, cuarto manifiesto, 1962) y la propia noción de producción del artista en sus posteriores manifiestos y acciones como su Huelga de 1977-1980, mediante la cual pretende poner en marcha la caída del sistema comercial del arte, imaginando el colapso de galerías, quiebra de museos, cierre de revistas, “haz daño en una parte y el efecto se sentirá alrededor del mundo / *damage one part —and the effect is felt world-wide*). En este sentido el llamado a la acción de Metzger tipificado en el panfleto “Act or Perish” (actúa o perece) encuentra un contexto más propicio en las acciones radicales de

artistas como los destructivistas argentinos, Ralph Ortiz (Rafael Montañez Ortiz), Charlotte Moorman, Jean Toche y Jon Hendricks del posterior Guerrilla Art Action Group, Herman Nitsch, Al Hansen, Yoko Ono, quienes participaron en una y/u otra de las ediciones londinenses y neoyorquinas del *Destruction in Art Symposium* en 1966 y 1968. Más tarde en los noventa esta preocupación por la destrucción lleva a Metzger a involucrarse cercanamente con la causa ambientalista y escribe en 1992 su manifiesto *Nature Demised Resurrects as Environment*.

Gego. Deshilvanando la retícula

Gertrud Goldschmidt nació en Hamburgo en 1912 en el seno de una acaudalada familia de banqueros e intelectuales. En 1938, su familia deja su ciudad natal para exiliarse en Inglaterra, ella, recién graduada de arquitecto, parte poco después y un azar del destino (un problema de visado para Inglaterra) la lleva a Venezuela en 1939, país que en ese momento recibió de brazos abiertos a los judíos que huían de la persecución nazi, y donde Gego se establecería definitivamente hasta su muerte en 1994.

La obra de Gego emerge como una voz disonante en el contexto de la tradición de la abstracción geométrica en Venezuela, una voz que horada los cimientos de la agenda unívoca del proyecto modernista en el país y propone un sitio de resistencia desde donde se puede en efecto poner en entredicho la validez de dicho proyecto. Gego parece tejer un relato alternativo del proyecto modernista en Venezuela, resistiéndose a los imperativos de “orden y progreso” que parecían apuntarlo y que con el tiempo han demostrado su talante puramente cosmético, ya que jamás acompañaron a un verdadero proyecto social, político y económico de país.

Gego viene del fracaso de la utopía modernista Europea, de la incertidumbre y sensación de fracaso general que produjo la segunda guerra mundial, difícilmente podía compartir el entusiasmo ingenuo de los artistas de la vanguardia modernista venezolanos, concentrados en salir del siglo diecinueve para sumergirse de lleno en un siglo veinte ungido por la bonanza petrolera, en un trópico donde los horrores de la guerra europea parecían una lejana pesadilla. El de Gego es un desencanto con la lógica de la modernidad, que expresa a través de un distanciamiento de la racionalidad de las formas puras y de la geometría Euclídana, lo cual se pone de manifiesto en sus primeros trabajos escultóricos en los que experimenta con la geometría no-Euclídana, las superficies topológicas, y los juegos de pliegues donde la indeterminación pareciera, aunque paradójicamente, ser un principio organizador.

De nuevo quiero concentrarme en un solo aspecto de la obra de Gego que ya he tratado anteriormente y que tiene que ver con ese alejamiento de las formas puras y

de la racionalidad estructural de la retícula para adentrarse resueltamente en un universo de formas abiertas, contingentes, de aparente precariedad estructural que prefigura y luego refleja el desarrollo urbano de su contexto más inmediato, Caracas, una ciudad que creció de manera informe, caótica y desjerarquizada a partir de una trama reticular inicial impuesta por los conquistadores sobre la topografía accidentada del Valle de Caracas. Las Reticuláreas de Gego ponen en escena una implosión de la retícula, que se produce justamente por su propio peso, aunque fabricada con materiales flexibles y livianos como el alambre. Las Reticuláreas como experiencia espacial, operan sobre la base de lo contingente y lo incidental, y despliegan las posibilidades espaciales de una retícula en crisis. Se puede leer en las Reticuláreas de Gego por un lado la crítica de la caraqueña modernidad ornamental de pretendida vocación monumental pero también y tal vez de manera más importante una afinidad discreta con el caos de su ciudad adoptiva y sus aglomeraciones informales. Caracas, una ciudad que no tiene centro sino centralidades, donde la definición del espacio público obedece al flujo constante de la autopista o de la avenida y no a la espacio estático y permanente de la plaza o el parque. Sus Dibujos sin papel no hacen sino confirmar esa vocación por la contingencia, la precariedad y el caos. Son esculturas de alambre que desafían la autonomía espacial de la escultura, subordinándola a la pared, y en las que la marginalidad se expresa a través de la precariedad y pobreza de los materiales que emplea, que en ocasiones nos recuerdan las antenas improvisadas que proliferan sobre los techos de los ranchos (chabolas) de Caracas, conectadas por un amasijo de cables de electricidad robada que una vez más nos remiten a los enredos y nudos de Gego. Guiados por el azar y la oportunidad, por la belleza del equilibrio encontrado en lo evidentemente inestable y los nuevos espacios que pueden surgir de las soluciones improvisadas, la humilde selección de materiales —de desecho, cables oxidados y torcidos, tornillos, botones— y la resolución formal de los Dibujos sin papel parecen hablarnos de la precariedad de la arquitectura más emblemática de la ciudad. El asentamiento informal; arquitectura sin programa, ciudad sin agenda, producto del azar y de la necesidad, pero dotado de una fuerza, resistencia y adaptabilidad que desafía las políticas urbanas y los imperativos de la gobernabilidad. La obra de Gego, única entre aquellos de su generación en Venezuela comprometidos con las búsquedas formales de la abstracción geométrica, fue capaz de capturar los efectos secundarios de nuestra modernidad y el ulterior resultado de su fugaz utopía de progreso.

Mira Schendel, disolviendo la palabra

Las limitaciones de tiempo me obligan a hacer una mención muy corta de la obra de Mira Schendel que me gustaría desarrollar más en una versión extendida de

esta ponencia pero no quiero dejar de mencionarla. Quisiera, en este sentido, detenerme por un momento en un aspecto de su obra, por lo demás prolífica, y que encuentro arraigado en su experiencia de la guerra. Schendel nació en Zurich en 1919, de padres de origen judío. De niña se fue a vivir a Italia con su madre y durante la guerra sufrió la persecución nazi llegando a Sarajevo donde se casó con un yugoslavo con la esperanza de obtener una visa para emigrar, llegando finalmente a Brasil en 1949. Schendel ocupa un lugar un tanto al margen de la tradición del neoconcretismo Brasileño, su trabajo, a diferencia del trabajo de Lygia Clark y Hélio Oiticica, no se orientaba hacia el aspecto fenomenológico de la obra. A mediados de los años sesenta emprende uno de sus cuerpos más extensos de trabajo, las Monotipias, allí comienza su exploración del lenguaje, y donde lleva a cabo una disolución del mismo, donde las frases y oraciones dan lugar a balbuceos, a juegos tipográficos. La experiencia de la guerra y del exilio sin duda son transmitidas de manera hermética en estas obras que parecen articular un orden dentro del caos de la palabra desarticulada, aquella que habla de la imposibilidad de construir sentido después de la tragedia. A partir de 1966 Schendel establece una relación intelectual con el filósofo Max Bense, y tal vez a partir de esta relación comenzamos a entender las condiciones bajo las cuales lleva a cabo esta disolución de la estructura del lenguaje. Bense proponía la autonomía de los componentes del lenguaje, una autonomía que podemos apreciar en los Objetos Gráficos, el cuerpo de trabajo que Schendel emprende a partir de 1967, en los que la palabra, la sílaba, la letra, cobran entonces la dimensión del objeto pero haciéndose más ilegibles en una estructura caótica que puede ser vista al revés y al derecho, haciendo estallar el lenguaje desde su propia estructura.

Luis Camnitzer. Reterritorializando lo postcolonial

La presencia de Luis Camnitzer en esta discusión es más a manera de conclusión y no voy a analizar su obra como artista sino su producción extensa y lúcida como escritor, historiador y crítico. Camnitzer vivió la experiencia de la guerra y el exilio de manera retroactiva, tenía sólo un año cuando sus padres, judíos, emigraron a Uruguay en 1938, escapando de lo que probablemente habría sido el exterminio seguro. Por motivos profesionales Camnitzer se trasladó a Nueva York en 1964, lo que él define como “free-trade diaspora” o diáspora del libre comercio. En Nueva York fundó junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo el colectivo *The New York Graphic Workshop*, y estando allí, durante los setenta vive, involuntariamente un segundo exilio que es el de la dictadura de Uruguay, que estando ya fuera no le pertenece sino por afiliación ideológica pues cómo él dice su formación en Uruguay

siempre apunto hacia la consolidación de su identidad como “intelectual uruguayo” y como intelectual uruguayo probablemente habría salido en el exilio durante la dictadura militar de los setenta. Sin embargo estos dos exilios indirectos le ocasionan cierto desasosiego. Como él mismo analiza su experiencia en un ensayo titulado “Exilio”: “al dejar Alemania a la edad de un año, por definición comencé a crecer como un exiliado. Dejar un país bajo la amenaza de una pena de muerte, aún a tan temprana edad, debe tener algún tipo de influencia en cualquier desarrollo posterior”. La dualidad y el bilingüismo, ese no pertenecer a ningún lado pero a la vez a ambos, hacen que sus grabados tempranos fueran vistos en Alemania fuera como “muy sudamericanos” mientras que en Uruguay más bien eran considerados como “expresionistas alemanes”. En Nueva York deja atrás el expresionismo para interesarse en los vínculos entre pedagogía y arte, y en el proceso se distancia más de Uruguay. Pasados los trece años de la dictadura que no vivió en carne propia sino a la distancia Camnitzer concluye “veo que estoy flotando entre dos culturas, una que se me hace extraña aún cuando no lo quiero, otra que es extraña porque quiero que lo sea, y no lo concibo de ninguna otra manera. Son ya trece años que paso por aquí en un estado provisional. Son trece años que llevaron al resto de la intelectualidad uruguaya a la cárcel o al exilio, que, aparte del complejo de culpa o los pretextos, es la misma cosa. Mi país ya no existe más en ningún lado, excepto en mi memoria. Soy un ciudadano de mi memoria, que no tiene pasaportes o habitantes. Sólo tiene distorsiones.”

El conflicto de identidad que expresa Camnitzer en este ensayo y otros escritos, y que de manera sucinta comunica en esta obra titulada “Paisaje”, lo lleva a diseccionar de en sus escritos y curadurías la historia del arte en América Latina, a renegociar las genealogías del conceptualismo y a reclamar el discurso de la diáspora como propio y no del dominio exclusivo de una teoría postcolonial formulada sobre la base de los legados imperialistas Británicos, Franceses y Belgas en Asia, África y el Caribe, estructuras coloniales que estaban en pie hasta bien entrada la segunda mitad del siglo veinte. Podemos leer en su revisión historiográfica un llamado a la especificidad perdida en la lógica del multiculturalismo y de las subsiguientes estrategias curatoriales que menciono al comienzo de esta ponencia. Camnitzer, por ejemplo, ubica los comienzos del arte conceptual latinoamericano en la figura de Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar. Un gesto seguramente audaz pero afirmativo de esa búsqueda de especificidad. En este sentido su obra propone a la vez un sitio de resistencia y un antídoto contra los modelos (por lo demás bastante difusos y a menudo insustanciales) armados por las estrategias curatoriales de la era del vacío (intelectual).

Ceci n'est pas une biennale

JOSÉ ROCA

1. Reglas y posibilidades. Bernard Tschumi decía en *The Pleasure of Architecture*: “si quiere seguir la primera regla de la arquitectura, rómpala”. Algo similar podría decirse de la curaduría. No hay parámetros que apliquen a todos los casos, solo intenciones y deseos. Es mejor ser consecuente con el desarrollo del proyecto que consistente con un hipotético deber ser.

2. Una exposición no es una enciclopedia. Contrario al enciclopedista, un curador no puede incluir todos los ejemplos que ilustran un concepto; sólo aquellos que encuentra y que están disponibles. La curaduría crea una ficción a partir de esos fragmentos. Al reconocer la imposibilidad de completitud, sólo queda intentar suspender la incredulidad del visitante frente a un conjunto de pequeñas piezas de un rompecabezas sin modelo. Como dijo Douglas Crimp citando a Eugenio Donato en *On The Museum's Ruins*, “el museo se basa en la ficción acrítica de que es posible representar el universo a partir de sus fragmentos”. Una exposición crea una ficción verosímil, o al menos una en la que queremos creer.

3. Una exposición no es una biblioteca. Si quiero leer me voy a la biblioteca, en donde puedo informarme en profundidad, y además no tengo que hacerlo parado.

4. Una exposición no es un archivo. Si quiero hacer investigación, voy de nuevo a la biblioteca del punto anterior. Los archivos en el contexto expositivo o se vuelven pura imagen (lo que a veces está bien, aunque no tener acceso a los documentos es frustrante), o se vuelven pura retórica curatorial (lo que está mal, y también es frustrante).

5. Una exposición no es un cineclub. Si quiero ver una película voy a una sala de cine, en donde estoy sentado, hay oscuridad, y el ruido proviene (casi siempre) de lo que está siendo proyectado. Salvo contadas excepciones, las películas de larga duración no pertenecen al ámbito expositivo.

6. Una Bienal no es un museo. El Museo, basado en la ortodoxia de la Historia del Arte, aspira a la verdad. La Bienal no tiene los pies plantados en una montaña de hechos, es pura

especulación. No aspiremos a La Verdad, solo a bellas verdades-a-medias o a mentiras con apariencia de coartadas: verosímiles, útiles, y ornadas de un velo de sospecha.

7. Una Bienal no Documenta. Si la obra sucede en el tiempo, o fuera de los límites físicos del recinto expositivo, hay que dejarla vivir (y morir) allí. Nada más frustrante que una exposición de material que documenta performances, acciones, obras efímeras y obras en el territorio, que se nos presentan como un recordatorio de lo que no pudimos experimentar. A menos que haya sido concebida como obra, o que tenga un valor contextual especialmente significativo, la documentación pertenece al archivo, no a la exposición.

8. Crónica de una muerte anunciada. Toda bienal es un combate perdido de antemano, pues es imposible incluir todos los países, todas las regiones, todos los medios, todas las orientaciones sexuales, todas las etnicidades, etc. No importa lo que uno haga, siempre se queda alguien por fuera. Partiendo de esta imposibilidad ontológica, a lo que se aspira es a un hermoso fracaso: este último, como bien lo señalaba Harald Szeemann, es una de las dimensiones poéticas del arte. Apollinaire decía que la arquitectura a lo que debía aspirar era a darle al tiempo una bella ruina...

9. Multiculti. Pongan en un *container* a 20 inmigrantes recién llegados de diferentes países y pídanles que establezcan una conversación productiva. Eso es a lo que aspira una Bienal. Y a veces lo logra.

10. Una Bienal no es una Exposición Universal. Por lo tanto, no debe tener el imperativo de una equitativa representación geográfica. Tanto más cuando hoy en día la noción de lo regional tiene muchas veces más sentido que una borrosa y contestada idea de nación. ¿Un artista vasco se siente bien representando a España en Venecia? ¿A qué estado representa un artista de Ramallah?

11. Una Bienal no debe ser solo bienal. La mayoría de las bienales se preocupan por hacer un evento espectacular, concentrado en el tiempo y en el espacio, y cuando termina la Gran Exposición entran en una especie de hibernación por los siguientes dos años. Una bienal debe encontrar maneras de extender su acción en el tiempo y así contrarrestar la depresión post-bienal que aqueja a las ciudades que las acogen; una forma de hacerlo es entenderse como una instancia de creación de infraestructura, estableciendo polos de acción que activen las escenas locales en los periodos en los que no hay bienal.

12. Una Bienal no es una feria de arte. Los artistas no deben estar aislados cada uno en su espacio como si se tratara de un *stand* de feria comercial. Sus obras deben estar en un diálogo espacial; ese texto resultante es lo que denominamos curaduría.

13. Dramaturgia. Tanto el recinto expositivo como el teatro muestran una obra para un público. Sólo que en el teatro los espectadores están inmóviles. Una exposición no es una lista de obras o artistas, sino una experiencia corporal: la forma como se da esta experiencia en el espacio debe ser estudiada. ¿Por dónde entro? ¿Qué veo, qué oigo? ¿Cuál es el remate visual de cada movimiento? Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio, y se experimenta con el cuerpo.

14. Ecología. ¿Cuál es el *carbon footprint* de una bienal? Si tomamos en cuenta los viajes de artistas y curadores y los materiales utilizados en la producción y el montaje, la mayoría de las bienales no pasarían un proceso de certificación por su sustentabilidad ambiental. Si bien algunos de estos males son inevitables (nada reemplaza la relación directa con el artista; nadie quiere curadores-skype o curadores-blackberry, que curan de oído y no visitan talleres, etc.), la aproximación al montaje puede tratar de ser responsable y consecuente. Hay que abandonar la pretensión de tener sistemáticamente un cubo blanco para la obra bi y tri-dimensional y una caja negra para los videos; cada obra debe ocupar lo estrictamente necesario para que pueda ser experimentada sin pérdida. No es necesario esconder las bambalinas y pintar todo de blanco: la museografía puede ser Brechtiana en su planteamiento. Prefiero una interferencia creativa a un diálogo de sordos, cada uno en su torre de *drywall*.

15. Una Bienal no es una feria de tecnología. A donde se va a ver lo más nuevo, lo más avanzado, lo nunca visto. Una bienal, sobre todo en el Tercer Mundo (que generalmente carece de museos con grandes acervos de arte contemporáneo o lugares que exhiban el arte de vanguardia) debe presentar una mezcla de proyectos nuevos y obras existentes. El público local puede apreciar obras importantes que al espectador blasé del mundillo artístico le parezcan trilladas. Una bienal no es un show de nuevos talentos, ni el lugar en donde los curadores de otras bienales puedan venir a la caza de talento periférico.

16. Una Bienal no es una escuela de arte. Y no puede pretender reemplazarla. Pero sí puede cumplir un papel muy importante en la educación de la mirada, función de los museos (y una bienal es una especie de museo temporal). Desde su temporalidad, una bienal puede cumplir la función de familiarizar al público de un lugar dado con

las imágenes y discusiones del arte de su momento. La Bienal de São Paulo presentó en 1953 el Guernica de Picasso, y cada dos años ha familiarizado al público Paulista con los movimientos artísticos de su tiempo. Una bienal es un museo temporal que beneficia especialmente a la inmensa mayoría que no puede viajar a los centros del arte. Una bienal construye un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe.

17. Educar/aprender. Una bienal puede intentar trascender la tríada interpretación-mediación servicio que caracteriza el trabajo educativo en museos involucrando la idea de lo pedagógico desde su propia formulación curatorial. El museo siempre intenta mediar entre el arte y el público, trata de facilitar esta relación proponiendo mecanismos que ayuden a comprender lo que está siendo presentado. Pero el arte es en sí mismo una instancia de conocimiento que no siempre pasa por lo racional: también se aprende con los sentidos. En ocasiones, una imagen vale más que mil palabras, un sonido vale más que mil imágenes, y un aroma vale más que mil sonidos. No sabemos cual será el dispositivo que desencadene los procesos de conocimiento.

18. Emergencia. En la oficina de Diane Karp, directora del Santa Fe Art Institute, vi un aviso que decía “No hay emergencias artísticas”. El trabajo en el arte, por más importante que lo consideremos, no salva vidas (o tal vez lo haga de manera metafórica). Hay exposiciones exitosas cuyo resultado hace olvidar que el proceso fue una verdadera tortura. Esto está mal: en el arte, el fin tampoco justifica los medios. Hacer una exposición no puede terminar siendo una experiencia angustiante, frustrante o dolorosa.

19. Responsabilidad. Una curaduría no se firma por vanidad, sino de la misma manera que se firma un cheque al portador: una vez que entra en lo público, cualquiera puede cobrar, y el curador debe estar allí para responder.

20. Comunidad. Se hacen exposiciones para tener experiencias de vida memorables. Entiendo la curaduría como la creación de una comunidad temporal. Artistas y curadores entran en un diálogo que se da por una convivencia prolongada y una meta más o menos común. Considero exitosas aquellas exposiciones de las que salí con amigos entrañables. No es que aspire a que la bienal sea una agencia matrimonial, pero sin duda debe ser un momento de empatía. Casi nunca se puede trabajar con los amigos; el arte puede proveer esta posibilidad.

La visión del último hombre... El paisaje apocalíptico en la obra de David Alfaro Siqueiros

ITALA SCHMELZ

1. David Alfaro Siqueiros (1898-1974), fue entre sus contemporáneos, un hombre moderno, apologista de la tecnología y de la ciencia; su convicción política lo llevó a vislumbrar un futuro donde irían de la mano el progreso y la justicia social, y que llegaría tras la Revolución Comunista. Pasadas las devastadoras guerras mundiales, su generación vivió los años cincuenta con la esperanza de un futuro promisorio. En esa década, el artista realizó varias ciudades vistas desde el aire. Los arquitectos de su tiempo fantaseaban con las ciudades superlativas, Siqueiros las retrató en perspectiva. En estas pinturas las líneas de fuga de la composición pictórica evolucionan hacia la figuración de hiper-ciudades vistas desde el aire. “Creo que el hombre de la época del avión no puede tener, respecto del paisaje, la misma lírica, el mismo romanticismo que tuvieron los hombres de las épocas en que aún no se dominaba el espacio”—escribió Siqueiros, para quien dimensionar la curvatura estratosférica de la Tierra, era una manera de agudizar la percepción de nuestro planeta como “plataforma universal del hombre”. La visión desde el aire, la conciencia cósmica, es quizá uno de los aspectos más interesantes de este artista. Es poco sabido que Siqueiros estaba interesado en la ciencia ficción, sin embargo, en el mural de San Miguel Allende (1948), aprovecha la bóveda convexa del techo para sugerir un cohete en marcha, que cobra gran motricidad con el paso del espectador, y en 1956 pintó una “Nave atómica” que podría haber inspirado a Kubrick para su odisea en el espacio.

Así pues, al afamado muralista mexicano le inquietaba la visión del porvenir, y así como imaginó futuros promisorios, se le dio por la creación de una plástica de la catástrofe tan rotunda como el pregón delirante del Apocalipsis bíblico.

El artista prefiguró sus escenarios más catastróficos en Nueva York (1935-36), poco antes de partir a la Guerra Civil española y en un momento determinante para sus hallazgos técnicos. Es el periodo donde forma su *Experimental Work Shop*, al que acude Jackson Pollock. Dedicados a generar un arte de propaganda para el

Partido Comunista Norteamericano. A su vez, el joven artista vive momentos de intensa exploración con sustancias pictóricas industriales y descubre los efectos de la piroxilina, que siempre será su material predilecto para pintar. Las mezclas y las absorciones de la pintura y solventes sintéticos, choreados y aventados sobre el panel, motivan a su imaginación creadora y más que pintar, Siqueiros invoca a la efervescencia biológica del origen de la vida. En un momento de lúcido desvelo Siqueiros le escribe a la bella María Asúnsolo: “Se trata del uso de lo accidental en la pintura. Absorciones de un color en otro produciendo las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginarse la mente humana. Algo solo parecido a la formación geológica de la tierra, a las betas policromas y multiformes de las montañas. A la integración de las células. Esa cosa organizada que surge del misterio de quien sabe qué leyes terribles, en su profundidad... Y sobre todo un dinamismo tumultuoso, de tempestad, de revolución física y social que a veces causa pavor.”

Al reunir la obra de este periodo, se completa un fastuoso escenario apocalíptico que, dada la catastrófica alborada del siglo XX, podemos entender como una respuesta a su tiempo. El primer cuadro que realiza en este tono es “El Nacimiento del fascismo” (1936), donde pinta a la estatua de la libertad hundiéndose entre agitadas olas. En el “Fin del mundo” (1936), un único sobreviviente se levanta entre las ruinas de una batalla, en cambio en “Caos y desastre” (1936), tras una explosión portentosa ya no se ven huellas de vida, nada ha quedado en pie. Siqueiros pinta varias explosiones, la más espectacular es “Explosión en la ciudad” (probablemente iniciada en 1936 pero finalizada en 1945). Además, Siqueiros pintó otras explosiones en esos años, que podrían verse como premoniciones de la explosión atómica. El imaginario catastrófico continúa, una figura yace en escorzo sobre un charco negro, son fierros y tornillos los que cubren como textura contaminada la superficie del cuadro “Escorzo negro” (1936) y en el “Eco del llanto” (1937), un niño parece tragar su propia angustia, solitario sobre las ruinas de la guerra.

Para pintar estos cuadros, Siqueiros se dejó influir por las visiones que llegaban de los acontecimientos europeos, pero fundamentalmente, los accidentes provocados por la piroxilina le inspiraban un gran lirismo cáustico. Poco después, el artista pasó de la teoría a la práctica y en 1937 viajó a España, donde se puso a las órdenes del Ejército Republicano. Desde el frente manda cartas a su esposa Angélica Arenal: “Te escribo después de mi primera participación militar... Viví una mañana espléndida en medio de los duelos de la artillería, bajo los terribles aeroplanos que bombardearon nuestras columnas en marcha... Esto es maravilloso como hecho histórico, como espectáculo y como problema. Ya cerca, se ve la lucha como cosa humana sin el lirismo que le damos desde lejos.”



En los campos de batalla de la Guerra Civil de España, en la que ganó el monto de Coronelazo por su bravía labor de enlace de batallones en el frente. Siqueiros vio con sus propios ojos el campo de batalla, vibró y tembló con el fulgor de la metralleta, pisó tierra calcinada por las bombas. Carlos Contreras, colega de la Guerra civil española, testimonió que “Siqueiros fue servicio de enlace entre batallones. Se trataba de correr 2 Km bajo el fuego de la artillería y el bombardeo permanente de la aviación... Eran los días tormentosos de la batalla del Pingarrón. Recuerdo a Siqueiros, regresando de aquel infierno, en los últimos días de la batalla” .

2. Trasladémonos ahora a los años sesenta, entre 1960 y 1964, el pintor sufrió el más largo de sus encarcelamientos. La última cárcel subyuga física y moralmente a Siqueiros. “Soy un hombre preso... ¡No puedo más!” lo cita Julio Scherer, quien da testimonio de esos años devastadores en su libro *La piel y la entraña*. El periodista lo visita regularmente en el Penal para recoger sus memorias. Esas sesiones funcionan como una evasión del presente y el artista no pierde ocasión para afirmar su figura heroica; sin embargo, Scherer logra sondear sus abismos y flaquezas, devolviéndonos más bien un retrato sombrío del pintor en su ocaso: “Se frota los ojos y acaba por protegerlos con unas gafas de cristales redondos, cuyo armazón carece de una “pata”, lo que les da apariencia vieja y miserable. Así se ve también el pintor, viejo y gastado, con su traje de presidiario, el gesto triste y la humilde gorra entre las piernas...”

Entonces, los pequeños formatos fueron su única oportunidad de seguir pintando. La mayoría de sus trabajos no tuvieron más de 30 cm. Derivando hasta la miniatura, Siqueiros llegó a pintar sobre joyas y encendedores, lo que llama Raquel Tibol arte carcelario. Durante esos años hizo alrededor de 200 pequeñas pinturas. Quien trepaba en altos andamios, para enfrentar grandes superficies con pistola de aire, no tuvo más remedio que aprender a representar las escalas de modo más emocional que poliangular. En este periodo tardío, es también cuando deja actuar con mayor libertad su accionismo y subjetividad; vuelve al wiping y a los accidentes controlados, que ensayara con Pollock en los lejanos y gloriosos días de Nueva York. La pincelada se ha vuelto suelta en una representación figurativa que se revela en el límite de la composición abstracta; en la sugerencia gestual más que en el meticuloso realismo que pregonara en sus años mozos, los ambientes cargados de fantasía metafísica nos hacen pensar en un autor surrealista.

Scherer comenta: “Los ojos verdes de Siqueiros están inyectados. Dice que esto se debe a que pintó toda la noche alumbrado por una lámpara de gas. Le negaron las autoridades del penal la luz eléctrica, pero él se empeñó en continuar

un cuadro. No se detuvo en la obra, porque percibió dentro de sí esa claridad que algunos llaman inspiración...”. En su pequeña celda, Siqueiros manipula la piroxilina con solventes químicos muy fuertes. No es aventurado suponer que al inhalar dichos productos el artista pasaría por estados alterados de la mente. Me pregunto si el ambiente saturado por las sustancias de sus materiales de trabajo, lo llevaría a través de su pintura a un estado de alucinación o delirio, productivo plásticamente. En el reverso de un cuadro pintado en su celda en 1961 Siqueiros apunta: “Por un extraño (para mi) fenómeno óptico, después de muchas horas de obscuridad absoluta. Las manchas y dibujos de las paredes carcelarias se iluminan y se ponen en movimiento torturante ¿Cuál es la razón?”. En otro reverso el artista habla de “La Gestosa: Cardo gigantesco, cincuenta veces más alto que el hombre; nace y vive milenios —dicen— en los esteros ya vacíos y secos donde la putrefacción de plantas y peces abonó el lodo y el cieno ya seco durante siglos”. Las visiones y las fantasías parecen apoderarse de su mente.

Es posible identificar la manera en la que estaba pintando Siqueiros en ese periodo con lo que hacía Salvador Dalí y que llamaba proceso de “paranoia crítica”, es decir “La representación de un objeto que sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente (...) La obtención de esta imagen superpuesta ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad de cantidad de pretextos coincidencias, etc. Aprovechando para hacer patente la segunda imagen que, en este caso, toma el lugar de la idea obsesiva.”

En este periodo, el frenesí pictórico lleva a Siqueiros a desarrollar un muy singular universo en caos: vértigo/ vórtice de todos los horrores representados principalmente en términos de paisaje. Las nubes oscuras como fantasmas de la guerra, la luminosidad incandescente del rayo sobre el árbol de la noche triste, la luz de la lava del volcán en erupción, los incendios forestales, la explosión atómica. La luminosidad del rojo, su simbolismo de guerra, de sangre, de pasión y muerte. Toda su energía creadora se revela como la prédica de un devenir más bien distópico. Si las catástrofes pintadas por él en los treinta a cincuenta podían ser efecto de los campos de batalla real, en los sesenta a setenta el pintor se vuelve, en cambio, más lírico y dramático, mas universal que histórico. Poco se ha estudiado al último Siqueiros, sus aclamaciones milenaristas causan cierto rechazo y los especialistas suelen considerar esta etapa como un periodo de decadencia del artista. Mi impresión es que en el Palacio negro de Lecumberri, el hombre revolucionario y progresista, se transformará en febril profeta, sus cuadros vociferarán el gran fin del mundo: *Apocalipsis now*.

La visión de la destrucción total será la más bella de todas, clama Siqueiros en plena sublimación mesiánica, más no habrá nadie para contemplarlo. Eso es lo que está obsesionado en representar, la mirada del último hombre. Fechado en enero de 1960, Siqueiros escribe al reverso de un cuadro: “proyecto escenográfico para la obra teatral “Brasa viva” (Acto II después de la Guerra atómica ¿Qué?)”, y también de su puño y letra: “Se calcinó la Tierra en toda su redondez—un nuevo astro muerto— su belleza fue infinita... Pero ya no la vio nadie ¡absolutamente nadie!” El pintor mecanografió su propio guión para poner en escena esta obra de teatro, un drama audiovisual en el que las fuerzas de la naturaleza se baten cual dioses griegos haciendo de la creación una efervescencia luminosa. En otro cuadro, denominado por el artista detalle para mural de Chapultepec y fechado en Julio de 1962, apunta: “pararon en seco la vida de los seres y las cosas” Y en otro reverso se lee: “Admonición: Un fuego muerto cubriría toda la Tierra”.

Sobre la tierra convulsionada, avanzan multitudes desarrapadas en una diáspora sórdida. Respecto a estas misteriosas migraciones, apunta en el anverso de otro cuadro “Nativos y negros largos años torturados por encomendadores y Gobierno, escaparon cruzando desiertos, selvas, ríos, rumbo a la costa de la tierra caliente...” Y detrás de otro que obsequiara al Presidente Nehru, el artista escribe. “Pero sabe alguien—ellos mismos—a dónde van? Carrera sin rumbo”. Visiones de seres dramáticamente desposeídos, realizando gestualidades francamente dantescas. ¿Memoria de los campos de batalla?, ¿reminiscencia del infierno inculcado en la educación cristiana de su niñez? En la cárcel se debate ante si mismo, y es inevitable el miedo a la muerte. Siqueiros, el hombre con energía de tormenta, se topa ante la impotencia del encierro, y en esas noches solitarias cobra conciencia de su finitud.

La obra de prisión es completamente escatológica, sus vociferantes tierras calcinadas, sus migraciones y éxodos, a través de atardeceres violentos, cuyas magentas en el horizonte se confunden con erupciones volcánicas, tienen un tono apocalíptico como el que describe Jaques Derrida en su interesante ensayo: “Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía”. Ahí, Derrida analiza un texto de Emanuel Kant, quien juzga que algunos filósofos gustan en adoptar un tono apocalíptico cuando anuncian la muerte o el fin de la filosofía (la historia, el sujeto, la pintura, etc.) Esa muerte va asociada a la idea de una revelación sobrenatural: “Una visión que provoca una exaltación mística o al menos una pose de visionario” Esto es el fin del fin “Yo os lo digo”.

El tono apocalíptico es una inflexión en el habla que supone la ostentación de un saber oculto. El poder de la develación de lo que otros, la mayoría, ignoran, genera sin duda un goce. Siqueiros adoptó el rol del profeta a quien corresponde

el anuncio del fin final. Necesidad escatológica de la psique humana que, en el fondo, comenta Derrida, se trata de una farsa, en tanto supone un saber imposible y confunde por abundancia al entendimiento claro: “Una visión exaltada promete un suplemento, un subrogado del objeto cognoscible” Lo cual es una tergiversación del sentimiento de lo sublime, en tanto que promete un conocimiento extra sensible. “Los mistagogos fabrican una escena...entran en escena, incluso en trance. ¿En qué momento comienzan a hacerse los misteriosos... Estas gentes se sitúan fuera de lo común pero tienen en común lo siguiente: se dicen en relación inmediata e intuitiva con el misterio.”

Siqueiros en la cárcel pinta como un mistagogo, augura plásticamente un amenazante infierno en la tierra. El artista incendia sus pequeños y rectangulares caballetes con una visión de la naturaleza conmocionada por su creador, al borde o tras la catástrofe. En algunas de sus obras, el artista hace en el reverso anotaciones que describen su ánimo y sus visiones. Siqueiros parece haber perdido su ideología dialéctica y su laicidad comunista, se perfila en él un milenarismo religioso; una mística se ha colocado en su horizonte plástico. Es el crepúsculo de la humanidad, Siqueiros literalmente anuncia siglos de destrucción y muerte: “El redentor vencido: Su doctrina de “paz en la tierra” fue sepultada en la sangre y las cenizas de dos mil años de guerras cada vez más devastadoras”, apunta en septiembre de 1963.

Este universo dramáticamente caótico, trató de llevarlo a los muros cuando finalmente se vio liberado y se consagró a la realización del Poliforum Cultural Siqueiros, donde realiza su último mural: “La marcha de la humanidad hacia el cosmos”, que parece representar la bíblica llegada del gran final, anunciada por el apóstol Juan. En una entrevista de 1967, Tibol le comenta: “En la marcha de la humanidad hay una notable cantidad de elementos de violencia: hay monstruos que agreden al ser humano, hay seres humanos que avanzan poseídos de temible angustia, hay paisajes que oprimen o paisajes que se abren de manera desconcertante ante el ser humano. ¿Por qué está usted reuniendo esa serie de elementos de violencia en su mural?” Siqueiros responde: “Es resultado de mi estado mental, y político, porque estoy viviendo un mundo de violencia, de tragedia, de principios de tragedia, de principios, ni siquiera de culminación de tragedia.”

Siqueiros fincó en la imagen del porvenir sus ideales de justicia y de humanismo, sin embargo el ritmo de los acontecimientos lo dejó ver que las más grandes utopías de los hombres de su tiempo declinaban ante el capitalismo triunfante y las cíclicas pulsiones de guerra. El arte tomaba rumbos muy distintos a su desiderátum, el presente se desdibujaba en las horas y horas de encierro ¿Dónde quedaba el futuro que había anhelado y que pintó en sus murales y cuadros más optimistas?

Al final de su vida, la visión apocalíptica se impuso sobre sus odas al progreso. Algo fundamental cambió en el tono de sus pinturas, ya no hablaba el líder sindical o el agitador de masas, sino el profeta. Sus pinturas abordan al espectador con el tono exacerbado de quien anuncia los días del juicio final. La visión del horror, la destrucción final como infinitamente bella, se apodera de la mente del prisionero y en este estado genera un periodo muy peculiar en cuanto a su lírica y estilo; ya no pinta el paisaje como experiencia externa sino como su horizonte interior.

La imaginación estética frente al caos

FELIPE EHREMBERG

In bello parvis momentis magni casus intercedunt.

JULIO CÉSAR

El Sismo del '85 arrasó con Tepito. Aquel 19 de septiembre como a las 3 de la tarde, varios hijos, sus amigos y yo, llevamos tres carros cargados de ropa, medicinas, agua embotellada. Azorados por los destrozos que tuvimos que esquivar, nos estacionamos en la esquina de la calle de González Ortega y la Cerrada Díaz de León. Ahí me quedé esa noche. Y la siguiente y la siguiente... Esa primera noche, bajo una ligera llovizna, fundé el punto de socorro que algunos días después se convertiría en el "Centro de Enlace Díaz de León / Tepito Indómito." Para el 21 ya habíamos tendido tres tiendas de campaña, para almacenar provisiones y donativos, ofrecer primeros auxilios, funcionar como base administrativa y de información. Y también se convirtió en mi albergue. Oleadas de damnificados deambulaban por calles intransitables. Algunos se apresuraban hacia sus trabajos o a buscar y rescatar sobrevivientes en el Centro, en Tlatelolco. Perplejos, los tepiteños vagaban entre los escombros con miradas perdidas, removían cascajo para sacar un mueble, algo de ropa, documentos, retratos de familia. No había energía ni teléfonos. No había suministro de agua y los refrescos valían oro. No había cómo mezclar la fórmula del biberón, cómo preparar el arroz, la sopa... ¡No había cómo bañarse! ¡Y el olor de la muerte! Hedor terrible a carroña que nos envolvería durante semanas enteras... Nos enfrentábamos a un futuro totalmente imprevisible. Precario. Nos acechaba el caos. El caos acechaba al país entero. Y asumimos el luto.

La mañana del lunes 23 recordé antes del alba. Había que organizar con los voluntarios la distribución de comida y cobijas, separar medicamentos caducados, redireccionar reclamos a la subdelegación. Desamparados, los vecinos se apelmazaban frente a las tres tiendas de campaña. Salía el sol cuando de repente, desde la distancia, distinguimos un sonido delicado y dulce. El sonido de un violín. La gente cesó sus tareas y calló, los niños se soltaron de la mano de sus mamás, todo mundo volteaba para ubicar el sonido de aquel violín que se acercaba. Y entonces, por la boca de la cerrada, entró un hombre muy alto y delgado, con una piocha

negra y los ojos entrecerrados, tocando su violín. ¿Una fuga de Bach, tal vez? Y nadie se movió durante la breve eternidad que duró el paseo del violinista por aquella cerrada sin salida. Y él salió, llevando su apacible brindis rumbo al corazón de Tepito.

En la cerrada, Tepito Indómito reunió casi 60 voluntarios y pasó a enlazar a los damnificados con el gobierno de la ciudad. Había que celebrar. Un mes después, los voluntarios y yo decidimos armar ahí mismo una gigantesca pachanga. Llamamos a todos los grupos y combos soneros que tocaban en los tugurios, clubes y bares a 3 kilómetros a la redonda. La fiesta fue abierta por Botellita de Jerez. Y a mediados de octubre, nuestro centro de enlace invitó a los vecinos a crear una ofrenda colectiva a las víctimas del sismo. Quedó enorme, como de unos 30 metros de largo por 4 metros de fondo, llena de frutas, flores, toda decorada con ofrendas, fotos y papel picado ¡Linda!

La angustiada falta de agua en nuestra zona duró 54 agitados días, días en que todo cambió. Cambió la correlación de fuerzas sociales, cambiaron las jerarquías de poder, cambió el color de mi cabello. Encanecí mientras reacomodaba en mi corazón las piezas que había estado yo recogiendo a lo largo de mis 42 años de vida. Iba y venía semanalmente de Xico a la Capital. Algunas veces viajé para exhibir dentro del país y al extranjero. Y me fui enfrascando en la vida cotidiana del centro de la ciudad. Un día me di cuenta que la atmósfera artística capitalina, cada vez más distante de mi realidad, empezaba a sofocarme. A los conocidos se les hacía curioso, hasta pintoresco, que viviera yo ahí. Ya no pude 'hallarme' entre ellos. Me mudé a Portales una década después, pero mantuve mi estudio en el barrio hasta 1998.

En la zona devastada pre-grafiti de Tepito y colonias anexas, las pocas paredes que habían quedado en pie fueron cubiertas y recubiertas por murales por pintores desconocidos en la cultura establecida... Parvadas de poetas y escritores fundaron toda una serie de 'peñas' y asociaciones, en Peralvillo, en la Bondojito, en Tepis, en la Morelos. Publicaban minúsculas ediciones fotocopiadas y mimeografiadas sobre la experiencia y la vida post sísmica. Surgió una multitud de hoyos 'fonkis' y los roqueros fueron una importantísima válvula de escape para una juventud agobiada. El sur de la ciudad no supo cómo registrar este fenómeno. Cuando mucho, cundió una obsesiva curiosidad por el Barrio Bravo. En 1998, el Museo de Culturas Populares presentó una facsimilar de Tepito, con calles, puestos, viviendas y marisquerías. El museo queda a escasas cuadras de la Calzada de Tlalpan, la misma vía que te lleva directo al Tepito real ¡por el precio de un boleto del metro!

Un año después, el 10 de octubre de 1986, me encontraba yo en San Diego. Empezaba yo a retomar el oficio y había aceptado construir una gran instalación



que llamé Tropi-¡BANG! Poco antes de mediodía me telefoneó Pepe Vega, a quien había yo dejado encargado en la cerrada —¿Ya viste la tele? ¡Un sismo de 7,5 golpeó a San Salvador! Ya estamos reuniendo cosas para mandarles. —¿De qué les sirven ‘cosas’ José? —le respondí. Lo mejor que podemos ofrecerles es nuestra experiencia, ¿no crees? Pérenme, ahorita vuelvo...

Con la ayuda de Ángeles Campos y José Lever creé el Operativo Barrio a Barrio: 16 damnificados tepiteños, un médico alópata y siete homeópatas. Aterrizamos en San Salvador el día 14, con la abuela Amelia Loredó de 70 años al frente cargando un gigantesco cromó enmarcado de la Guadalupana. Nos vimos rodeados de soldados desde el aeropuerto hasta el Barrio de San Jacinto. El país, ojo de huracán en la guerra en Centro América, estaba desgajado y bajo toque de queda. Llevábamos la gigantesca tienda de campaña que le había servido a los damnificados de la erupción del Chichónal. La convertí en nuestro centro operativo y creamos diferentes brigadas de autoayuda. Lo primero que hicimos inmediatamente después, fue armar un festival artístico y cultural multitudinario. Permanecimos ahí un mes. Solo al volver para sumergirme en las secuelas de la reconstrucción en Tepic pude recapacitar en torno a mis vivencias. Fue cuando se me ocurrió comparar las repercusiones del conflicto del '68 con las del sismo del '85. ¡Imposible!

El conflicto estudiantil, estudiado y escudriñado hasta el cansancio, dejó un muy rico legado cultural y artístico. La literatura, la música y las artes plásticas —más algunos documentales y la película de Fons— producidas a lo largo del conflicto y en años posteriores, consiguieron diálogos directos con la sociedad que llegaron a incidir en el comportamiento de la nación. Además, nos heredaron en sus obras reflejos ricos y variopintos del evento. Pero comparado con el '85, el impacto real, del '68, fue nimio, en especial, en el México Profundo, cuya dolorosísima y prolongada tragedia sólo tendría su clímax con el alzamiento maya, en enero de 1994. En cuanto a la población urbana, es evidente que fue el empoderamiento, consecuencia del Sismo lo que repercutiría de manera directa en las elecciones del 2000... y en las del 2006.

Tengo entendido que mi amigo y colega Rubén Ortiz hablará de la producción artística del '85. Lo que a mí me parece importante, es sopesar el impacto —si acaso lo hubo— de la producción estética desarrollada a raíz del Sismo del '85. Ciertamente hay un mar de fotoreportajes y videos, mucha crónica, algo de literatura, hasta música popular y vernacular y por supuesto, un caudal de chistes macabros (¡qué no es el chiste, sino un elemento base del imaginario mexicano!). Pero hasta donde sé, teatro y danza se mantuvieron al margen de la catástrofe y sus secuelas. Y salvo contadísimas excepciones que seguramente enlistará Rubén, ni el cine ni las

artes plásticas supieron digerir la catástrofe. Los ánimos por registrar, interpretar y ponderar en torno al caos y la catástrofe prácticamente habían desaparecido. Con una excepción.

Ensangüichado entre el '68 y el '85, surgió el Movimiento Grupal. La creatividad de los artistas agrupados se desbordó. Caracterizada por la experimentación conceptual y formal, con contenidos contestatarios —militantes en algunos casos— sus obras llegaron a públicos muy eclécticos. Pero a pesar del caudal de crónicas que produjo, no tuvo eco significativo en la crítica de la época. Por lo tanto, repercutió poco en la historia del arte posterior. Es en aquel período de profundos reacomodos, en esos tres lustros entre dos catástrofes, que las artes plásticas en México —y muy en específico, en la Capital— pasaron de ser protagonistas en el pensamiento del país para transformarse —sin duda a pesar de muchos— en un 'commodity' más, productores de obras para el consumo conspicuo de los nuevos ricos del momento, los beneficiados por el catastrófico neoliberalismo que aplastó al país luego que lo institucionalizara el PRI conomismo de Salinas y De la Madrid.

Educación y extracto social determinan la manera en que el artista responde al universo que lo rodea y esto se refleja en los contenidos y en las formas en que expresan sus ideas en su obra. Para el Arte Actual en la Era de Información, educación y extracto social son aun más determinantes a la hora de proyectarse el artista. Para muestra, un botón: el centro generador de artistas más importante del país, la Escuela Nacional de Artes Plásticas / Academia de San Carlos, funcionó en el Centro Histórico hasta 1979. Un excelente sistema de transporte público permitía el acceso fácil de ricos y pobres, hombres y mujeres, criollos, mestizos y hasta los llamados 'indígenas', a esta antigua fábrica de artistas en el corazón de la Capital. La catástrofe que fue la Revolución de 1910 y el caos que trajo sus secuelas, nos serían incomprensibles sin las obras de arte que produjeron sus egresados, a través de las cuales reflejaron e interpretaron la contienda. No obstante los estilos que se iban sucediendo, esos artistas se mantuvieron siempre atentos al devenir de la vida nacional. Ahí, en el centro, también se formaron muchos de los miembros que luego protagonizaron el Movimiento Grupal, como el Grupo Suma y otros colectivos.

Once años después del '68 la UNAM determinó exiliar a la ENAP hasta Xochimilco, muy cerca de las zonas de mayor privilegio en la ciudad. Se llevó de paso su escuela de diseño. Es complicado llegar en transporte público hasta el extremo sur de la Capital. La mudanza cambió de manera radical el perfil socioeconómico de su estudiantado, que en adelante necesitaría coche para llegar. Tiempo, distancia y costos, pues, fueron enajenando a alumnos de escasos recursos y la ENAP se iría 'depurando' para recibir de manera casi exclusiva a los hijos de sectores cada vez

más ‘acriollados’, más descastados. Motorizados y sin necesidad de trabajar mientras estudian, son hijos de gente que desconfía del arte y que los induce a estudiar diseño en vez de arte. Víctimas de una educación deficiente, desconociendo la historia de México y de nuestras artes, los jóvenes emergentes responden cada vez menos a la realidad actual del país. Sus fuentes ahora son revistas especializadas, caras y en inglés. Los más responden en última instancia a la ciber-realidad del Internet. Se mantienen atentos a la industria galerística internacional con sus museos privados, sus ferias y sus fundaciones.

Perciben noticias de catástrofes y situaciones caóticas en sound-bits, en inglés el 80% y el 20% restante en pésimas traducciones: la muerte por lapidación de una iraní, tsunamis en Asia e inundaciones en Alemania, la masacre de focas, la depredación del Amazonas, la causa de los palestinos y demás conflictos en los Medio y Lejanos Orientes, Al Gore y el calentamiento global eclipsan el acontecer en su entorno inmediato... Todo superpuesto con atractivos como la 1ª Trienal Internacional de Aichi (tema predeterminado: ‘Artes y Ciudades’); Art Basel Miami Beach (“the favorite winter meeting place for the international art world”); o a la 7ª Bienal de Taipei (cuyo tema es cuestionar la infraestructura de la institución ‘bienal’).

Los gritos de auxilio se funden y confunden con los gritos de la moda y nos conducen al caos. Se exageran los ciberniveles de nuestras ciberangustias. ¿Cómo priorizar tantas urgencias, cómo digerirlas para transformarlas en arte? Sufrimiento y compasión ya no se comparten, se privatizan, se interiorizan. Incapaces de responder a la realidad real, cotidiana, los artistas exploran angustias existenciales particulares, con títulos en inglés. El hermetismo se abre al caos.

*

Caos nos viene del griego **χάος**, abertura. Describe confusión, desorden. Es “el estado amorfo e indefinido” que se supone anterior a la ordenación del cosmos. La RAE nos dice que en matemáticas significa “el comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos, aunque su formulación matemática sea en principio determinista.” Por su parte, Google nos brinda un pluricultural y multilingüe maremagno de ejemplos de artistas que lidian con caos y catástrofes. Busqué y procuré dentro del tema en varios idiomas; en todos los que aparecieron en mi pantalla, no hallé a un solo artista mexicano...

Veamos con lupa, pues, lo que sucede en la actualidad en México, en la era del llamado ‘arte actual’, en estos momentos que tan certera y enfáticamente resumió Denise Dresser ante el Congreso hace unos meses. México se despedaza en lo

político y lo económico a ritmo caótico, en lo social ya atravesamos el umbral de lo catastrófico. Nos acosa la salvaje polarización de nuestras clases medias, cuyas izquierdas y derechas se odian con enconos pocas veces antes vistos. Perciben la precariedad de su futuro inmediato, pero se empeñan en rechazar cualquier iniciativa a favor de una reconciliación nacional.

Controlada la distribución de la riqueza para favorecer a un puñado de las familias poderosas, la pauperización aflige más que a nadie a nuestras primeras naciones, a los pueblos originales, al México profundo que describe Bonfil Batalla y que supo acompañar tan de cerca el finado Carlos Montemayor. Hoy, la violencia campea por el país entero y nuestras ciudades viven prácticamente asediadas, la pobreza en favelas, la riqueza en ghettos amurallados.

Nada fácil, contabilizar el número de víctimas, la mayoría desposeída y morena, que han caído en esta cruenta guerra que desgarró la totalidad del tejido social de México, trama, urdimbre y envés, a sus gobiernos y sus instituciones, a su economía y sus religiones, a nuestra cultura entera. Pero la música (y no sólo los narcocorridos) y el cine (no sólo los Almada) ya llevan años de delantera, procesando, interpretando, ponderando (comparemos las dos películas más recientes, “El Infierno” de Luis Estrada y “Machete”, de Robert Rodríguez son un binomio extraordinario.)

Más difícil, acaso imposible, es prever las secuelas de este catastrófico conflicto cuando ni siquiera sabemos quién está contra quién, quiénes son ‘los buenos’ y ‘los malos’. Lo único que queda claro es, como dijera Ramón de Campoamor, que “en este mundo traidor, no hay verdad ni mentira: todo es según el cristal con que se mira.”

Ante la pregunta, ¿qué de nuestra imaginación estética frente al caos? Sólo puedo responder que el único artista contemporáneo mexicano de calibre y envergadura que conozco, el único que ha mantenido la vista puesta en el caos que se desprende de una catastrófica realidad, soportada por él y por todos sus antepasados, es un modesto pero extraordinario grabador, pintor y activo miembro de su comunidad, a quien el MUAC, allá en el sur, sur de la Capital, jamás invitará. Ilustre desconocido en México, es cada vez más reconocido en Dinamarca, Francia, Indonesia, Alemania. Hablo de Nicolás de Jesús. ¿Alguien se interesa en conocerlo? Basta picarle a la compu.

*

Exhibí por 1ª vez en 1960. Recurren de manera obsesiva en mi obra temprana 3 signos, señales —¿glifos?—: El Huevo, La Flecha y El Bufón. Diego Velázquez me llevó a descubrir que los artistas somos los bufones de la corte. Algunos confunden bufón con payaso. Me cuenta Google que el oficio “data de la más distante antigüedad. Hubo de crecer en Roma a compás que las costumbres se corrompían y que aumentaba el amor al lujo y al desenfreno por la ostentación, causando cada vez mayor deleite y siendo buscadas con mayor empeño las monstruosidades físicas, morales e intelectuales: enanos, gigantes, deformes, etc. La costumbre creó el tráfico y éste llegó a ser tan enorme que se hizo en Roma un mercado especial para esta clase de mercancías. Cuando los provechos de dicha industria aumentaron de modo considerable, los orientales se dedicaron a la confección de monstruos y enanos.”



Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997)

JOHAN GRIMONPREZ

Esta película es una crónica sobre los secuestros aéreos mediante un montaje dinámico de fragmentos y documentos tomados de diferentes fuentes, principalmente de programas de televisión. Grimonprez analiza la relación que tienen los eventos catastróficos en el imaginario colectivo y el uso que hacen de ellos los medios masivos.

“Tal vez el cielo en realidad es verde, y nosotros somos daltónicos”¹: sobre el zapping, los encuentros cercanos y el corte comercial

JOHAN GRIMONPREZ

Control remoto

El día de *Halloween* de 1938, el cambio rápido de canales o *zapping*, como se le llama en inglés, fue parcialmente responsable de provocar una histeria masiva por todos los Estados Unidos. Millones de norteamericanos que estaban escuchando el programa de la NBC, *La hora de Chase and Harbor*, con Edgar Bergen y Charlie McCarthy, cambiaron de frecuencia durante los comerciales y sin saberlo sintonizaron la transmisión de *La guerra de los mundos* en la CBS, realizada por Orson Welles.² Como llegaron tarde a la transmisión no oyeron el anuncio al principio del programa en el cual se especificaba que la narración era una obra de ficción. Los radioescuchas impacientes fueron víctimas de la histeria pública cuando escucharon los reportes del aterrizaje de los marcianos.³ En el apogeo de la historia, se describía la invasión de una ciudad de Nueva York que hoy parece evocar el 9/11: “el humo envenenado a la deriva sobre la ciudad, la gente corriendo y tirándose al East River como ratas, otros cayendo como moscas”. A la mañana siguiente, el encabezado del New York Times era: RADIOESCUCHAS EN PÁNICO TOMAN UN DRAMA BÉLICO POR UN HECHO REAL.⁴

¹ Groening, M., *Bart Simpson's Guide to Life: A Wee Handbook for the Perplexed* (London: HarperCollins, 1996).

² La adaptación de la novela de H.G. Wells, *The War of the Worlds*, fue dirigida y narrada por Orson Welles. Se transmitió el 30 de octubre de 1938 a través del sistema CBS como episodio de Halloween en la serie radial *Mercury Theatre on the Air*.

³ Bellamy, R.V. & Walker, J.R., *Television and the Remote Control: Grazing on a Vast Wasteland* (New York/London: The Guilford Press, 1996), 16; Cantril, H., *The Invasion of Mars. A Study in the Psychology of Panic* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

⁴ “Radio listeners in Panic Taking War Drama as Fact”, en el periódico *The New York times* (31 de octubre de 1938). Ver también, Hand, R.J., *Terror on the Air!: Horror Radio in America 1931-1952* (Jefferson: McFarland & Company, 2006).

La causa de la histeria no fue solo el *zapping*. *La guerra de los mundos* fue concebida deliberadamente para no tener interrupción alguna. Esto dio credibilidad a la transmisión y animó a los radioescuchas a seguir en la misma sintonía. En su estudio sobre el aparato de control remoto, Robert Bellamy y James Walker identifican el *zapping* como una manera de evitar los anuncios y otros contenidos indeseables, para mayor gratificación del espectador.⁵ Un precursor del control remoto que conocemos hoy, apropiadamente llamado el *Blab-Off* (palabrerío-apagado), fue comercializado en 1953 como un aparato para acallar los cortes comerciales. “Este objeto tenía un cable de 20 pies que estaba conectado al altavoz del equipo de televisión. Apretar el botón apagaba el sonido sin alterar la imagen. Su inventor, un ejecutivo de publicidad, apuntaba que el *Blab-Off*, por un costo de \$2.98 dólares le permitía “al fanático de la televisión alejarse de los comerciales que aborrece.”⁶

En 1955, después de una investigación sobre la tecnología de los botones, la compañía Zenith presentó el *Lazy Bones*, el primer control remoto televisivo diseñado para eliminar comerciales. Todavía estaba conectado a la televisión con un cable que recorría toda la sala, así que los usuarios se quejaban de los frecuentes tropezones.⁷ Como respuesta a los reclamos Zenith creó el *Flash-matic*: el primer “control inalámbrico” del mundo, que activaba unas fotoceldas en el televisor. Sin embargo, este sensor trabajaba demasiado bien en los días soleados y ocasionaba que el sol cambiara los canales. El siguiente modelo usó ondas de radio, pero nunca llegó al mercado, ya que también cambiaba los canales de los vecinos. Zenith siguió en su búsqueda y en junio de 1957 anunció la televisión *Space Command*. (Comando espacial). Ahora el aparato, que usaba sonido de alta frecuencia, fue exitoso salió al mercado con el eslogan “Con sólo presionar un botón apague el sonido de los molestos comerciales.”⁸

⁵ Bellamy, R.V. & Walker J.R. *The Remote Control Device: An Overlooked Technology*; ver también Bellamy, R.V., Walker J.R. & Traudt, P.J., “Gratifications Derived from Remote Control Devices: A Survey of Adult RCD Use”, en *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport: Praeger, 1993).

⁶ Benjamin, L., “At the Touch of a Button: A Brief History of Remote Control Devices”, en *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport: Praeger, 1993), 15-22. Ver también “Kill that commercial!”, *Newsweek*(20 de noviembre de 1950), 95-6; Walker, C.L. “How to Stop Objectionable TV Commercials”, en *Reader's Digest* (noviembre, 1953), 72.

⁷ “Remote Controls for Radio and TV” en *Consumer Reports* (marzo, 1956), 165-6.

⁸ Johnson, S, “Zap!”, en *Chicago Tribune* (27 de agosto de 1986), 1, 7.

Los años cincuenta: Algo nuevo está en el aire

Para 1950 la televisión había empezado a reemplazar a la radio como el medio de comunicación masiva más importante. “¿Estás listo para la Televisión?”, preguntaba uno de los primeros anuncios televisivos de Dumont. No del todo. Al principio el nuevo miembro de la familia no fue bienvenido. Con su señal proveniente de los cielos la televisión era considerada como una presencia algo alienante en el hogar, así que el aparato era frecuentemente escondido o disfrazado en el mueble que lo contenía. Un modelo llamado Hillsborough presumía un estilo de escondite que permitía que la televisión se deslizara dentro de una mesa regular de salón, como si el nuevo medio no existiera.⁹ Incluso en Hollywood—o más bien especialmente en Hollywood—la televisión fue considerada como un elemento de utilería hostil en los escenarios cinematográficos. A la compañía Warner Brothers le molestaba la aparición de un aparato de TV en las salas de estar de sus películas y rápidamente las mandaba retirar. “La suposición”, escribe Erik Barnouw, “parecía ser que si la televisión pudiera prohibirse en las películas no podría sobrevivir.”¹⁰ Pero esto no sucedió por mucho tiempo. Warner firmó un contrato para producir *Westerns* para la compañía de televisión ABC y para 1958, había más de treinta series de este género programadas para el horario estelar. Pronto la “tele” reimaginaría lo que significa la sala de estar.

Al mudarse de Hollywood para aprovechar el auge de la producción televisiva en Nueva York, Lucile Ball se convirtió en la primera estrella de cine en lograr una mayor fama como actriz de programas cómicos. En *I Love Lucy* ella aparecía como una mujer permanentemente al punto de escapar la trampa familiar, que finalmente fallaba de manera adorable. La semana siguiente empezaba otra vez lo mismo. En un episodio de enero de 1957 para la ocasión del cumpleaños de su hijo, la heroína porta un traje de Superman y hace su entrada a través de una ventana del tercer piso. Sin embargo la “súper mamá” queda atorada en la canaleta del muro y el “verdadero” Superman, el actor George Reeves, tiene que venir como actor invitado a rescatar a Lucy del desastre doméstico. Los héroes de la pantalla chica habían llegado para quedarse.¹¹

⁹ Ver www.zapomatik.com : HILSBOROUGH WITH NEW HIDEAWAY STYLING, Jam Handy Organization for RCA Victor, 1956, 2:30', USA (cortes'ia de Prelinger Archives: www.prelinger.com).

¹⁰ Barnouw, E., *Tube of Plenty, The Evolution of American Television* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1990).

¹¹ *Lucy y Superman*, episodio 166 de *I Love Lucy* (transmitido por primera vez el 14 de enero de 1957, EUA). Ver también Mellencamp, P., *High Anxiety. Catastrophe, Scandal, Age & Comedy* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

La tele no solo insertó a los superhéroes en los hogares —las primeras señales de televisión transmitidas al éter también atrajeron la “atención foránea”. En enero de 1953 los medios informaron que dos misteriosos “Hombres de negro”, que no eran de esta tierra, habían aterrizado con su platillo volador en el desierto de Mojave, 200 millas al este de Los Ángeles. Ellos afirmaban haber aprendido el idioma inglés al escuchar las transmisiones televisivas.¹² Ya en 1947 el piloto civil Kenneth Arnold había observado nueve vehículos elípticos con forma de disco viajando en formación sobre el monte Rainier en Washington, a una velocidad extraordinaria. El describió los objetos como “un platillo deslizándose y rebotando sobre el agua.” Los periódicos bautizaron a las naves con el nombre de ese utensilio doméstico, así fue como los platillos voladores llevaron las miradas a los cielos. Definitivamente algo estaba allí arriba en el cielo.

Terror del espacio exterior

Los nervios de la Guerra Fría habían causado paranoia en las filas del Servicio Secreto norteamericano, que estaba siempre temeroso de un plan de ataque por parte de los comunistas soviéticos. George Adamski, un individuo que supuestamente había contactado con los OVNIs, alimentó sus miedos con su comentario de que una raza superior del espacio tenía un “gobierno de tipo comunista”.¹³ La CIA conformó un panel de científicos de primer nivel, encabezados por el doctor H. P. Robertson. Ellos concluyeron que descalificar los reportes de OVNIs sería sabio en términos de estrategia, ya que había miedo de que la Unión Soviética los usara para inducir histeria pública en los Estados Unidos. Incluso el Mágico Mundo de Disney se involucró en una campaña de desinformación televisada. Los grupos de investigadores de OVNIs fueron monitoreados para descubrir actividades subversivas, y los que afirmaban haber tenido contactos extraterrestres fueron caracterizados como espías soviéticos.¹⁴

En octubre de 1957 los Sputnik inauguraron la Era Espacial. El primer satélite lanzado en órbita por los soviéticos dio un golpe serio a la autoestima de los Estados Unidos, causando una crisis mediática mayúscula. Las cadenas de televisión

¹² Redefern, N., *The FBI Files, the FBI's UFO Top Secrets Exposed* (Sydney: Simon & Schuster, 1998).

¹³ Adamski, G. & Adamski, L., *Flying Saucers Have Landed* (London: Werner Laurie, 1953).

¹⁴ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998), 190-1. Ver también, Haines, G.K. “CIA's Role in the Study of UFOs, 1947-90: A Die-Hard Issue”. Consultado el 26 de diciembre de 2010: <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/studies/97unclass/ufo.html>

quedaron anonadadas al descubrir que en vez de quedarse pegado al televisor su público cautivo corría al patio con la esperanza de ver al Sputnik volando por los cielos nocturnos. La prensa comparó el lanzamiento del Sputnik con el descubrimiento de América por Cristóbal Colón. “De algún modo, de alguna nueva manera, el cielo parecía casi ajeno,” escribió el líder de la mayoría en el senado y futuro presidente L.B. Johnson.¹⁵

Como respuesta los Estados Unidos trataron de despegar con el cohete Vanguard I, pero el “Flopnik” o el “Kaputnik”, como fue bautizado, se había elevado apenas cuatro pies del suelo antes de que una gran explosión lo hiciera caer a la tierra estrepitosamente frente a los televidentes de todo el mundo. Cuando los soviéticos pusieron en órbita a un perro la paranoia llegó a su punto más alto en las filas estadounidenses. Después de todo la perrita Laika podía estar cargando una bomba de hidrógeno. Para los Estados Unidos el can era un indicio de una guerra que se ejercía desde el espacio. “Lo que está en juego no es nada menos que nuestra propia supervivencia,” advertía el Senador Mike Mansfield, mientras que Edward Teller, “el padre de la bomba de hidrógeno”, salió en televisión para sugerir que el futuro ahora les pertenecía a los “rusos”.¹⁶ En los tiempos del Sputnik un nuevo furor por los platillos voladores se apoderó del público estadounidense. Las salas de noticias fueron sobrepasadas por la cantidad de personas que afirmaban haber visto un OVNI. La leyenda “¡TERROR TOTAL DEL ESPACIO EXTERIOR!” se podía leer en un *trailer* de la película hollywoodense *La tierra contra los platillos voladores*, de 1956.

La industria del miedo

Durante la Guerra Fría la televisión fue explotada ansiosamente para perpetuar una cultura del miedo en aras de un mayor control político. Las transmisiones en vivo se volvieron particularmente ideales para dar forma a la retórica política, como se hizo evidente en la primera cumbre televisada en vivo, que acabó en una negociación estancada entre el premier soviético Nikita Khrushchev y el vicepresidente norteamericano Richard Nixon. El momento histórico, llamado “El debate de la cocina”, fue grabado utilizando la recién inventada cinta de videograbación a color

¹⁵ Dickson, P. *Sputnik, The Shock of the Century* (New York: Walker & Company, 2011), 117-28.

¹⁶ Los comentarios de Edward Teller y otros comentarios similares de parte de los senadores y periodistas estadounidenses pueden oírse en el film *Sputnik Mania* (2007) de David Hoffman, así como en el filme *Double Take* (2009) de Johan Grimont. Ver también Dickinson, P. *Sputnik: The Shock of the Century* (New York: Walker & Company, 2001), 117-28.

Ampex en una cocina modelo en la American National Exhibition en Moscú de 1959. Durante el álgido debate—que tocó temas tan variados como las máquinas lavaplatos, los arsenales nucleares o el papel de las mujeres—Nixon presumió acerca de la maravilla de la televisión que daba a los Estados Unidos la ventaja tecnológica sobre la Unión Soviética. Mientras que Nixon presumía sus 50 millones de aparatos de televisión para 46 millones de familias, su enérgico interlocutor reviró el argumento con una respuesta rápida, mostrando con ironía una verdadera maestría de la televisión en vivo. Con un desdén rimbombante, el *showman* Krushchev declaró que las empresas espaciales soviéticas eran muy superiores.

En junio de 1961 los soviéticos pusieron en órbita exitosamente al cosmonauta Yuri Gagarin, convirtiéndolo oficialmente en el primer hombre en el espacio. Mientras el programa de los estadounidenses perdía terreno, su máquina mediática azuzaba el espanto comunista de “Marte, el planeta rojo” atacando al país.¹⁷ Ya para entonces el inmenso arsenal nuclear del mundo creaba un contexto ominoso que puso a la humanidad en la antesala de la aniquilación. El subconsciente, políticamente reprimido, hechizó a los Estados Unidos tomando la forma de un poder invisible proveniente de un universo hostil que invadía los hogares. Los superhéroes y las criaturas del espacio exterior colonizaron el horario estelar televisivo. Los programas de ciencia ficción como *The Outer Limits* y *The Twilight Zone* tomaron el control de las transmisiones: “No hay problemas con su aparato de televisión. Repito: no hay problemas con su aparato de televisión. ¡Has entrado a la dimensión desconocida!” Pero entonces en septiembre de ese año la realidad sobrepasó a la televisión: en un viaje de regreso de Canadá a través de New Hampshire la pareja interracial Barney y Betty Hill fueron capturados por un platillo volador—que venía evidentemente del sistema estelar Zeta Reticuli—viraba suspendido sobre sus cabezas.¹⁸ La primera abducción extraterrestre registrada de manera oficial en los Estados Unidos abrió la caja de Pandora. ¿O quizá era más bien una lata de gusanos?

Los años sesenta: No cambie de canal

Al principio de los años sesenta otra Guerra Fría agarraba fuerza: la batalla de la televisión amenazando con liquidar a su hermano mayor. La industria fílmica estaba perdiendo ante la pantalla chica y muchas salas de cine locales se vieron forzadas

¹⁷ Spiegel, L. “From Domestic Space to Outer Space: The 1960s Fantastic Family Sit-Com”; y Sobchack, V., “Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange”, en *Close Encounters. Film Feminism and Science Fiction*, eds. C. Penley et al. (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

¹⁸ Fuller, J.G. *The interrupted Journey* (New York: Dial Press, 1966).

a cerrar sus puertas. Mientras que Hollywood luchaba por redefinirse ante la apabullante presencia del nuevo medio Alfred Hitchcock, como delegado del cine asumió el ambivalente reto del formato televisivo. Como ciudadano inglés desplazado a Hollywood, Hitchcock tomó diligentemente el papel de doble agente, escabulléndose en las salas de estar norteamericanas como un maestro de ceremonias con la finalidad de burlarse de ella. Sus sarcásticas introducciones a su serie de TV, *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62), estaban condimentadas con la paranoia doméstica que reflejaba a una cultura de la catástrofe en construcción. La creciente tensión entre los Estados Unidos y la Unión Soviética y su terror ante la amenaza nuclear siempre se veían sobre el horizonte. Así que cuando el “maestro de lo macabro”, como se llegó a conocer a Hitchcock, decidió cruzar del cine a la televisión, tomó todas las oportunidades para burlarse de este hermano gemelo malvado del cine, que se había transformado en una “caja de propaganda”: “La televisión es como el tostador americano,” afirmó, “aprietas el botón y sale lo mismo todas las veces.” Pero la verdadera obsesión de Hitchcock recaía en los comerciales que habían infectado el formato de la narrativa. Después de todo, “la historia puede ser mala, pero esos comerciales son pura poesía,” bromeó, añadiendo que “impiden que te involucres con exceso en el relato”. Provocando el horror de sus patrocinadores, Hitchcock denunciaba ceremoniosamente los malditos anuncios y con maldad sardónica conminaba al televidente de antaño a cambiar de canal para evitar “estos mortíferos y aburridos comerciales: No me importa que salgan del cuarto durante el comercial, ¡pero espero que ustedes estén en sus asientos para mis partes del programa!”¹⁹ La revista *Media and Marketing Decissions* apuntó que el hábito de evitar los comerciales para ir al baño o ir por una cerveza era practicado por entre 30 y 40 por ciento de los espectadores.²⁰ En un punto Hitchcock había abogado por cortes comerciales más largos: “¡son tan cortos que uno debe ser muy ágil para ir a la cocina y de regreso!” Pero una solución práctica ya empezaba a entrar en escena: muy a tono con la creciente sociedad televisada, Swanson and Sons anunció su primera *TV Dinner* en 1954.²¹ La historia cuenta que el ejecutivo Gerald Thomas no sabía qué hacer con un sobrante de 270 toneladas de pavo para Día de Gracias. Inspirado por las charolas de aluminio utilizadas por las aerolíneas, tomó

¹⁹ Grams, M. Jr. & Wikstrom, P., *The Alfred Hitchcock Presents Companion* (Maryland: OTR Publishing, 2001)

²⁰ Funtas, A. “Commercial Audiences: Measuring What We’re Buying”, en *Media and Marketing Decissions* (enero 1985), 75-6

²¹ Phipps, R.G., *The Swanson Story: When the Chicken Flew the Coop* (Omaha: Carol and Caroline Swanson Foundation, 1977).

la idea de llenar estas charolas con el pavo y anunciarlas como una *TV Dinner* por 98 centavos la pieza. Así se introdujo otro ícono cultural a la sala de estar, transformando los hábitos alimenticios de millones de norteamericanos.²² Con la conveniencia de una charola de comida, uno podía estar fácilmente estacionado en frente de la tele sin la necesidad de correr a la cocina y así el arte de la conversación durante la comida fue rápidamente sustituido con los “*sappy sitcoms*”, programas cómicos salpicados con interrupciones comerciales.²³

Otro elemento adicional a las comidas pre-cocinadas fue la maravilla de la “risa enlatada”. Las audiencias en vivo no siempre se reían en el momento adecuado, o se reían demasiado fuerte o por demasiado tiempo. Así que la *Laff Box* (caja de risas), un aparato usado tras bambalinas con una variedad de botones para generar risas, sustituyó al público en vivo para “endulzar” los programas con risas grabadas.²⁴ De manera similar, la industria de la publicidad estaba endulzando su imagen de un consumidor feliz para una emergente sociedad de la televisión.

Los años ochenta: El pánico de la industria de la publicidad

El control remoto no ganó ningún terreno realmente hasta que llegaron los años ochentas, ya que previamente el hecho de saltar de un canal a otro se limitaba a unos cuantos canales solamente. Para mediados de la década, sin embargo, la vasta industria de la televisión por cable y la videograbadora de cassettes habían hecho del control remoto una necesidad. Acostumbrada a dirigir sus contenidos a audiencias específicas, la industria de la publicidad se alarmó ante el comportamiento de los televidentes, que inauguraron un patrón radicalmente diferente en su uso de la televisión. Los espectadores, tradicionalmente vendidos por la industria de los medios como simples estadísticas para los ingresos por publicidad, fueron ahora tomando el control eludiendo los comerciales.²⁵

²² Shapiro, L., *Something from the Oven: Reinventing Dinner in 1950s America* (New York: Penguin Books, 2004). Ver también Mingo, J., “How TV diners became tray chic”, en *How the Cadillac got its fins and other tales from the annals of business and marketing* (New York: Harper Business, 1994), 197-200; Shwarz, F.D., “The epic of the TV dinner” en *American Heritage of Invention and technology*, vol. 9 (Spring 1994), 55.

²³ Una investigación realizada en 2000 por el Colegio de Medicina de Baylor (EUA) mostró que más del 42 por ciento de las cenas comidas en el hogar implicaban ver televisión. “The History of TV Dinners” acceso el 26 de diciembre, 2010: <http://facts.trendstoday.info/food-and-drink/the-history-of-tv-dinners>

²⁴ Sacks, M., “Canned Laughter: A History Reconstructed. An Interview with Ben Glenn II, Television Historian and Expert on Canned Laughter”, en *The Paris Review Daily* (julio 20, 2010), consultado el 26 de diciembre, 2010: www.mcsweeney.net/links/sacks/5sacks.html

²⁵ Meehan, E., “Commodity Audience, Actual Audience: The Blindspot Debate”, in *Illuminating the Blind Spots: Essays Honoring DallasW. Smythe*, eds. J. Wasko, V. Mosco & M. Pendakur (Norwood: Albex, 1993), 105-16

En este punto el hábito de brincar los comerciales alcanzó niveles de epidemia. El 80 por ciento de los usuarios de televisión lo practicaba. La amenaza de la devastación del comercial puso en guardia a la industria publicitaria.²⁶ La prensa del gremio declaraba que “la publicidad como profesión está realmente en crisis”.²⁷ Aterrorizada, la industria empezó a exigir canales a prueba de *zapping* para diluir el poder de los cambiadores compulsivos para evitar su producto.²⁸ Las agencias de anuncios clamaban por encontrar ángulos nuevos en la investigación para entender de manera rápida la epidemia de cambio de canales.²⁹ Emergieron algunas estrategias para enganchar al público y hacer que se quedara durante todo el corte comercial. Los spots comerciales se redujeron de 30 segundos a 15 segundos. Esta disminución del tiempo llevó a un “*hot switching*” (cambio en caliente) para reducir las interrupciones de los programas, que fueron movidas del final del programa a la mitad del mismo. Los temas del comienzo de los programas fueron reducidos o simplemente eliminados. Algunas superestrellas como Michael Jackson y Madonna fueron reclutadas para aparecer entrelazados con algunos anuncios. Los spots se empezaron a disfrazar como programación regular y apareció la inserción de productos en el programa.

Ya no había necesidad de *zapping*, la cadena de televisión lo hacía por nosotros.³⁰ Una edición densa, a la manera de MTV, con entradas fuertes y finales en suspenso aseguraba que los globos oculares se mantuvieran pegados a la pantalla. El *Short Attention Span Theater* (literalmente, el teatro del periodo de atención corto, N. del T.) del Canal Comedy Central, tácitamente animaba a los televidentes a cambiar a otros canales, sabiendo que volverían al programa sin perder el hilo de la narrativa.³¹ El canal MTV describió los nuevos hábitos de los televidentes en una serie animada que estelarizaba a dos vagos que eran adictos a su control

²⁶ Kostyra, R., “Zapping—a modest proposal”, en *Media and Marketing Decisions* (March 1985), 94-5.

²⁷ Stewart, D.W., “Speculations on the future of advertising research”, en *Journal of Advertising*, vol. 21, no.3 (1992), 1-18.

²⁸ Bellamy, R.V. & Walker, J.R., “Zapped into Action. Advertising industry Response to RCD Diffusion”, en *Television and the Remote Control: Grazing on a Vast Wasteland* (New York/London: The Guilford Press, 1996), 49-69;

²⁹ *Advertising Age* (30 de julio, 1984).

³⁰ Gleick, J., “Prest-O! Change-O!”, en *Living in the Information Age* (2005), 147; “Advertisers Are Getting Worried”, en *Rolling Stone* (20 de febrero, 1985); Ferguson D.A., “Channel Repertoire in the Presence of Remote Control Devices, VCRs, and Cable Television”, en *Journal of Broadcasting & Electronic Media* (invierno de 1992).

³¹ Eastman, S. T. & Neal-Lunsford, J., “The RCD’s Impact on Television Programming and Promotion”, en *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport: Praeger, 1993): 189-209.

remoto: Beavis y Buttthead. En su búsqueda obsesiva por videos que no apastaran satirizaban el acto mismo de cambiar de canal. Los críticos la denunciaron como una “*Sesame Street* (Plaza Sésamo) para psicópatas” pero el programa tuvo éxito en hacer que MTV fuera menos vulnerable al *zapping* al mantener a los espectadores pegados a la “caja idiota” como se le empezaba a llamar.³² La arena política, siempre hábil para influir en nuestra percepción de la realidad, siguió la pauta. Un ejemplo claro de esto fue la invasión norteamericana a Panamá en diciembre de 1989, que fue cuidadosamente planeada para transmitirse durante el Gran tazón, un evento de “bajo nivel de *zapping*”, asegurando de que la guerra fuera consumida sin demasiado escándalo del público.

De manera incoherente, la realidad misma se estaba convirtiendo en una zona de *zapping*. Los cambios de canal de los espectadores también forzaron a la industria de la televisión para que rediseñara los noticieros para hacerlos un a serie acelerada de pedazos de información al estilo de MTV. La transmisión de las noticias se estructuraron de manera parecida a los canales de venta por televisión, con un video programado detrás de otro en un flujo repetitivo constante. CNN adoptó estrategias similares al repetir cortes pequeños de *infotainment* —la combinación de información y entretenimiento— durante las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana. Así los espectadores no se perderían de nada en su viaje por los diferentes canales. Este estilo permitía que la gente fuera por una cerveza al refrigerador en cualquier momento, para obtener una dosis doble de gratificación instantánea.³³ Y no solo eso. La televisión transformó el espacio público de adentro hacia afuera: los ejecutivos de las cadenas empezaron a sustituir los dramas por los llamados *Reality Shows*, la realidad como entretenimiento, y finalmente el espectador como protagonista, con todo y cerveza. La realidad misma fue víctima del *zapping*...

Una fuerza alienígena entre nosotros

Mientras que las redes mediáticas secuestraron la realidad a cambio del entretenimiento, el juego de la política global fabricaba un factor de miedo a cambio de la realidad. El 21 de septiembre de 1987, en un discurso ante la Asamblea General

³² Gleick, J., “Prest-O! Change-O!”, en *Living in the Information Age: A New Media Reader*, E.P. Bucy (Florence: Wadsworth Publishing, 2004), 147. Ver también, Young, C.M., “Meet Beavis! The Last Word From America’s Phenomenal Pop Combo” en *Rolling Stone* (24 de marzo, 1994). La serie fue creada por Mike Judge para el canal MTV y fue transmitida de 1993 a 1997.

³³ Eastman, S. T. & Neal-Lunsford, J., “The RCD’s Impact on Television Programming and Promotion”, en *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport: Praeger, 1993): 189-209.

de las Naciones Unidas, el actor de Hollywood transformado en presidente, Ronald Reagan, sugirió la posibilidad de una amenaza extraterrestre para el planeta Tierra: “Tal vez necesitamos alguna amenaza universal externa. Nuestras diferencias globales se esfumarían si estuviéramos enfrentando una amenaza alienígena fuera de este mundo. Y aún así, les pregunto: ¿no tenemos ya, ahora, una fuerza alienígena entre nosotros?” El había usado la misma analogía en 1985 como un razonamiento para que los gobiernos hicieran a un lado sus diferencias en la cumbre de Ginebra con Mikhail Gorbachev, el presidente soviético. Sin embargo la aspiración de Gorbachev era salir de la partida de póker nuclear, que ya tenía 1.5 millones de fichas tamaño Hiroshima en la mesa de juego. Cuando sugirió una movilización sin precedente para liquidar todos los arsenales nucleares en el mundo Reagan contrapuso secamente con su Iniciativa de Estrategia de Defensa (SDI). La iniciativa *Star Wars*, como fue bautizada en los medios, se publicitó como un “escudo de defensa planetario” en contra de los misiles balísticos soviéticos. Pero muchos de los investigadores del fenómeno OVNI defendían otras hipótesis. De hecho *Star Wars* era solo una operación de encubrimiento para la verdadera misión: destruir naves estelares en el cielo para hacer ingeniería en reversa de su tecnología desconocida.³⁴

Los aplastantes gastos militares habían logrado postrar a la súper potencia soviética, desmoronado su poder y dejándola al borde de la bancarrota. De un modo similar, la militarización de la economía norteamericana, que casi se duplicó durante la administración de Reagan, había dejado a los Estados Unidos con “ciudades en ruinas, puentes rotos, escuelas fallidas, pobreza arraigada, expectativa de vida declinante y un estado de seguridad nacional amenazante y hermético que tenía como rehén al mundo entero”.³⁵ Un rasgo sintomático de este contexto fue el proceso decreciente del programa espacial norteamericano: la flota de transbordadores espaciales de la NASA permaneció inutilizada en las postrimerías del desastre del Challenger, de 1986. Repentinamente, en vez de explorar el espacio exterior, el espacio exterior estaba colonizándonos a nosotros.³⁶ El E.T. de Spielberg (*ET: The Extraterrestrial*, 1982) ya se había acurrucado cómodamente en los suburbios norteamericanos, revisando el refrigerador, emborrachándose mientras cambiaba los canales de la TV buscando películas de OVNI. Mientras tanto las olas de secuestros alienígenas invadieron las recámaras norteamericanas. Los medios ahora retrataban

³⁴ Corso, P.J., *The day after Roswell* (New York: Pocket Books, 1997). Ver también, www.drboylan.com/ así como www.disclosureproject.org/

³⁵ Rhodes, R., *Arsenals of Folly. The Making of the Nuclear Arms Race* (New York: Random House, 2007), 308.

³⁶ Penley, C., *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction* (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

a los secuestrados que fueron aventados adentro de los OVNI, con la intimidad de sus cuerpos violada. Los ETs, obsesionados con el aparato reproductor humano, tenían sus manos llenas cultivando óvulos y esperma para crear una raza híbrida en el espacio.³⁷ En mayo de 1987, un par de meses antes del infame discurso de Reagan ante las Naciones Unidas, el recuento alienígena titulado *Communion* (Comunión) escrito por una víctima de abducción, el escritor Whitley Strieber alcanzó el número uno en la lista de libros más vendidos del New York Times.³⁸ La portada del libro con la imagen de un alienígena gris con ojos de insecto repentinamente se catapultó al *mainstream*. “Las víctimas de secuestro alienígena evocan una nostalgia por un futuro que parecemos haber abandonado,” escribe Jodi Dean, “como el lado oscuro del espacio oficial, como el retorno de las dimensiones reprimidas del heroísmo de los astronautas. Ellas apuntan al cambio del espacio exterior al ciberespacio, y la crisis generalizada de la verdad, mientras empezamos a lidiar con las realidades virtuales de la era de la información.” Las narrativas de las víctimas de secuestro alienígena parecían reflejar la alienación sentida hacia una realidad crecientemente compleja e incierta, una realidad de una tecnocultura que toma el control del mundo. “Elas son los testigos de la falta de control, la inseguridad y la violación, de la falta de respuesta de aquellos que supuestamente protegen y se preocupan.”³⁹

El psiquiatra de Harvard John E. Mack, que junto con el físico David E. Pritchard dirigió la Conferencia del estudio de la abducción en 1992 en MIT⁴⁰, observó que la epistemología restrictiva de un paradigma científico prevaeciente quizás no era adecuado ni completo para dar cuenta de lo que estaba sucediendo. En el centro del fenómeno de la abducción, los que la habían experimentado estaban tratando de sobrellevar un “shock ontológico”⁴¹ que cambiaba fundamentalmente la “realidad del consenso” de una concepción científica occidental del mundo. A un tiempo traumáticas y transformativas, las víctimas elaboraban una narrativa de ecología radical conectada al destino de la Tierra, que había sido destruida por el racionalismo material y la avaricia. En una entrevista después de la conferencia Mack clamaba por una “política de la ontología”⁴² para lograr un viraje en la concepción del

³⁷ Hopkins, B., *Intruders: The Incredible Visitations at Copley Woods* (New York: Ballantine Books, 1987).

³⁸ Strieber, W., *Comunion, A True Story* (New York: William Morrow, 1987).

³⁹ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*. (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998), 100-3, 122-3.

⁴⁰ See Pritchard, A, et al., *Alien discussions: Proceedings of the Abduction Study Conference* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁴¹ Mack, J.E., *Abduction: Human Encounters with Aliens* (New York: Charles Scribner's Sons, 1994), 12,52

⁴² “Post-conference Interview with John E. Mack, M.D.” en *Close Encounters of the Fourth Kind: Alien Abduction, UFOs and the Conference at MIT*, C.D.B. Bryan (New York: Knopf, 1995), 254-78.

mundo que pueda expandir nuestra comprensión de la realidad—o más bien de las realidades, en plural. Una exploración de las posibilidades de las posibilidades de la conciencia humana debería reconectar con “cuestiones profundas acerca de cómo experimentamos el mundo a nuestro alrededor y cómo, en nuestra sociedad decidimos qué es real”.⁴³ Las narrativas de redención ecológica que contaron estas víctimas parecen estar a años luz de la intención de Ronald Reagan con Star Wars. La realidad en sí estaba ahora en pugna y con ella un planeta en peligro.

Los años noventa: Políticas de la *patata en el sillón*

Geller and Williams concluyeron que para los noventa había más hogares estadounidenses con televisión que los que había con refrigerador.⁴⁴ Por lo tanto debió haber algunas personas que no pudieron ir por una cerveza al refrigerador durante los comerciales. Pero no había ya ninguna necesidad urgente de “zapping físico”, es decir manual, ya que para entonces el control remoto se incluía normalmente con todo aparato de televisión. Los controles remotos se volvieron tan omnipresentes que los hogares confundían su control de video por el del aparato del sonido y viceversa. La utilidad se volvió inmanejable, la falta de algunas guías de interfase aceptadas por todos garantizaba que los botones se seguirían reproduciendo. La anarquía del control remoto era omnipresente.⁴⁵ La publicación *TV-Guide* notó que el control remoto había entrado a la política de la *couch potato*⁴⁶ como “el invento usado más ávidamente y el más disputado en la cabaña electrónica.”⁴⁷ Howard Markman, cabeza del Centro para los estudios Maritales de la Universidad de Denver, identificó el *channel surfing* (deslizarse por los canales) como uno de los dos asuntos maritales de los noventa, siendo el otro la falta de tiempo en común”.⁴⁸

⁴³ Mack J. E., *Passport to the Cosmos: Human Transformation and Alien Encounters* (New York: Crown Publishers, 1999), 46-50.

⁴⁴ Geller, M. & Williams, R. (eds.), *From Receiver to Remote Control: The TV Set* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990), 7.

⁴⁵ “Jakob Nielsen Alertbox, June 7, 2004: Remote Control Anarchy” consultado el 3 de enero de 2011: www.useit.com/alertbox/20040607.html

⁴⁶ En español, literalmente, “patata en el sillón”. Así se le llaman los estadounidenses a la gente que haraganea excesivamente frente a la TV, (N. del T.)

⁴⁷ Arrington, C., “The zapper: All about the remote control”, en *TV-Guide* (15 de agosto, 1992), 8-13.

⁴⁸ Valeriano, L.L., “Channel Surfers Beware: There’s a Channel-Surfer Zapper Afoot” en *The Wall Street Journal* (24 de noviembre, 1993): 8; “How Americans Watch TV: A Nation of Gazers”, en *Channels Magazine* (New York: C.C. Publishing, 1989).

En el transcurso de los noventa la aldea global se vendió barata a una sociedad de medios corporativa. Algunos jugadores mundiales como Rupert Murdoch, dueño de *News Corporation* y *20th Century Fox*, se tragaban miles de casas de publicación y estaciones de radio. Con su nueva capacidad de vender audiencias globales a sus anunciantes estos empresarios, acentuaron el espectáculo político para perpetuar su avaricia económica, alteraron la percepción histórica del público y manipularon la realidad. La guerra se transformó en un montaje, un *reality show* amañado, cuando en enero de 1991 el bombardeo de Bagdad llegó a CNN en vivo. Los efectos especiales no eran ya el monopolio de Hollywood. Lo real se transformó en una parodia de mal gusto de un video juego, mientras los misiles inteligentes zumbaban hacia sus blancos. Los anuncios de “únete a la marina” se cancelaron, ya que las noticias mismas eran un comercial de 24 horas de duración para las fuerzas armadas. La “guerra quirúrgica” casi parecía haber sido pre-empaquetada por los noticieros como una mercancía que se promocionaba con la tecnología de los misiles inteligentes. El espectáculo reemplazó la distancia crítica y oscureció la realidad de la guerra que se gestaba en el Golfo. De repente la industria de las noticias se había transformado en un centro comercial surrealista al servicio de un mundo corporativo que beneficiaba a una industria bélica global: aparte del punto privilegiado para entender la realidad que afirmaba tener la televisión, lo que los medios estaban vendiendo era la historia misma. Pronto la realidad sería confundida con un anuncio comercial.

Para 1993, CNN en vivo era una opción para el *zapping* en 200 países, su programa más visto, el show de Larry King en vivo se transmitía alrededor del mundo, invitando a presidentes y víctimas de secuestro alienígena por igual. Un episodio tuvo como invitado al investigador en abducción extraterrestre, David Jacobs, junto con Whitley Strieber, autor de *Communion*, para discutir el fenómeno. “¿Por qué no vienen aquí ahora mismo? ¡Dios mío, qué jaleo sería eso!” espetó Larry King.⁴⁹ Mientras que sus *ratings* se desplomaban después de la guerra del Golfo el presidente George Bush Sr. se preparaba para su campaña contra Bill Clinton y por ello decidió aparecer en Larry King. Para entonces la confianza del público en los poderes al mando había decrecido drásticamente. Al parecer ahora era más gente creía en la existencia de extraterrestres que la que tenía fe en el presidente: una encuesta Gallup temprana, de 1990, realizada por el *Center for UFO Studies Journal* encontró que los creyentes en alienígenas eran más que los votantes que

⁴⁹ Ver: <http://larrykinglive.blogs.cnn.com>



dieron al poder a Reagan, Bush Sr. y Clinton.⁵⁰ Repentinamente la política parecía haber sido tomada por los alienígenas, como sugería la historia principal del tabloide *Weekly World News* del 7 de junio, 1994: “¡Los senadores de los Estados Unidos son alienígenas!”⁵¹ Un mes después la película *Día de la independencia* mostró como la Casa Blanca explotaba en pedazos.⁵²

Un nuevo factor de miedo

Cuando se programaron otra vez los viejos capítulos del programa clásico de ciencia ficción, *La dimensión desconocida*, tuvieron que competir por el *rating* con el súper éxito del momento, los *X-Files*,⁵³ el show que catapultó el tema de las teorías de conspiración al *mainstream*. Desafiando la autoridad de la verdad y la realidad oficial, que mantenía la tapa sobre fraudes corporativos y mentiras del gobierno, la cultura de la conspiración simplemente reflejaba las fallas de un sistema que no ofrecía alternativas a un mundo que se estaba malbaratando por avaricia. Las comunidades de creyentes en los OVNIs ahora estaban convencidas de que los poderes del mundo estaban encubriendo toda evidencia de los visitantes extraterrestres.⁵⁴ Y aún peor, como los gobiernos estaban coludidos con el poder extraterrestre, no podía confiarse a ellos la tarea de evitar que los ciudadanos fueran extraídos directamente de sus camas. Una encuesta de Roper Poll afirmaba que al menos uno de cincuenta norteamericanos, ya sea conscientemente o no, había sido secuestrado por extraterrestres.⁵⁵

⁵⁰ Cousineau, P., *UFOs: A Manual for the Millenium* (New York: Harper-Collins West, 1995). En *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, Jodi Dean hace una referencia a una discusión de 1994 acerca de la desilusión norteamericana: “La gente habla como si nuestro sistema político hubiera sido tomado por seres alienígenas.” Ver “Antipolitics’ 94”, en *The New York Times Magazine* (16 de octubre de 1994), 37.

⁵¹ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998), 156-7.

⁵² El episodio de *Los Simpsons*, *Radio Bart* escenifica una transmisión a los locales de Springfield donde Bart se hace pasar por un líder de una invasión marciana que se ha comido al presidente de la nación. En esta sátira obvia a la historia de la versión de Orson Welles de *La guerra de los mundos*, el padre de Bart entra en un ataque de pánico (Matt Groening and James L. Brooks.)

⁵³ *The X-Files*, (*Los expedientes secretos X*): una serie de ciencia ficción que se transmitía en la cadena FOX del 10 de septiembre de 1993 al 19 de mayo de 2002.

⁵⁴ “Is the Government Hiding Facts On UFOs & Extraterrestrial Life?: New Roper Poll Reveals that More than Two-Thirds of Americans Think So”, en la revista *Business Wire*, accedido el 8 de agosto de 2010: http://findarticles.com/p/articles/mimoEIN/is_2002_OCT_15/ai_92843602/

⁵⁵ Hopkins, B., “The Roper Poll on Unusual Personal Experiences”, en Pritchard et al., *Alien Discussions: Proceedings of the Abduction Study Conference Held at MIT Cambridge, Ma.*, A. Pritchard et al. (Cambridge: North Cambridge Press, 1995), 215-16.

Mientras la Guerra Fría abría paso a la Guerra del Golfo y al Nuevo Orden mundial, los Estados Unidos de América se vieron a sí mismos reconfigurando un nuevo “otro” dentro de su imaginario colectivo. Con la caída de la cortina de hierro y el subsecuente colapso de la Unión Soviética, la industria militar norteamericana se estaba quedando sin villanos⁵⁶ y tenía que buscar en otro lado para generar un nuevo factor de miedo. El incognoscible político y las inseguridades ante la tecnología del “gran hermano” y el “otro” imaginario habían devenido en la *infowar* (la guerra de la información)⁵⁷ y la imagen del extraterrestre hostil. Ya no sería la versión de James Bond contra Rusia, sino Mickey Mouse contra un ET malvado. Sin embargo, el gobierno estadounidense ya estaba especulando para vender su ideología a nivel interplanetario, como sugiere el Reporte sobre contacto extraterrestre del National Security Agency (NSA): “¿Qué pasaría si alguien de otro mundo pidiera ser llevado con el líder de nuestro planeta? Ese líder, insistía el reporte, debe ser el presidente de los Estados Unidos. Hay intereses económicos. Supongan que los Estados Unidos compraron, de manera exclusiva, digamos, combustible antimateria de los representantes del comercio extraterrestre —a cambio, para mantener limpio y ordenado el balance de pagos, podríamos darles un mejor precio. Toda la Pepsi que puedan tomar, todas las Big Macs que puedan comer. Desde el primer momento de contacto, el reporte recomendaba que solamente el gobierno de los Estados Unidos debía supervisar, monitorear y controlar toda la comunicación con otros planetas.”⁵⁸

Sin embargo, a un nivel micro-político, las víctimas de abducción alienígena salieron del clóset para habitar los *talk-shows* de la pantalla chica. Al ser rápidamente ridiculizados como una sensación de tabloide, fueron fácilmente rechazados por una sociedad que enfatizaba el miedo a lo desconocido. El “consenso ontológico” tenía que mantenerse a raya. En un estudio de 1999 John E. Mack anotaba que nuestra sociedad occidental es quizá tan “desprovista de realidad” como el personaje principal de la película *The Truman Show* (1998). Atrapado en una

⁵⁶ Se ha dicho que Colin Powell en un momento afirmó: “Me estoy quedando sin demonios...me estoy quedando sin villanos. Solo me quedan Castro y Kim Il Sung”, ver *Arsenals of Folly, The Making of the Nuclear Arms Race*, R. Rhodes (New York: Random House, 2007), 292-3.

⁵⁷ Denning, D.E., *Information, Warfare and Security* (Reading: Addison-Wesley Longman, 1999); Stocker, G. & Schüpff, C. (eds.), *Info War, Ars Electronica* (Vienna/New York: Springer 1998). Ver también, Sobchak, V., “Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange”, en *Close Encounters, Film, Feminism and Science Fiction*, eds. C. Penley, et al. (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

⁵⁸ Blum, H., *Out There: The Government's Secret Quest for Extraterrestrials* (New York: Simon & Schuster, 1990), 150-1.

burbuja perfecta, la vida de Truman ha seguido un guión hecho por los ejecutivos corporativos que hacen negocios a partir de limitar sus horizontes de vida. “Puede considerarse que las víctimas de abducción alienígena son pioneros ontológicos que como Truman rompen la burbuja de un mundo restrictivo en exceso.”⁵⁹ Mack citó al médico Michio Kaku, quien describió nuestro universo como una burbuja creada dentro de un “multiuniverso” de burbujas. Quizá algún día podamos dejar atrás la burbuja de este universo para entrar otros universos, donde las leyes de la física pueden ser muy diferentes, como Alicia pasando a través del espejo o Truman reventando su burbuja.⁶⁰

Audazmente llegando a donde todos habían llegado antes

La guía para la vida de Bart Simpson ya nos lo había advertido: “Tal vez el cielo es realmente verde y nosotros somos daltónicos.” El paradigma familiar de *Los Simpsons* reinó desde mediados de los noventa hacia adelante. Las rutinas metatextuales que se ven en la serie de TV se dispararon a lo largo de todo el paisaje mediático. En un episodio, *The Springfield Files*,⁶¹ la caricatura tenía como invitados especiales a los agentes de los *X-Files*, los agentes Scully y Mulder. El equipo se reúne en Springfield para investigar el encuentro extraterrestre de Homero Simpson y lo encuentra haciendo ejercicio en una caminadora en ropa interior. Otro guión mostraba a Homero, una patata de sofá, un adicto al control remoto, cerveza en mano, llamando a la NASA para quejarse de lo aburrida que es la programación sobre el espacio en la televisión. La NASA, frustrada por su caída en los *ratings* lo invita a ser parte de la próxima misión, que se convierte en un hit de los *ratings* Nielsen.⁶² Pero durante su viaje *Deep Space Homer*⁶³, nuestro accidentado héroe, pierde el control de sus papas fritas y hace un aterrizaje forzoso, llegando audazmente donde todos habían llegado antes: Springfield, el único pueblo exento de la ansiedad

⁵⁹ Mack, J.E., *Passport to the Cosmos: Human Transformation and Alien Encounters* (New York: Crown Publishers, 1999), 36-7, 60. Ver también Chiten, L., *Touched* (65min/color, 2003), un documental del trabajo de John Mack.

⁶⁰ Kaku, M., *Parallel Worlds: A Journey Through Creation, Higher Dimensions, and the Future of the Cosmos* (New York: Anchor Books, 2006).

⁶¹ Groening, M. & Brooks, J.L., *The Springfield Files*, episodio 8 de la octava temporada de *The Simpsons* (transmitida originalmente en la cadena FOX, 12 de enero de 1997).

⁶² Las evaluaciones o *ratings* Nielsen son herramientas de medición de audiencias desarrolladas por Nielsen Media Research en los Estados Unidos de América.

⁶³ Groening, M. & Brooks, J.L., *Deep Space Homer*, episodio 15 de la quinta temporada de *The Simpsons* (transmitida originalmente en la cadena FOX, 24 de febrero de 1994).

distópica.⁶⁴ El episodio le gustó mucho a la verdadera NASA y mandó una copia en DVD a la Estación espacial internacional, donde los astronautas ahora disfrutaban de las calamidades de Homero.⁶⁵

Homero Simpson no era la única calamidad que cambiaba de canal a alta velocidad. En 1997 la lucha por el control remoto empezó a volverse catastrófica. En la parte rural de Illinois una estudiante destacada de trece años apuñaló con un cuchillo de carnicero al padre de su padrastro cuando éste cambió de canal para ver el partido entre las Águilas de Philadelphia y los Vaqueros de Dallas. Ella quería ver el noticiero. Un niño de siete años que veía *RoboCop* (1987) mató a tiros a la muchacha de la limpieza cuando cambió el canal para ver *Young Love, Sweet Love*. En noviembre un oficial de policía en reserva de Detroit mató a tiros a un paciente deficiente mental de veintiún años al creer que éste le apuntaba con un arma. Era el control remoto de la videograbadora.⁶⁶ Pero 1997 también fue un año ocupado para los expertos en extraterrestres: Roswell, Nuevo México, celebró el 50 Aniversario de la Ufología, para marcar el infame accidente de un platillo volador en julio de 1947 cerca de ahí. Ya el 13 de marzo, antes en ese año, las llamadas *Phoenix Lights* (las luces de Phoenix) fueron avistadas extensivamente sobre Arizona y Nevada por miles de personas. El ex-gobernador de Arizona, Fife Symington III, después de negarlo públicamente, finalmente confirmó que él también había visto una “nave de origen desconocido”.⁶⁷ Mientras tanto, el éxito rotundo de *Men in Black* (Los hombres de negro), estrenada en julio, mostró una ciudad de Nueva York habitada por hordas de residentes alienígenas. Y en el mismo mes, cuando el personaje de Jodie Foster descifra una señal del espacio exterior en la película *Contact*,⁶⁸ el locutor de CNN Larry King hace una aparición como nada más y nada menos que el locutor de CNN Larry King.

Mientras terminaba el siglo XX la gente del ejército y las comunidades de inteligencia y los científicos salieron al frente para exponer el secreto de los OVNIs. En 1999 un comité de expertos franceses, incluyendo al General Bernard Norlain, un

⁶⁴ En realidad Springfield puede encontrarse en treinta y cuatro estados de la Unión Americana, de tal manera que sugiere una reflexión de una sociedad común como la conocemos. Ver Brown, A.S. & Logan, C. (eds.), *The Psychology of The Simpsons: D'oh!* (Dallas, BenBella Books, 2006).

⁶⁵ D. Mirkin, en *The Simpsons*, temporada 5: comentario en DVD al episodio *Deep Space Homer*, 20th Century Fox, 2004. See also, Turner, C., *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation* (New York: Random House, 2004).

⁶⁶ *The Village Voice*, 1997, www.villagevoice.com

⁶⁷ Kitei, L., *The Phoenix Lights...We Are Not Alone* (84min, color, 2008), basada en el libro del mismo nombre.

⁶⁸ Zemekis, R., *Contact* (150min/color, 1997), adaptada de la novela de Carl Sagan del mismo nombre.

comandante retirado de la Fuerza Aérea Táctica de Francia y consejero militar del Primer Ministro Mitterand, y Andre Lebeau, antes director del National Center for Space Studies (el equivalente francés de la NASA) publicaron el Reporte COMETA. En él, ellos criticaban a los Estados Unidos por su política de desinformación y por la regulación militar que prohibía la difusión pública de los avistamientos de OVNIs. En mayo de 2001, el *Disclosure Project*, con el fin de persuadir al congreso norteamericano para que revelara el encubrimiento de los hallazgos extraterrestres, convocó a una conferencia de testigos en el National Press Club de Washington DC,.

2001: Lo desconocido desconocido⁶⁹

Entonces ET regresó con una nueva cara. En esa terrible noche del 11 de septiembre de 2001, la imaginación de Hollywood regresó a embrujar el inconsciente político de los Estados Unidos: los síntomas (platillos voladores saliendo de ningún lugar) se encontraban con la realidad (el oscuro revés de las políticas globales reprimidas se vengaba del centro simbólico de su poder económico).⁷⁰ Pero esta vez no hubo una redención al estilo hollywoodense. Cambiar de canal se volvió inútil ya que todos los canales estaban mandando una y otra vez exactamente las mismas imágenes de los “infiernos en la torre” que se desplomaban. Los media ya no tenían que seguir a la realidad, más bien la realidad tenía que seguir a los media.

Justo después de los ataques, el alienígena se transformó en el “terrorista árabe”, mientras que la política tejó una red de mentiras para vender la guerra en nombre de la democracia. Hollywood, por otra parte, se sintió implicado en los actos del 9/11. “A los pocos días los estudios estaban cambiando de títulos, recortando y cancelando películas.”⁷¹ Un hecho simbólico de este cambio drástico: convocados por el Ejército de los Estados Unidos en octubre del 2002, los expertos en

⁶⁹ Alusión al Ex-Secretario de Defensa de los Estados Unidos, Donald Rumsfeld quien en un reporte del 12 de febrero de 2002 en los cuarteles de la OTAN en Bruselas: “...hay lo conocido conocido; hay cosas que sabemos que sabemos. También hay cosas que son conocidas desconocidas, es decir que hay algunas cosas que sabemos que no conocemos. Pero también existe lo desconocido desconocido, aquello que no sabemos que desconocemos.” Ver: www.defenselink.mil/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2636 (acceso el 5 de enero de 2011).

⁷⁰ Esto es paradójico dado que el número de víctimas del 9/11—trágicas como son—totalmente oscurece el número mucho mayor de muertes en Irak desde la invasión, no digamos ya del número total de víctimas de la injerencia directa e indirecta de los Estados Unidos en la caída de 50 regímenes, así como el ataque de 30 países desde la Segunda Guerra Mundial. Ver Kealy, S., “*Maneuvering in the Shadows of Absolute War*”, en *Signals of the Dark: Art in the Shadow of War* (Toronto: Justina M. Barnicke Gallery & Blackwood Gallery, 2008), 61.

⁷¹ Hoberman, J., “The New Disaster Movie”, en *The Village Voice* (17-23 May, 2006), 62-4

inteligencia del gobierno se reunieron con los más importantes cineastas y escritores de Hollywood en el Institute for Creative Technologies de la Universidad del Sur de California. Su misión: imaginar posibles escenarios terroristas. Finalmente, la historia de “La guerra de los mundos” cerraba todo el ciclo. La nueva película de desastre estaba re-imaginando los eventos del 9/11. “La guerra de los mundos” (2005) de Steven Spielberg, deliberadamente evocaba el trauma colectivo.

You Tube Me and I Tube You

Poco más de un año después de que el primer video se haya subido al sitio YouTube en abril de 2005, el número de videos subidos a la red estaba creciendo a un ritmo de 65,000 videos por día.⁷² Facebook, cuyos aproximadamente 500 millones de miembros equivalían a 7.6 por ciento de la raza humana, se convirtió en el emblema en línea de la sociedad virtual en la aurora del siglo XXI. Más de tres billones de teléfonos móviles—uno por cada dos personas en el planeta—presajaba la convergencia de los media en un solo aparato portátil.⁷³ Con este nuevo control remoto ya estábamos perpetuamente en línea, conectados y cumpliendo tareas múltiples, viviendo en un mundo que padece del Desorden de Déficit de Atención y no duerme. El individuo, firmemente ubicado en el centro de la red, podía ahora “tocar”, “pellizcar” y “deslizar” los *touchpads*, navegando y brincando a través de su hora estelar personalizada con la vida de otras personas. Si el lanzamiento de MTV en 1981 cantaba *Video Killed the Radio Star*,⁷⁴ entonces los You Tubes y Facebooks estaban transformando quién o qué era la “estrella de video”. Plenamente instalados dentro de la lógica del consumismo, estos sitios en red promovían la idea del contenido generado por el usuario, para después tragárselo para sí mismos bajo una ley de derecho de autor obsoleta. Atrapada dentro de unas bases de datos privadas, la realidad ahora se definía por medio de máquinas de búsqueda y *tags*, conectividad y tiempos de descarga.

Navegar la red redefinió y magnificó nuestra adicción al cambio de canales. La ubicuidad de la tecnología del botón permitía un *click* continuo y un *pop-up* incesante. En un estado de distracción perpetua, esta ilusión de abundancia por la tecno-magia escondía la fea cara de la *info-dystopia*. Las imágenes de Abu Graib,

⁷² Lovink, G. & Niederer, S. (eds.), *Video Vortex Reader, Responses to You Tube* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008), 34

⁷³ Jenkins, H., *Convergence Culture* (New York: Routledge, 2006).

⁷⁴ MTV fue lanzado el 1 de agosto de 1981 con el video clip “Video Killed The Radio Star” de la agrupación The Buggles.

9/11, la fiebre porcina, el derrame de BP en el Golfo y la crisis económica componen nuestro nuevo sublime contemporáneo. El debate político se había reducido hasta ser una simple administración del miedo. No más consumidores felices e inocentes de una era de la televisión desaparecida, ahora éramos consumidores ávidos de miedo⁷⁵ y los protagonistas de una creciente ubicuidad de los sistemas de supervisión.

Lo virtual fue sobrepasado al remplazar nuestra “realidad del consenso” con una realidad de la plusvalía. El mundo y la vida en él ya estaba siendo modificada genéticamente y retocada por medio del Photoshop. Las corporaciones abducían nuestra esencia misma. El DNA, los bloques de construcción de la vida, se estaban convirtiendo en su propiedad, patentadas y privatizadas con fines de lucro. En su variante transgénica la comida se hizo alienígena.⁷⁶ De lo que digeríamos a lo que ingeríamos, *Big Pharma*, (como se le llama ahora a la industria farmacéutica) invadió la intimidad de nuestros cuerpos con el interés de propagar la epidemia de fiebre porcina; los sistemas inmunes ofrecían la promesa de un mercado multimillonario. De los virus biológicos a los digitales, los anunciantes investigaban la posibilidad de “digimerciales”, por medio de los cuales los virus diseminarian logos en el entorno electrónico.⁷⁷ ¿Hasta dónde nos va a llevar esto? Veamos un ejemplo: a sus 24 años Matthew Nagle, un cuadripléjico paralizado permanentemente del cuello hacia abajo, se sometió a la inserción de un chip de silicón de 4mm. de ancho en la zona de su cerebro que coordinaba la actividad motora. Usando solo el poder de su mente, Nagle aprendió en un día una serie de habilidades computacionales totalmente nuevas, tales como cambiar los canales de su TV, ajustar el volumen, mover un cursor de una computadora, jugar un video juego e incluso leer su correo electrónico.⁷⁸ Añada unas nuevas conexiones corticales con un DNA recombinante a un nivel nanométrico y en lugar de confundir la realidad con un corte comercial la vida será literalmente un anuncio, la mercancía por excelencia. En su novela *Nymphomation*, Jeff Noon habla de unas moscas genéticamente modificadas para transmitir eslóganes comerciales en su vuelo.⁷⁹ Cuando esto suceda, cambiar de canal será inútil.

⁷⁵ Klein, N., *The Shock Doctrine* (New York: Knopf, 2007).

⁷⁶ Smith, J.M., *Seeds of Deception: Exposing Industry and Government Lies About the Safety of the Genetically Engineered Foods You're Eating* (Darington: Green Books, 2003).

⁷⁷ Schrage, M., et al., “Is Advertising Really Dead? Part II: Advertisers, digimericals, and memgraphics: The future of advertising is the future of media,” en *Wired* (febrero de 1994), 71-4.

⁷⁸ El chip, llamado el “BrainGate”, fue inventado por John Donoghue, un neuro-científico de la Universidad de Brown. Ver Kaiku, M., *Physics of the Impossible* (New York: Doubleday, 2008), 95-6.

⁷⁹ Noon, J., *Nymphomation* (London: Corgi Books, 1997).

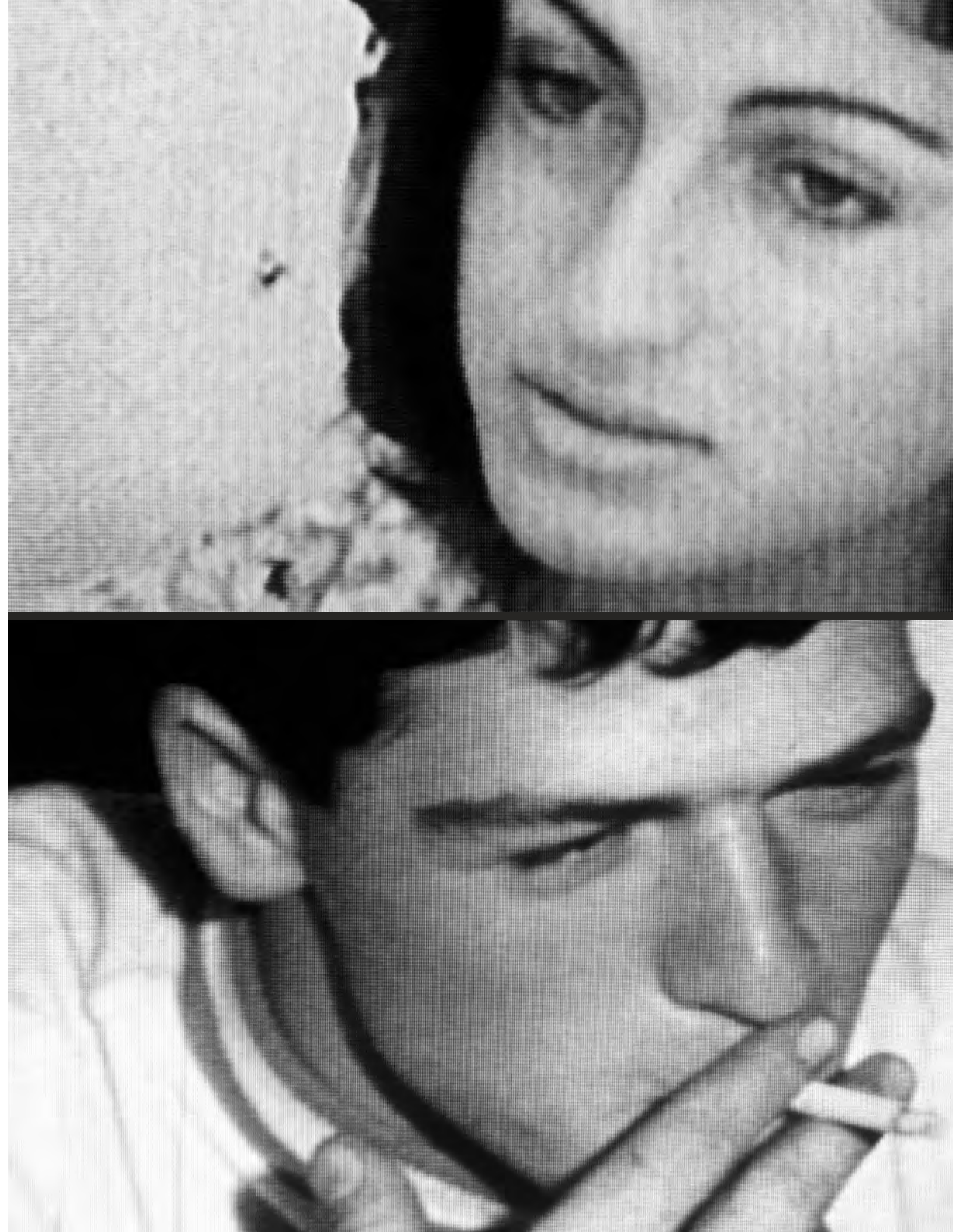
¿Encuentro cercano?

La condición contemporánea de lo que significa ser humano trae a colación la relevancia de la política y la realidad. Una realidad que se ha colapsado bajo el peso de una sobrecarga de información y de engaño en masa. La paranoia de repente parece el único estado razonable de ser, donde es más fácil pensar en el fin del mundo que imaginar alternativas políticas viables. J. Allen Hynek—la persona que acuñó la frase “encuentros cercanos”—ha señalado que desde la perspectiva del siglo XIII, nuestra sabiduría del universo puede aparecer muy diferente: “Sufrimos, quizá, de un provincialismo temporal, una forma de arrogancia que siempre ha irritado a la posteridad.”⁸⁰ La pregunta entonces no debería ser “¿Hay vida inteligente allá afuera?” sino “¿Hay vida inteligente en la Tierra?” Después de todo, ¿no será que nosotros mismos somos los alienígenas?

Enero 2011

Este ensayo está basado en un texto publicado originalmente como Grimonprez, J., “Remote Control. On Zapping, Close Encounters and the Commercial Break”, en la publicación digital *Are You Ready for TV?*, disponible en www.macba.cat/uploads/TWM/TV_grimonprez_cat.pdf

⁸⁰ Hynek, J.A., *The UFO Experience: A Scientific Inquiry* (Chicago: Henry Regenery, 1972).



Clínicas SITAC IX

DIRECTORA SOL HENARO

¿Cómo hacer para que los diferentes modos de producción cultural no se vuelvan únicamente especialidades, sino que puedan articularse unos con otros, articularse con el conjunto del campo social, articularse con el conjunto de los otros tipos de producción? ¿Cómo abrir, y hasta quebrar, esas antiguas esferas culturales cerradas sobre sí mismas? ¿Cómo producir nuevos agenciamientos de singularización que trabajen por una sensibilidad estética, por la transformación de la vida en un plano más cotidiano y, al mismo tiempo, por las transformaciones sociales a nivel de los grandes conjuntos económicos y sociales?¹

Las clínicas proyectadas para el SITAC IX Teoría y práctica de la catástrofe fueron diseñadas con este deseo, con el afán de implicar a otros agentes de la producción contemporánea interesados en la observación/estudio de la complejidad cotidiana y a partir de ello, contrastar o releer sus reverberaciones desde el campo artístico. Implicamos para este ejercicio a un filósofo, un escritor y a un grupo de ambientalistas para que, juntos y desde diversas experiencias de saberes, pudiéramos aproximarnos y problematizar la noción de catástrofe. El pensamiento contemporáneo no puede limitarse a disciplinas específicas, el productor sensible al mundo es aquel que transita entre ellas desdibujando límites para ampliar su pensamiento y campo de acción/intervención. Las clínicas funcionaron con formatos híbridos donde un grupo de cómplices se reunió a trabajar, en torno a algunas de las líneas planteadas por el director del IX SITAC. Estos espacios de reflexión y diálogo se concibieron como otras oportunidades paralelas al SITAC para continuar deshilvanando conceptos, problemas y otros resortes activando la discusión y la reflexión crítica en torno a los siguientes itinerarios-guiños:

- a) “Corporalidad y catástrofe” con Fabián Giménez Gatto
- b) “Narrativas apocalípticas y el futuro feo” con Gonzalo Soltero
- c) “Taller de diseño adaptativo” a cargo de TOA (Taller de Operaciones Ambientales)

Posterior al SITAC, el sábado 5 de febrero de 2011, nos reunimos alrededor de 48 personas entre responsables y participantes de las tres clínicas en el patio de SOMA (una de las tres sedes de las clínicas) para sostener una reunión conjunta de evaluación donde se compartieron experiencias. Con el afán de escuchar al otro y con el

¹ Suely Rolnik y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de sueños, serie mapas. Madrid, 2006. P. 35

deseo de recoger una reflexión tanto para nosotros mismos como responsables de esta edición como para futuros ‘clínicos’; se invitó a los asistentes a un diálogo colectivo/honesto sobre los formatos tanto del SITAC como de sus clínicas, de sus aciertos y fragilidades y se enfatizó la necesidad de poder encarar abiertamente los problemas en ese espacio y no a irse cada quien con sus respectivas reflexiones, insatisfacciones o nuevas potencias.

Algunas de las señalizaciones de mejora fueron:

- La falta de hilo conductor en las mesas de discusión del SITAC.
- La *naïveté* de los artistas al explorar mundos ajenos a través de su trabajo.
- La debilidad del papel de algunos moderadores de las mesas del SITAC.
- Se hizo una crítica a la cultura del lamento para construir en cambio, formas de acción y participación colectiva que permitan el desarrollo de nuevos formatos y formas de participación.
- La no superposición calendárica de las clínicas para poder tener la oportunidad de asistir a más de una clínica.
- La posibilidad de continuar relaciones/intercambios fuera de las clínicas.
- La vinculación directa con el SITAC y la invisibilidad percibida de las clínicas dentro de ese formato.
- El poco tiempo para compartir y evaluar el trabajo de los participantes dentro de las clínicas.
- El acierto al expandir el margen de acción a distintas áreas de producción de conocimiento y no limitarlo únicamente al arte contemporáneo.
- El poco interés de los participantes para llegar al consenso y darse “palmaditas”, en contraste con el presentar dudas, reflexionar y estimular reflexión crítica.
- El hecho de que los espacios surgen como “espacios de poder” y la importancia de que éstos se cuestionen sus propias estructuras jerárquicas (problematizar la relación docente-alumno).
- Se señaló la importancia del intercambio de reflexión colectiva al término tanto de las clínicas como del mismo SITAC.

Se generaron nuevas ideas y propuestas, como:

- Plantear las clínicas como “orgánicas” y procurar que sirvan como sede-resorte para la creación de proyectos.
- Extender la temporalidad de las clínicas para lograr mayor profundidad.
- No normalizar los espacios de trabajo y de debate. Que los procesos del SITAC y de las clínicas sean procesos continuos durante el año.

- Hacer trabajo previo al inicio de las clínicas: generar un ‘blog’ o alguna otra herramienta donde se concentren lecturas y otros materiales que puedan enriquecer a la misma y fomentar la interlocución.
- Generar un espacio dentro de las clínicas para conocer los proyectos de cada participante.
- Pensar tres etapas de las clínicas: un Antes, un Durante y un Después del SITAC.
- Pensar en las clínicas como un resorte o dispositivo que permita que se puedan generar proyectos.
- Hacer una diferenciación de formatos y dinámicas entre talleres teóricos y prácticos para poder integrar intereses en beneficio de las clínicas.
- Ampliar las posibilidades de difusión y comunicación del SITAC y de las clínicas utilizando herramientas de comunicación social en red.

Ese formato de puesta en común sentados en un gran círculo terminó con una invitación para platicar en pequeños grupos, brindar y escuchar el ‘*playlist* de la catástrofe’ que generaron desde la clínica coordinada por TOA. Los asistentes seguimos intercambiando ideas y pareceres aún por largo rato; algunos logramos continuar en constante contacto. En mayor o menor medida, logramos vincularnos unos con otros.

Clínica 1

“Corporalidad y catástrofe”

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

Sede: Casa del Lago

1. Cuerpo explícito: anatomías de la abyección

A partir del análisis de algunos performances de Annie Sprinkle, Bob Flanagan y Orlan, la primera sesión situó, al interior del arte abyecto, la emergencia de lo que podríamos llamar cuerpos explícitos. La abyección como programa, es decir, como conexión de deseos, conjunción de flujos y *continuum* de intensidades, problematiza la corporalidad en una deriva más allá del organismo, la significancia y la subjetivación. Un recorrido por estas anatomías de la abyección nos permitió abordar, retomando algunas ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ciertas prácticas artísticas vinculadas a la construcción explícita de un cuerpo sin órganos. En este sentido, el arte carnal de Orlan pone en escena a un cuerpo quirúrgico, el arte médico de Flanagan produce un cuerpo masoquista y los performances pospornográficos de Sprinkle nos enfrentan a un cuerpo ginecológico.

El cuerpo explícito será, si nos dejamos llevar por la etimología, un cuerpo, desplegado, desdoblado, desenrollado, abierto y sin secretos. “Abra el presunto cuerpo y exponga todas sus superficies”¹, así empezaba, programáticamente, el libro ‘Economía libidinal’ de Jean-François Lyotard. Cuerpo desplegado, abierto, convertido en pura superficie sin interioridad, procedimiento antibarroco, no un juego de pliegues sobre pliegues sino el despliegue del cuerpo como banda de Moebius, “la banda del cuerpo libidinal abierto y extendido en su única cara sin reverso, cara que nada oculta.”² *Explicitus*, participio pasado de *explicare*, sugiere esta transparencia moebiana de lo corporal, esta visibilidad extrema del cuerpo en escena, producción de una superficie perfectamente iluminada, sin sombras ni ocultamientos.

Explicit, tercera persona del singular, señalaba, en la edad media, las últimas palabras de un texto, significando “aquí termina”; quizás estamos viviendo la hora postrera de los discursos y representaciones en torno a la corporalidad tal y como la

¹ Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 9.

² Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 11.

conocíamos, en este sentido, el cuerpo explícito es un cuerpo paroxístico. Entonces, lo explícito podría ser el nuevo eufemismo para referirse al traumático paroxismo de lo corporal en la textualidad contemporánea. *Explicitus est liber*: en la discursividad traumática de lo abyecto, el cuerpo, en su literalidad, tiene la última palabra.

2. Erotismo clínico y abyección maquínica

El arte de Romain Slocombe —analizado durante la segunda sesión— es una suerte de manifestación fotográfica de las “imágenes del cuerpo fragmentado” de las que nos hablaba el psicoanálisis lacaniano a la hora de agrupar una serie de violentas transgresiones corporales vinculadas a la castración, la mutilación, el desmembramiento, la herida. Arte médico que cartografía los signos del accidente en cuerpos femeninos marcados por todo tipo de prótesis, collarines, yesos y vendajes. Muñecas rotas abandonando la perversión fetichista para entrar en un territorio mucho más radical, ya no la puesta en escena de la castración³ (cosa que sucede en el fetichismo tradicional, victoriano, decimonónico, que se proyecta, como un fantasma, aún en nuestros días) sino la desaparición de la escena de la castración, una crisis del fetichismo en tanto estrategia representacional, en tanto exorcismo de la castración a partir de su puesta en escena, a partir de su conversión en signo. La castración aquí no está significada, se presenta en su literalidad, nos enfrentamos a una amenaza que no se detiene en la pantalla-tamiz de la imagen, que no ha sido exorcizada del todo por la representación estética.

El erotismo de las imágenes de Slocombe es el de un fetichismo de signo contrario, convierte a sus modelos en maniqués, en muñecas, pero en muñecas rotas. Fetichismo barroco, los vendajes se transforman en una función operatoria sobre la superficie de los cuerpos, no dejan de trazar pliegues, pliegues sobre pliegues. La marca, la barra fetichista, se convierte en una inflexión, un punto-pliegue que no está ni dentro ni fuera, la herida funciona estructuralmente como una carencia que se hace presente en el cuerpo, subrayada una y otra vez por los vendajes que la enmarcan. *Bandage/bondage* donde la corporalidad se despliega como superficie erótica y como espacio de escritura, o mejor como espacio de múltiples escrituras eróticas (irreducibles, creo yo, al universo sádico o masoquista). Escritura de inscripción (heridas, magulladuras, hematomas) y escritura de descripción (vendas, vendajes), trazar en el interior y acariciar la superficie, dos momentos que se interceptan en los pornogramas de Slocombe, en la fusión de cuerpo y escritura

³ Véase, Baudrillard, Jean, “El cuerpo o el osario de signos”, en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993.

que atraviesa la retórica pornogramática de *City of the Broken Dolls*, la herida convertida en el signo por excelencia de lo que podríamos llamar una erótica clínica —y no solo un arte médico— de la inflexión traumática del cuerpo. Un erotismo de la transgresión, donde el cuerpo se convierte en un espacio atravesado por intensidades, por el *shock* benjaminiano, el trauma lacaniano, el *punctum* barthesiano, lo interesante es que estas tres célebres nociones tienen un parecido de familia, comparten una inquietante familiaridad con la imagen de una herida abierta, quizás la última metáfora de un universo sin metáforas.

Cuerpos suspendidos en un estado de gracia, ni sujetos ni objetos, abyectos. Para Kristeva el cadáver es “el colmo de la abyección”⁴ y no es casual que Baudrillard considere al cadáver como “el límite ideal del cuerpo en su relación con el sistema de la medicina”⁵. La abyección, vinculada al arte médico de Slocombe, se convierte en un coqueteo del cuerpo erótico con la muerte, maridaje de la mirada clínica y la pornográfica, tal como sucede también en las imágenes de Phoebe Gloeckner que acompañan la nueva edición revisada de *The Atrocity exhibition* de Ballard o en la serie de litografías *Crash Babies* de Trevor Brown, metalepsis de lo erótico y lo clínico, pornografía hipertélica que radicaliza la mirada pornográfica conduciéndola al interior de los cuerpos, más allá de los límites de la piel, en una suerte de pornografía de la herida, de afanisis del cuerpo erótico. Una estética de la informe, erotismo de un cuerpo sin secretos. Un nuevo escenario de exhibiciones atroces donde atisbamos, fugazmente, a la corporalidad momentos antes de su desaparición. Los signos sangrantes no son más que eso, las huellas de algo que ha desaparecido.

3. Tecnología, espectralidad y pospornografía

Durante la tercera sesión, se analizó el trabajo del artista belga Wim Delvoye, en particular, su serie *Sex-Ray* (2001). De la carnalidad a los huesos, atravesando los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convierten al cuerpo en un fantasma transparente, profundización de la mirada en una suerte de radiología pospornográfica. Pareciera que las imágenes de *Sex-Ray* contestan, a su modo, una pregunta lanzada por Jean Baudrillard hace más de dos décadas, “¿por qué quedarse en el desnudo, en lo genital: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el interior del cuerpo y de las vísceras —quién sabe que profundo goce de descuartizamiento visual, de mucosas y músculos lisos, puede resultar?”⁶

⁴ Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 11.

⁵ Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993, p. 133.

⁶ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 36.

Los cuerpos pospornográficos son penetrados no sólo sexualmente sino también escópicamente, el *voyeur* es arrojado al interior del cuerpo, succionado por esta pulsión de visibilidad extrema. Aparatosidad de la corporalidad que termina opacando a la propia representación de lo sexual, pasaje del sexo explícito del porno al *cuerpo explícito* de lo pospornográfico. El sexo ya no es fotografiado sino radiografiado, sometido a una mirada radiactivamente penetrante, horadar al sexo para llegar al límite sublime del porno, una mirada obscena que, más que recorrer los pliegues y repliegues de la corporalidad, se sumerge vertiginosamente en su interioridad, en su intimidad más enigmática. Mucho antes que Delvoye, el fotógrafo francés Hervé Guibert consideraba una radiografía del lado izquierdo de su torso como la imagen más íntima de sí mismo, mucho más íntima que cualquier desnudo⁷. Obscenedad blanca, radiográfica, espectral, cartografías de una corporalidad más allá de lo tangible.

Vacuidad del cuerpo, del sexo y del deseo, nuestra mirada se enfrenta a los signos de algo que ha desaparecido. Estas imágenes evocan la frustrante ausencia de corporalidad presente en lo fotográfico, de ahí su carácter espectral, fantasmagórico. Derrida comentará —a propósito del “efecto fantasmagórico” que Barthes asociaba a la fotografía— lo siguiente: “El espectro es en primer lugar lo visible. Pero es lo visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está presente en carne y hueso. Se niega a la intuición a la cual se entrega, no es *tangible*.”⁸ La pornografía espectral nos confronta con cuerpos imposibles de acariciar con la mirada, convertidos en fantasmas frente a nuestros ojos. Pasaje de la pequeña muerte a la muerte a secas, la sensualidad se desvanece en esta especie de necromancia erótica, de exhumación del cuerpo, de autopsia del deseo. Si entendemos a la significancia a la manera barthesiana, es decir, como un sentido que se desprende, sensualmente, de la imagen erótica, la pornografía espectral producirá un colapso del sentido erótico de la imagen, una crisis de la sensualidad del sentido, fantasmagoría de un cuerpo sin secretos, destinado a la desaparición. En las imágenes de Delvoye el deseo de visibilidad no se detendrá en los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convertirán el abrazo de los amantes en una danza mortuoria, cuerpos transparentes, esqueletos atravesados por la mirada, fantasmas. Lo mismo sucede en el arte médico, la visibilidad es llevada al paroxismo, los cuerpos se abren ante nuestra mirada, espíamos a través de una herida abierta como lo haría un *voyeurista* a través del ojo de la cerradura, pero, a diferencia del *voyeur* victoriano, preferimos colocar a la corporalidad bajo el microscopio, atravesarla con rayos x o captar su calor con infrarrojos.

⁷ Guibert, Hervé, *Ghost Image*, Los Angeles, Green Integer, 1998, p. 74.

⁸ Derrida, Jacques, *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 145.

Participantes

Javier Armas, Javier Armas-Cerón, Aimar Arriola, Katnira Bello, Joel Castro Ramos, Oscar Cueto, Alejandra Díaz Zepeda, Larisa Escobedo, Daniela Lieja, Pancho López, Carolina Magis, Fritz Mardolff (Adolfo), Iván Mejía, Rafael Mauricio Méndez Bernal, Javier Ocampo Hernández, José Luis Rangel Luévano, Marisol Rodríguez, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Janeth Rojas López, Paula Sibila, Paola Sman, Tania Solomonoff.

Clínica 2

“Narrativas apocalípticas y el futuro feo”

GONZALO SOLTERO

Sede: SOMA

1. Toda narrativa es una representación y nuestras representaciones de la realidad siempre se han nutrido en mayor medida del conflicto que de la calma. Con relación al pasado, Hegel decía que los periodos de paz son páginas blancas en la historia. En cuanto al presente, los dichos periodísticos son elocuentes: “Las buenas noticias no son noticias”. En inglés se asegura que: “*If it bleeds it leads*”; entre más sangrientos sean los hechos que cubra la nota, más posibilidad tendrá de aparecer en primera página, algo que hemos comprobado recientemente en México donde a lo largo de este sexenio los encabezados mostraron cada vez más descabezados. A la vez, se repiten cantinelas pesimistas, como la del “estado fallido”, que ponen en duda la viabilidad del futuro.

2. Lo mismo sucede con las representaciones de la ficción, así sea una obra de Shakespeare, una serie de televisión o una telenovela: para involucrarnos con los personajes y su historia necesitamos que les vaya mal. Aristóteles resaltaba en su Poética que la tragedia funciona cuando logra mostrarnos la desgracia de gente como nosotros. Denis de Rougemont dictaminó que el amor afortunado no tiene historia: Romeo y Julieta tomándose la mano al principio de la obra, sin obstáculos por delante, cancelan por completo la posibilidad de la obra. Cuando el futuro forma parte de la trama tiende a ser distópico, apocalíptico o inexistente, como lo muestran las mejores obras de anticipación. Resulta evidente en los escenarios literarios planteados por Huxley, Orwell, Zamiatin o McCarthy. En el cine es casi un requisito para cualquier cinta de ciencia ficción, como Cuando el futuro nos alcance, *Terminator*, *Matrix*, *Wall-e* y un cada vez más largo etcétera.

3. Tal vez el mejor ejemplo sobre cómo recurrimos a la narrativa para explicar la realidad sea la catástrofe misma. A la sombra de la debacle surge un caudal de historias generalmente contradictorias. Pongamos como ejemplo la epidemia de influenza A(H1N1) que cimbró principalmente a México en 2009. Durante el acmé

de la epidemia el miedo nos hacía proclives a creer con mayor facilidad las descabelladas historias que hilaban los eventos narrativamente y buscaban dar con su causa: que si se trataba de una conspiración del FMI o de las grandes compañías farmacéuticas; que si se vinculaba con la reciente visita de Barack Obama a México; que si venía del espacio exterior.

Aun a la distancia es un tanto perturbador comprobar qué tan distintas pueden ser las versiones sobre lo que sucedía. Tómese como ejemplo dos notas aparecidas en el *El Universal* (disponibles aquí: bit.ly/influniv-1 y bit.ly/influniv-2). La primera buscaba acallar los rumores infundados sobre la epidemia. A la vez, y con solo dos días de diferencia, negaba algo que se había tratado como una nota seria en el mismo diario: la posibilidad de que el virus de la influenza hubiera llegado del espacio exterior. Para quienes no den crédito, hay una nota de la BBC que cubre la misma teoría científica pero con nueve años de antelación (bit.ly/influalien). Como si no fuera suficiente, a mediados de 2010 el *British Medical Journal* dio fundamentos para el complot de *Big Pharma*: publicó que los mismos asesores que recomendaron a la Organización Mundial de la Salud elevar la alerta sanitaria al grado de pandemia mantenían vínculos laborales con las compañías farmacéuticas que más se beneficiaron de esta crisis (bit.ly/who-flu). Como se puede comprobar en este caso, a veces las teorías conspiratorias más descabelladas y las explicaciones objetivas pueden llegar a ser indiscernibles.

4. Es posible que nuestra fijación por el conflicto en recuentos fácticos y ficticios tenga bases biológicas: en nuestro largo pasado evolutivo entender el conflicto y sus causas ha tenido un impacto considerable para nuestra supervivencia. Evitar la muerte y buscar reproducirnos son las pulsiones humanas más fuertes. De ellas depende el imperativo vital de mantener nuestros propios genes en el mundo tanto como sea posible. En La Biblia el tránsito humano sobre la Tierra comienza en el Jardín del Edén y termina con el Apocalipsis, lo que resulta significativo para mostrar nuestra tendencia por idealizar el pasado y temer al futuro; imaginarlo feo. Esta tendencia puede ser un recordatorio de lo evidente, la catástrofe individual y colectiva que nos aguarda, el mismo conflicto primordial que inspiró al *Gilgamesh*, la narrativa más antigua que conservamos: al final, todos vamos a morir.

Participantes

María Amaro, Eusebio Bañuelos, Carmen Cebrenos, José Luis Contreras, Cecilia Delgado, Beatriz Ezban, Edgardo Gambo Partida, Julio García Murillo, Fabiola Iza, Dafne Jiménez, Alejandra Labastida, Dany Lieja, Angélica Martínez, Víctor Martínez Díaz, Gabriel Mestre, Gibrán Morales Carranza, Begoña Morales, Evelyn Moreno, Agustín Peña, Carmen Razo, Naomi Rincon Gallardo, Rodrigo Sastre, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Violeta Solís Horcasitas, Nahum Torres Rivera, Edgar Yeppez.

Imagen de arriba: *Dulle Griet*, de Pieter Brueghel el Viejo

Imagen de abajo: *Caída de los ángeles rebeldes (Fall of the Rebel Angels)*, de Pieter Brueghel, el Viejo



Clínica 3

HEDAS: herramientas de diseño adaptativo

TOA / TALLER DE OPERACIONES AMBIENTALES

Sede: OMR / el 52

Prepararse para el cambio es una forma de aproximarse a la catástrofe, sobre todo cuando se vuelve necesario desarrollar estrategias para nuevos retos. La propuesta es un experimento de diversas estrategias —desarrollo de maquetas, objetos, bichos, para generar herramientas tangibles e intangibles que tengan por característica adaptarse al cambio transformándose.

En el pensamiento sistémico, la autopoiesis es la característica del sistema que le permite conocerse y regenerarse a si mismo en función de los cambios externos. Nuestra intención es introducir en las sesiones de trabajo un ejercicio de pensamiento autopoietico, en el que los resultados: maquetas/objetos representen en la forma el proceso de pensamiento de los participantes, esto como una manera de observar la estructura del pensamiento. El formato propuesto implica un juego compartido que nos muestra no sólo la idea sino un boceto de lo que la compone.

Participantes

Georgina Arias, Mauricio Badillo, Elizabeth Casasola, Alonso Cedillo Mata, Gilberto Esparza, Mauricio Esquivel, Carmen Flores, Juan Cristobal García Garrido, David Gutiérrez Castañeda, Emireth Herrera, Alejandra López-Yasky, Israel Meneses Vélez, Benedeta Monteverde, Joana Moreno, Jazael Ogluin, Eduardo Ortiz Ramírez, Marcelo Rangel Velenzuela, Alejandro Rinón Gutiérrez, Diego Teo, Daniele Zoli.

Fotografías cortesía / Photographs courtesy: Mauricio Colin Castillo



SITAC IX
Theory and Practice of Catastrophe

INDEX

Theory and Practice of Catastrophe	253
EDUARDO ABAROA	

DAY 1. A Minimal Sampler of Catastrophic Events

Accident School. "Please push: door opens inward"	260
JUAN VILLORO	

Under Discussion (2005)	277
JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA	

Disaster Response by Any Means, Methods, Materials Necessary	278
CONVERSATION MEL CHIN AND CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ	

A Map is not the Territory (2011)	288
JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ	

Panel 1

ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS
(HELENA PRODUCCIONES), GEORGE OSODI AND RUBÉN ORTIZ TORRES

Catastrophe, Protectionism and Exploitation Or, these same words but in another order	290
--	-----

HELENA PRODUCCIONES (ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ,
CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS)

	308
GEORGE OSODI	

Earthquake 85. Art, Architecture and Disaster	312
RUBÉN ORTIZ TORRES	

DAY 2. Technoscience: Disaster and Panacea

Critical Events	320
MANUEL DELANDA	

Real Remnants of Fictive Wars (2004)	326
CYPRIEN GAILLARD	

Superflex & Patrick Charpenel – Conversation	327
---	-----

Finales	334
PABLO VARGAS LUGO	

Panel 2

SARINA BASTA, DR. AMY SARA CARROL & RICARDO DOMINGUEZ AND PAULA SIBILIA
MODERATOR: TOM VANDERBILT

Oceanomania. Managing the Unknown, from Wonder to Depletion	342
SARINA BASTA	

Dislocative Media, A Ghost Story (or how to rub two stones together in the name of trans_bodies to be/come)	346
--	-----

DR. AMY SARA CARROLL & RICARDO DOMÍNGUEZ

Dreams of Corporal Reprogramming (To technically subdue the catastrophe... to instigate it, perhaps?)	363
--	-----

PAULA SIBILIA

DAY 3. Aesthetic Imagination in the Face of Chaos 378

Minerva Cuevas & TJ Demos – Conversation 380

Panel 2

JULIETA GONZÁLEZ, JOSÉ ROCA, ITALA SCHMELZ AND FELIPE EHRENBERG
MODERATOR: EDUARDO ABAROA

The Aesthetic Imagination Before Chaos: From Self-Destructive Art to the Free-Market Diaspora 391

JULIETA GONZÁLEZ

Ceci N'est Pas Une Biennale 399

JOSÉ ROCA

The Vision of the Ultimate Man. The Apocalyptic Path of the Works of David Alfaro Siqueiros 403

ITALA SCHMELZ

Aesthetic Imagination in the Face of Chaos 410

FELIPE EHRENBERG

Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997) 417

JOHAN GRIMONPREZ

**“Maybe the Sky is Really Green, and we’re Just Colorblind”:
On Zapping, Close Encounters an the Commercial Break** 418

JOHAN GRIMONPREZ

Clinics SITAC IX 438

DIRECTOR SOL HENARO

**Clinic 1
Corporality and catastrophe** 442

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO


**Clinic 2
Apocalyptic Narratives and the Frightening Future** 446

GONZALO SOLTERO

**Clinic 3
HEDAS: Adaptive Design Tools** 448

TOA / TALLER DE OPERACIONES AMBIENTALES

ACKNOWLEDGMENTS 451



Thank you all for being here, and welcome to the Ninth International Symposium on Contemporary Art Theory [SITAC]. I'd like to thank the Board of Contemporary Art—Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC for its acronym in Spanish), its board of directors and its SITAC committee members: Patricia Sloane, Osvaldo Sánchez, Mariana Munguía, Ery Cámara, Sol Henaro and Aimée Servitje, for their vital work in enriching the dialogue about contemporary art. I'm very thankful for having been given this fantastic opportunity to collaborate with all of on such an important event for the cultural life of Mexico City. I extend my admiration and give a strong thanks to all of the artists, writers, philosophers and curators who through their work and talent gave life to this edition of the Symposium, and its complementary clinics program, which Sol Henaro so brilliantly put together. I also want to mention the great work of María Bostock and of the team at SITAC who worked extensively to coordinate and give shape to this event. The years-long effort of many extraordinary people is going to crystallize in these next three days. I'm compelled to express my recognition and gratitude to all of them. Finally, on behalf of SITAC, I want to give a special thanks to the far-reaching generosity of the people, companies and institutions that sponsored and facilitated this valuable collaborative effort.

Theory and Practice of Catastrophe

EDUARDO ABAROA

The title we have chosen for this symposium is *Theory and Practice of Catastrophe*. The phrase itself is our starting point. I found it quite ironic to think about delineating a theory of 'catastrophe'. But, as we'll soon learn, there is most certainly such a theory, and as a matter of fact it's very important. But it hardly makes sense for someone to conscientiously propose a practice of catastrophe, and if it does make any sense then it's only under the guise of irony, the absurd or the profoundly destructive. And yet, with a second moment of reflexion about the world and our current situation, I found this title appropriate.

By the end of 2010—which was so full of every type of disaster—this issue gained relevance, especially in places like Mexico, which now finds itself immersed in an array of serious problems whose solutions seem increasingly further from our reach. It's from this point, and in an unorthodox, almost affective way, that I want to generate a discussion that, given the magnificent participants at this event, I know will be fruitful. First, it's necessary to outline the material we're working with. A catastrophe, broadly speaking, implies change. It implies a crisis or disaster after which nothing will be the same, an event of the utmost significance for the life or system from which it came, precisely because it promises an inevitable and irreversible transformation of this life or system. A great variety of implications spring from that simple definition, which will help us combine areas of study that in another context (outside of the realm of art) should rightly be kept separate. With that in mind, I look for a plurality of approaches and topics, creating a spiralling dialogue that I'm sure will accommodate disparate voices and, even, contrasting moods and states of mind. I don't think, though, that this will lead to any trouble in treating our topic with the seriousness it demands.

The purpose of this symposium is to invite philosophers, artists, curators and writers to discuss the scope of an ancient and elusive word that, in its history since Aristotle, has denoted a dramatic or tragic element, that is to say, a 'theatrical element'. Catastrophes are chiefly imaginary. They have long flooded so many cultures'

myths. Even today, the symbolic power of epidemics, floods, plagues and other mass traumas more sweeping than death itself have not dwindled. Our era can dress itself in all the trappings of empiricism, but the evidence that catastrophe narratives hold power over us is easily visible in the continuous rise of new religious sects, in the profits these narratives reap for the entertainment industry and their effectiveness as ideological and political tools to control the masses.

Imaginary catastrophes can be just as terrible as real ones. We know what a big role Saint John's Apocalypse has had in Western history. While the text paints a horrifying description of the world's annihilation, its end also makes a promise of salvation that has powerfully shaped our culture. Historians have underscored Christopher Columbus' millenarianism, which drove him to search for, among other things, a route to reclaim Jerusalem before setting sail to the west. He couldn't have imagined that his expedition would give way to the ruin of the civilizations of an entire continent. Total destruction as the final step for salvation is a common construct that can even be found within the philosophy of Marx who saw the collapse of the capitalist system as necessary for the rise of communism. As Naomi Klein has pointed out, the fear that sociopolitical systems have created in our recent history is part of a deterrence strategy that has had far reaching consequences on a global scale. Today—at the onset of this millennium—we've equipped ourselves with a slew of different versions of Judgment Day whose promise of salvation shields us against the tangible calamities around us, many caused by our own widespread inertia. This is why it's not only valuable but vital that we try to understand the power that catastrophe holds over our imagination. Maybe art, as a way to transform the collective imagination, can generate dissent and narratives that question hegemonic ideologies. With a little luck, some of the new routes we pave will be less deadly than the old ones.

Catastrophe always makes the front page. And mass media inevitably affects our perception of the world's most excruciating misfortunes, with that in mind the

communications term Marshal Mc Luhan coined—*implosion*—is apt. Today we find out about the on-goings of our immediate surroundings in a deficient way, but still we pretend to know about the earthquake's aftermath in Haiti, about Bangladesh and its floods, and Mexico and Colombia with their narco-trafficking problems. As if all of that could peacefully be processed in the morning while reading the paper over breakfast. The characteristic indifference of many post-industrial societies contrasts with the intense violence present in every type of mass media: television, newspapers, video games. The claim that these representations of violence instigate the people that consume them to commit real acts of violence is debatable. But it doesn't cease to be disturbing that real narco-trafficking organizations take Francis Ford Coppola's characters as models, giving themselves names like *La Familia* in the style of classic mafia films. The border between the raw, morbid curiosity of another's pain and the slow, emotional contemplation of it can be blurry in any context. But the trivialization of suffering and violence definitely reaches its climax with the incessant mass consumption of images. In the last decades, art has done an exceptionally good job of presenting a critical analysis of mass media, and we'll see evidence of that throughout this symposium. On the other hand, some of SITAC's participants have served as an effective counterpoint to indifference and have worked in natural-disaster rescue teams. Many have even proposed that rescue work be observed as art. Others have created community action programs that address various social problems.

If earthquakes, plagues and droughts—as necessary, indifferent events in the world's evolution—are an insuperable part of human existence, then the misfortunes that some human groups have inflicted on others are the hallmark of civilization's evolution. Today, we speak with horror of the large-scale military mayhem, but also of the quieter, but tremendous, economic upheavals that affect the lives of dozens of millions of people. Today, natural catastrophes and man driven ones seem to have forged a pact and now work together in the massive destruction of

our ecosystems. There are an ever-growing number of examples of global industrial production processes frequently, drastically, perniciously and definitively affecting populations and the environment. One example will suffice. The first scientific warning of the dangers of climate change came, approximately, in 1998. But because of politically motivated reasons, the copious array of evidence that the world's scientific community provided has been left ignored. Forty per cent of the greenhouse gasses that threaten our planet were produced since 1998. At least we can take comfort in noting that we've developed a greater consciousness of the damage human activity has reaped on its own environment. We can see the evidence of our destruction in floods, forest fires and heat waves due to climate change, in the uncontrollable oil spills, the over-exploitation of every type of resource and the disappearance of species on a scale that has been little before seen in the world's entire history. We can't dispute the role that the technological innovations of just the past few centuries have played in this downfall. But we have yet to see if a techno-scientific development could, if not stop, then at least forge a new direction for the transformation of the planet.

In this conference we'll see some examples of how contemporary artists have gone above and beyond the goal of encouraging awareness of these problems by establishing efficient technologies that promote a more sustainable development. Other artists have generated alternative technologies as a subversive political tool against the systems that dominate and exclude marginalized communities. Yes, over the course of three days, the topic at hand can become depressing, but we are looking for examples in which a new direction in the art world, one that has been gaining momentum, has been able to shed light on more and more concrete solutions. For many artists throughout history—from Leonardo to Vertov—technology has played an important role. Today, we're witnesses to how artistic practice can turn itself into a critical form and discourse of obsolete and destructive technologies.

We have in our favour modern science's ever growing understanding of the phenomenon of the extreme. The progress of their studies has been unprecedented, from René Thom's Catastrophe Theory to the ideas of Ilya Prigogine and even the relatively recent Chaos Theory. Science's focus on stability and regularity has ceded to the study of turbulence, bifurcations and breaking points, which have revealed a complexity unimaginable before. Science doesn't hide its excitement of the capacity tsunami-generated water molecules have to organize and rearrange themselves, nor its excitement of common grasshoppers' ability to transform into plagues of locusts. It's possible that the growth of human knowledge is catapulting nature and humanity into an entirely different and unknown phase of existence.

Maybe it's impossible to parcel art from disaster or from 'the critical moment'. Works of art, as Deleuze and Guatarri once said, are expressions of a *chaosmos*, a harmonized order, yet one that implies facing the abyss. Artists are doing exactly that, looking for the cracks where explanations collapse and lose their usual meaning, looking to make the terrible plenitude of life visible through destruction and even self-destruction. Art can't be a passive contemplation of existence, or just a thesis, no matter how important the thesis may be. Art can challenge us to confront the darkest nooks of our psyches, and help us understand our neighbours and ourselves better when confronting dangerous or distressing situations. Our primary goal is to peel away from a sublime awe and fascination toward a greater capacity for critiquing the era we live in. So in this moment I want to reiterate my invitation to plunge ourselves into this undertaking.

Eduardo Abaroa, Mexico City, 2011



DAY 1

A Minimal Sampler of Catastrophic Events

Being that the fragile and uncertain nature of human life has been a recurrent theme in many cultures throughout history, certain current-day artistic trends have sought a more determined involvement in denouncing and transforming critical situations.

The broad spectrum of what is now considered art allows a space for related disciplines such as photojournalism, pedagogy, sustainable development, and political activism.

Some artists have managed to configure new models of collective organization, transcending the conventional modes of artistic dissemination, in order to search for tangible changes in their political and social environment. In other cases they have been able to channel the cultural and material resources of the institutions dedicated to contemporary art towards the recovery of disaster zones, in clear defiance to usual distancing between high culture and broader sectors of the population. In this day and age there seems to be an ever increasing will towards action amidst a seemingly unending list of pending problems. In any case, it remains valid, indispensable even, to reflect about the meaning and reach of our strengths as a society and as a species. It is not possible to consider the role of art as privileged form of knowledge, if its practitioners avoid researching those very episodes of crisis that affect a growing number of people around the globe.

Accident School

“Please push: door opens inward”

JUAN VILLORO

Aviation as a metaphor, or: “accident is my co-pilot”

On Saturday December 4th, 2010 when I arrived at the ComRadio facilities in Barcelona to do my weekly appearance in “Ways of Living” show I found that the studios were transformed into a “war room.” All TV’s, all news cables and phone calls dealt only with a single subject: the air traffic controllers refused to watch the skies, condemning the half a million passengers travelling for the Constitution holiday to chance. The cease of operations happened without previous notice, like a natural cataclysm.

Months before, on April 2010, the ashes from the Eyjafjallajökull volcano in Island were responsible for the gravest civil aviation paralysis in European history. In a way that is not always necessary, our modern way of life depends on travel. Tens of thousands of passengers travel to unknown places. Sometimes they do it due to an emergency; mostly they do it because low-cost companies offer good deals. In a society on the move, the possibility of transport decides our destiny. Movement has become an end unto itself: travel is sport, leisure and addiction—an acquired need.

Today, a curriculum without travel is synonymous with failure. Well-known artists rarely limit themselves to living in a single city—they are only “based” there. The nomadic condition is the last name of the postmodern condition.

At the Science Museum in London, there’s a video exhibit on trash that humans have sent out to space. If those detritus could emit their own light, nights on earth would be lit by its shifting shine, a vast swarm of sick glow-worms.

Alienated from the environmental impact and the real needs of the population, societies organize themselves to move. Their provisional god is mobility. Is there a limit for the species on the move? Ending movement seems inconceivable.

Amongst the many expressions that Spanish journalists sought to describe the chaos caused by the air traffic controllers, the main one was “savage strike.” It’s no coincidence that it was so indeed. Nothing’s more opposite to progress and its lineal arrow that the closing of airports—a primitive revolt, the raw negation of our times.

And yet, despite everything, it’s possible to find something enlightening in the chaos that forced thousands to sleep next to their luggage.

Paul Virilio has suggested that an Accident Museum be created to understand technology through its failures, the forced pauses in celerity. Every mistake is pedagogic since it represents the exception in the habitual functioning of an organism, a system, a theoretical paradigm, rhetoric, or a regulated circumstance. Malfunctions allow for unusual access.

In the preface to the French edition of his novel, *Crash*, J.G. Ballard writes that, “The capital fact of the Twentieth Century, is the appearance of the notion of *endless possibility*. This mandate of science and technology calls for the vision of a brutally parenthesized past—the past is no longer pertinent; the past is dead—and for innumerable alternatives given to the present.”¹ In the years that have gone by after the birth of Twitter’s six-speed blender, the gadget society heightened its confidence in pushing buttons. Instant gratification is an essential consequence of this shift. The species that evolved thanks to the opposable thumb falls into despair if a gadget “presence of money in a bank account and Internet offers sexual satisfaction online.

From the intravenous paradise of the sixties to the virtual paradise of the new millennium, the demand of the Age of Aquarius—enjoyment Here and Now—has come back as technological doping. It’s no surprise then that numerous psychedelic veterans turned into Silicon Valley techno-gurus: altered states of consciousness—the “separate reality” as Carlos Castaneda called it—take place inside computers.

How can we pull the breaks on our instant gratification society? An accident represents a suppression in time and space—energy in an unheard of state of repose. It’s not alien to movement but feeds on its broken speed.

To investigate the importance of the accident, we must understand to what extent we’ve become transportable subjects. Airports are the sanctuaries of a Society of movement. They are delocalized spaces that respond to a nowhere design with a trademark—that is: the multinational pencils that intersect at the offices of Norman Forster, Renzo Piano or Jean Nouvel. From the point of view of their physical profile, they increasingly resemble hangars: open areas, determined by the tasks of storage and flow. The reason behind this transformation is simple: users accept travel as an urgent trouble; they belong to the final stage of nomadism—that of mistaking themselves for cargo. At the dusk of airmail, airports symbolically substitute mailboxes: no one goes there to travel, but rather, to be sent.

¹ Translator’s note: This citation is taken from the “Preface to the French Edition” (Préface à l’édition française) of *Crash!* (Paris: Calmann-Levy, 1974)

Building design has become progressively mild and transparent: it prefigures an aerial destiny on earth. In 1930, Tempelhof airport in Berlin was built by the Nazi government to glorify terrestrial power. It imposingly places in stone what the traveller leaves behind, what is “lost” by taking flight.

From 1956 to 1962 Eero Saarinen built another construction that was emblematic of old aeronautics: the TWA terminal in New York. Although the curves on the roof resemble futurist aircraft fuselage, the interior remits to a primordial past, an immense grotto, a spectacular version of the maternal uterus. Airborne is the adjective that Saarinen’s placenta truly merits.

Appropriately then, the building was described as the Grand Central of aviation. The vaults created not only a terrestrial, but a submarine illusion as well. The risk of flying was conjured through a cavern, a tunnel, a telluric shield.

Saarinen’s imagination was directed to a sedentary species, nostalgic of a lost underworld. Aztec culture is also familiar with this idea of belonging: all Prehispanic cosmogonies see the earth as womb and tomb—the alpha and omega of the life cycle. Chicomostoc, the place of seven caves, is our mythical origin. It wouldn’t have been surprising that in the last century, during the sixties, an architect influenced by Félix Candela’s domes would have proposed an airport like Chicomostoc to climb to the heavens, with seven caverns for take off.

Saarinen’s terminal received the battering of its time, and in 2001 it was bought by American Airlines. By then, a cultural displacement had occurred: terminals are no longer used to comfort earthlings fearful of leaving, but rather to tend to millions of vocational deserters. Revealingly, it was thought that the TWA terminal merited the museographical destiny of a restaurant and convention centre. Then they preferred to adapt it to contemporary uses, which required vast spaces for travel. The ensconced walls had to be opened. This singular clam suffered a natural death.

Transformations in travel culture have brought symbolic changes causing the abandonment of architecture that presupposed the preeminence of the sedentary to move on to the supremacy of transience: the hangars for people in transit.

Paul Andreu, who has built airports in China, Dubai and Jakarta, conceived terminal 2-E in Roissy, Paris, as the most elegant hangar: a cyclopean tube covered in fine woods. Richard Rogers covered the ceiling of Barajas’ terminal 4 in Madrid with undulating wings (the waiting room as a ship), and Renzo Piano created a sort of superwarehouse to wait for planes in Kansai, Japan. Old airparks, belonging to a civilization of space, calmed us with their terrestrial metaphors of permanence. Contemporary airports, representatives of a civilization of time, calm us with metaphors of transience.

Airports are still created with links to an old conception of nature, such as Santiago Calatrava’s airport in Bilbao. Nonetheless, these are decidedly exotic places. Calatrava’s low, curved ceilings suggest the insides of a whale. After Jonah’s myth, after Moby Dick and Pinocchio, arriving there leaves us with the feeling of being shipwrecked (our only consolation is that our luggage also landed there).

Summary of the world, the modern airport negates the notion of “local colour,” offering products from globalized franchises, and reducing destinations to letters and numbers. Standardization zones where race is dissolved in codes: when the boarding call comes, being male, Caucasian and catholic is the same as being an Islamic woman also heading to gate 37-B.

At times, this citadel that negates difference and individuality is humanized by disaster. A snowstorm, an attack, or a mechanical failure suspends routine. An offense to the religion of haste appears on screen: DELAYED.

Putting an airport on the map is as problematic as administering it. In developed countries, airplanes usually encounter the opposition of environmentalists; in poor countries they encounter that of people who distrust a modernity that excludes them.

It’s no coincidence that in Mexico, in the past thirty years, the most severe conflict surrounding public works had to do with an airport project. The failure of former president Vicente Fox to find an alternate venue to the capital’s air traffic in Texcoco or Atenco represented a clash between the needs to a globalized country and a sector of the population for whom the benefits of the twenty first century are alien. The Doorway to the Skies was supported by transnational cosmogonies, but didn’t take into account vernacular factors, or only took into account the landowners in order to expropriate their lands. The nomadic ambition was unfamiliar with sedentary demands. In 2001 and 2002 two historical times collided: peasants armed with machetes stopped the international airport project. Atenco is the place where flowers are cultivated for the different rites of our life cycle—from birth to death. The clock belonging to that market follows paused biographies that every so many years require roses or gladioli. On the contrary, diverging clocks rule the airport where the common time-zone is jetlag. Two completely opposite conceptions of space and time entered in collision. There wasn’t the least precaution taken to synch clocks.

Fabrizio Mejia Madrid perfectly summarized the situation in his book, *Salida de emergencia (Emergency Exit)*: “a small dusty town combats the State of global, millionaire investments for one reason only: to be taken into account. This is San Salvador Atenco’s demand to the authorities who announced the construction of a new airport on television, who where never present to dialogue—not even when the elected

mayor was removed from office, or when geological measuring machines and construction workers were taken hostage—and who never reacted to their demonstrations with machetes held high. It's not that they wanted to bring the machetes with them, but rather that only the blade of a weapon could create an impact and allow them to be heard, that is, 'televised'."

A large part of the planet cannot conceive life without airports; another part only becomes visible when they rise in opposition to an airport, that is, when they place a local bolt on global expansion.

How necessary is it to take off from the earth's crust? Most airports are saturated. At the same time, most airlines present losses. How have we arrived to an economy where overbooking leads to bankruptcy? The society of movement's illusions feed on jet fuel. Both technological expansion, where means often become ends in themselves, and the travel imperative, have created an intoxication that is hard to sustain—an economic doping that subsists on overdose. To confront the crisis, one airline fuses with another and an airport bankruptcy is resolved with the creation of an alternate airport: the problem is not solved; instead, to diminish its scale the framework within which it happens is broadened.

During the spring of 2010, the Eyafjallajökull volcano revealed the lack of rationality of contemporary civil aviation. The ashes floated right at the height at which airplanes fly and winds weren't blowing enough. This atmospheric alteration had immense effects.

The airplane hiatus revealed that Europe had given up on transportation alternatives that had previously proven effective. Commercial navigation had been suppressed and trains no longer sufficed. A world without a Plan B. In this quandary, aeronautics experts gave a proof of technological fundamentalism: they asked for more flights, more planes and permission to circulate at different altitudes. By ramifying variables, partial damage is supposed to diminish, but this does not discard another chain reaction of even more dire consequences. The accident demands an essential change in order not to present itself again.

Virilio has explained that each technology creates its own accident: electricity produces blackouts. In societies that abandon their previous faculties this causes serial misfortunes. Lack of electricity at a stationary store in Mexico City means the end of all activity: employees don't even know how much an item costs because prices are on the computer. Before we get to know them, machines generate the superstition that they work. It is rarely anticipated that they will not. On the other hand, error correction is delegated to the machines themselves (or to the next generation models) with the risk that self-regulation might signify further breakdown, as happens with HAL in *2001: A Space Odyssey*.

It is even less anticipated that people will behave as accidents, as during the "savage strike" in Spain. This event reveals two handicaps in a modern society: that of anticipating a contingency, and that of facing it. The army occupied airports efficiently, but this did not settle the air traffic controller's problem, a problem created during years of abusive syndicalist policy. Under similar circumstances, Ronald Reagan resorted to massive layoffs. Did Spain have recourse to a different contingency plan? Facing a lack of alternatives, José Luis Rodríguez Zapatero's government prolonged the state of alarm, transforming the emergency into a norm—human accident was faced by converting crisis into habit.

In what way is it possible to foresee the unexpected and guarantee rescue options? It is impossible to eradicate the possibility of an accident. Weather, societies and machines break down. What is left over are the red numbers—the notion of error.

Publicity stunt: triumph feeds on failure

While air traffic controllers opted for technological blackmail as a pressure technique, an ad for Sabadell Bank covered the streets of Spain. On it, Pep Guardiola, trainer for the F.C. Barcelona soccer team affirmed that, "what makes you grow is defeat, a mistake." Praise of the fall coming from the only trainer who has conquered six titles in one season. An ulterior result—absolute triumph—justified that eulogy of failure. No doubt there are mistakes of high pedagogical value: they serve as warnings to overcome future challenges. At times, an artist corrects a problem in a work in his or her following piece, in the same way that a doctor better his treatment in his next prescription.

Accident does not completely annihilate: to speak of it, there is the need for external survivors or witnesses. But it's not a defect that is easily overcome (such as the failure of a soccer team that will have other opportunities). On one side is life; on the other, death; in the middle is the accident. The failures that lead to that border are neither invigorating nor publicity stunts.

A pedagogy based on this class of mistakes would lead to radical learning. Accident admits no repetition—it is by nature unique. The lesson it teaches is definitive, it questions the chain of causality that lead to that point of no return. This means the end of the process that made it possible. The supersonic Concorde flew for 27 years. It was the top technological display of civil aviation. In a way that is typical of a doped-up economy, it was also bad business until it was in an accident on July 25th, 2000. Then, on November 26, 2003 it broke the sound barrier for the last time.

On January 16th of that same year, the Space Shuttle Columbia exploded as it made its re-entry into the Earth's atmosphere. Everyone in the seven-person crew died.

In the case of the Concorde, its routes were kept up for three years after the accident. In the case of the Space Shuttle Columbia, its next flight was postponed year after year, until in 2010 the program was cancelled.

As opposed to the postman, who always rings twice, accidents do not offer second chances. Studying them does not help to face the same thing under different conditions, but rather to get rid of or modify the mechanism that allowed for them to happen in an extreme way. In this sense, they are a resounding option for self-criticism. They teach us to be better, if not different.

How to enter Accident School? I don't mean the admittance tests or requirements, but the physical situation: the gateway. Every threshold symbolizes a border and the way of crossing it anticipates what will be found on the other side. Security checkpoints inhibit not only weapons transportation but also spontaneous conduct. Conversely, revolving doors suggest a continuum—entries and exits without beginning or end. Others yet encourage access even more: they open with an electric eye at the very presence of the newly arrived, generating the feeling that we possess a special power to be admitted.

Doors that open to the outside waken the suspicion of haste. Voracious thresholds, they hit your nose in their urgency to be crossed.

The Accident School deserves a solid door, uncomfortable to a certain extent, a door that summons will and strength to be pushed and that opens to the inside as an example of what is housed within. Many things have broken here. What burned and plummeted and cracked and was charred has a story to tell. Its mystery is always an "inside." Someone was in the midst of that twisted mortar. The accident matters because of that. Haloed in dust and detritus, the body suffered an unrepeatable circumstance. Accident is the armour of chaos. Seeking what is inside is an act of introspection. Accident students are delayed victims. As survivors or witnesses, they understand that they too could have succumbed. Realizing what they just missed, they discover their loss: they know they are vulnerable. The first impact of a catastrophe is physical; the second is psychological. What happens as cataclysm comes back as an examination of one's conscience.

Accident School: door opens inward.

Accident as aesthetics or "the black swan doesn't use a safety belt"

The stock markets have become privileged centres for accident contemplation. It's no coincidence that one of the most popular texts on the subject came out of them: *The Black Swann*, by Nassim Nicholas Taleb, a Lebanese expert in erratic money flows.

Even though the book collects commonplaces, it also sheds new light on certain subjects that dominate the news. Taleb created the "black swan" theory to define events that have three characteristics: they are unexpected, have massive repercussions and generate explanations in hindsight destined to suggest they could have been expected. World War I, the attack on the twin towers, or influenza A are examples of "black swans."

It is worth thinking further on the third characteristic Taleb mentions: the accident gives rise to unfounded calming explanations. In order to not face the apparent lack of meaning that the unexpected brings with it, we accept a diffuse but incriminatory responsibility: danger was in full view and could have been prevented. Sharing a feeling of guilt helps dealing with the accident as an "oversight" and, therefore, as something that would not have happened if we were paying attention.

Most stories that give meaning to disasters in hindsight are warnings for the future: "we committed a mistake that we must not repeat." The internal logic of the accident is rarely recovered. What is decisive, what is sedative is to think that the partial fault has a palliative: when five cyclists break their skulls, law forces us to use helmets.

This is how social atonement is created ("we learn from our mistakes") and destiny is granted a statistic difficulty (a helmet corresponds to each cyclist).

Taleb's sworn enemy is precisely statistics. In his opinion, there is no way to predict or explain events that are distinguishable for not complying with the norm. The tide of opinion polls, flow sequencing, trends and other measuring instruments suggests we dominate our surroundings. Nonetheless, one of the paradoxes of data abundance is that it becomes hard to distinguish amongst them. The volume of information hinders communication.

To avoid the mere study of reiteration, Taleb proposes a fractal approach to Black Swans. Instead of accumulating data of what happens in the same way, exceptions must be foreseen. It's not about guessing the future but about admitting its unexpected condition.

Notions of error and failure are usually not much studied in the era of technical reproduction. Since technology is not keen on finding solutions in a previous era, there is no "classical" reserve that serves as a permanent source of solutions.

On the contrary, art benefits from its previous resources and admits error in its creative process. Subject to interpretation, the perfect work of art does not exist. "Fail better," Samuel Beckett suggests as a way to improve in an always-tentative activity.

Accident has had a fecund artistic career. The history of aesthetics has been that of a shift. If the Pythagorean ideal judged things to be beautiful in themselves and responding to a natural harmony, in his philosophy of composition, Edgar Allan

Poe considers beauty to be an attribute of the gaze. The world before art was not beautiful, we discover its beauty through art. The exercise has undergone all kinds of bragging and whims.

Once it investigated the possibilities for order, modern art concentrated on disorder. In *The Golem*, Gustav Meyrink writes: “the world exists so we can think it to tatters.” All of the artistic genres of the twentieth century used fragmentation, appropriation, trash, crevices, the possibilities of everything that comes into shock and falls apart—accident—as resource.

The gaze adopted new ways of enjoying the unexpected. Lautréamont canonized the new beauty as “the chance meeting on a dissecting table of an umbrella and a sewing-machine.”

It would be impossible to sum up the ways of accident in art. For now I stop on an example that is closer to testimony than to the deliberate search for the aesthetic.

For over sixty years, photographer Enrique Metinides has created a unique registry of the accidents that take place in Mexico. His more than 100,000 images offer a documentary archive of catastrophe. According to an urban legend, when ambulances and fire trucks drive in front of his house, they turn on their sirens to salute their biggest witness.

Walter Benjamin warned on the loss of “aura” in the work of art through mechanical reproduction. This became more acute with digital processes and the ubiquitous cell phone cameras. The immense majority of photographs are neutral testimonies: they lack aura, the invisible presence of the artist who modifies the real by registering it in a subjective way.

Since he began photographing at the age of 12, earning the nickname of El Niño, Metinides saw disasters in a particular way. His images put into play what Milan Kundera calls “beauty by mistake,” i.e. elements that are destined to reject taste but instead generate a strange attraction. And yet, to solely underscore the aesthetic of these forensic images is to distort them.

It is obvious that morbidity and perversion can play a role in the contemplation of corpses. So, is Metinides’ collection of atrocities the work of a sybarite of tragedy or that of someone who gazes with childlike candour? In a deep way, the photographer has not stopped warranting his El Niño nickname: collector of miniature ambulance and police cars, he stages toy accidents to photograph them. But his photographs do not depend on an aesthetic composition. One of his most well known photos is that of Adela Legarreta Rivas. The journalist was leaving a beauty salon when she was run over by a car. She remained crushed under a lamppost with the serene attitude of a mannequin. With her fresh make-up, this victim does

not pose for eternity of her own will or that of the photographer but by that of chaos. If the protagonist of “Un sueño realizado” (“A Dream Come True”) by Juan Carlos Onetti seeks to stage a real death, the woman captured by Metinides’ camera captivates with the ambiguity of she who, without knowing, was done up to die.

J.M. Servín has called Metinides “the paparazzo of hell.” This expression is exact. We face a voyeur of unlikelihood. He does not necessarily like what he sees; he likes to see exceptionally what could remain unseen.

This grammar of disaster reaches singular moments in a Mustang that sinks in a lake; the girl who cries next to her dead boyfriend in Chapultepec park; a body throwing itself into the void from the Latinoamericana Tower; the woman hung in a park; the Hotel Regis turned into a pile of debris after the 1985 earthquake; a subway car cut in half. In all of these cases, the gaze’s opportunity is surprising—unlikelihood at the moment it happens. Even though Metinides arrives on the scene after the event, his camera gives it the illusion of the present. His merit is not that of a sum (the added gaze of the artist) but rather of a subtraction (by avoiding any gesture alien to the catastrophe, Metinides preserves the instant before it has history and is normalized by interpretation: we face the unusual that doesn’t stop being unusual). The “aura” of these images emanates from the accident itself—what nonsense that which incoherence communicates by putting reality in doubt.

It is absurd to understand these images exclusively as an aesthetic project. Even though they are sold in galleries and are the object of critical snobbery, they also belong to the realm of criminology: they are evidences of the gaze.

Enrique Metinides’ photographs combine the gruesomeness of the real with impassive testimony: clashes, intersections, accidents of sight.

Edifying catastrophes

“All blondes have their points,” wrote Raymond Chandler. He then compiled an inventory of all the dangers they provoke. With disaster, the opposite occurs: danger makes difficult the understanding that each accident has its own thing and can seduce.

Routinely Hollywood has filmed photogenic catastrophes (we Mexicans can’t forget *Earthquake*, the 1974 superproduction with sensaround sound that prefigured the fall of our capital city eleven years later). The planet has ended numerous times on the screen without killing the cameraman. Rarely do those expensive conflagrations serve to explore the positive lessons of fright.

The recording of catastrophe has had more generous interpretations in literature, where fractures generate resilient accounts. Daniel Defoe makes shipwreck into a baptism that makes possible the start of a new life in a desert island (*Robinson Crusoe*).

While wandering across the battlefield in Borodino, Tolstoy's characters realize that shrapnel does not interrupt the torrential flow of everyday life (*War and Peace*). In a city devastated by an epidemic, Camus discovers unthinkable links of solidarity in moments of health (*The Plague*). In Auschwitz, Primo Levi finds moments of indelible dignity (*If This is a Man*). John Hersey minutely recovers the testimonies of six survivors of the atomic bomb: six ways of surviving in the charred air (*Hiroshima*). Ballard conjectures that the total suppression of violence in the gated communities of the rich leads to aggression as recreation (*Millenium People*). Heinrich von Kleist takes advantage of a seism to sound the paradoxes of destiny by bringing down the walls of two prisons: the earthquake frees two lovers who were unjustly imprisoned; they understand this is a sign of providence and they believe they have been forgiven yet they ignore that the trials of men does not cease their thirst for vengeance and that the earthquake can be seen by others as divine punishment for the sins of the couple who procreated outside marriage (*The Earthquake in Chile*). Cormac McCarthy invents a posthumous ecology and narrates what happens when the world ends (*The Road*).

Surviving tragedy can waken the guilt of not having followed the ways of others, or, on the contrary, the vanity of feeling chosen to go forth. Is that second chance a demand for self-criticism and amends, or a prize that arrives like a blank check?

Literature has explored the complex and contradictory reactions of those who discover, amazed, that they are still alive. In some cases, once it is written, the horror transforms into a source of pleasure. J.G. Ballard scrutinized the pleasures of the predator. His main contribution to science fiction consisted in placing it in the present, suggesting that modern technology is more haunted than a Victorian mansion. In relation to this, he commented that, "The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality."

Convinced that Homo sapiens require a certain amount of functional violence, Ballard revised the aseptic illusions of wellbeing, security, and a "perfect" life. *Millennium People* deals with gated communities where the absence of fears transforms violence into sport. In *Cocaine Nights*, this idea expands into a luxurious community in the South of France. In this well-manicured ecosystem, everything is agreeable; there's only the need for a touch of cruelty so that it remains human.

In *Crash*, Ballard crosses a decisive limit in the literary imagination. The plot reveals little of the interior life of the protagonists: marionettes of technique, they are over determined by an essential desire—to have accidents. The author noted that in these pages he had accomplished the first narrative encounter between technology and pornography. *Crash* describes the erotic possibilities of injured bodies. Auto bodies compress like luxury wrappers of the industrial era; windshields

fly into shatters; the gear stick penetrates the driver's flesh. The grammar of desire is not alien from media temptations: in the society of the spectacle, fame is an extension of eroticism. There are famous accidents that others try to recreate. To die following a code of gest is a cultural fact: accident as quote, high-impact montage as tradition, prior victims as precursors.

Danger can be an essential component of attraction. In Japan, the fugu fish attracts because its venomous bladder is lethal: an expert chef extracts it, but what is interesting is he could fail. This gastronomic Russian roulette combines pleasure with death, or rather, allows pleasure to emanate from death's proximity. The same occurs with a number of extreme sports, or with the hobby of breeding venomous spiders. *Crash* associates speed's failures with delight; characters are attracted to each other because of their wounds. They are the counterfigures of another technological obsession: eternal youth through the use of collagen, liposuction and scalpel. Ballard finds a rare technological humanizing in broken bodies. Botox freezes homogenized faces, conversely, injuries singularize. A wound is a proof of character. In the eighteenth century, Lichtenberg wrote that, "It is enough for someone to have a physical defect for them to have an individual opinion."

Crash deploys the alphabet of hurt flesh: each scar tells a story. Ecstasy is shared accident. Eros and Thanatos above the speed limit.

Revealingly, Ballard praised his novel's pornography, not its eroticism. His characters submit to a mechanical exhibition: bodies like "soft machines," to use Burrough's expression. Slaves of speed and technique, they court their annihilation until they achieve it. In his narrative survey, Ballard criticizes fetishism of machinery—the spectres of status and sensuality that emanate from it.

The same critical effort lead Mexican artist, Teresa Margolles, to elaborate jewellery with glass from vehicles that had been riddled by bullets. The frost from the shattered windowpanes can enter the victims' bodies or remain on the asphalt as a violent shine. By transforming it into necklaces and bracelets, Margolles reveals the obscenity of violence: horror as luxury, its possibility as fetish. How many pleasures that we enjoy come from opprobrium?

Accident can be the subject of a work, but also its method. Hunters of fate have created combinatory devices to escape the censorship of consciousness—from Ramon Lull's thinking machines, in the thirteenth century, to the twentieth century avant-garde: from Dadaism to surrealism through OuLiPo and William Burrough's Cut-Up.

Each technology enables chance appropriation of previous material. In 1986, The Beastie Boys recorded "No Sleep Till Brooklyn," a videoclip that announced a

new recycling. In it, the musicians arrive to a club and the manager asks them “Where are your instruments?” They show him an LP: “This is our instrument.” DJ sampling had become an art.

Digital photography has allowed flat sculpture on Photoshop, cell phones film on a microscreen and blogs are a one-person newspaper. Each new device makes an accidental appropriation of an older craft. In a simultaneous act it consumes it while giving it prestige. Digital transformed analogue into a classic method, in the same way that plastic gave prestige to steel, brick and stone.

Agustín Fernández Mallo, author of *Nocilla Dream*, has proposed the creation of an exonovel: a plot whose skeleton is outside the book (on twitter accounts, social networks and blogs created by the characters). The first effect of this multi-articulation of stories that progress in real time consists in remembering that Don Quixote achieves the same thing, without electricity. Fernández Mallo allows for an interesting play in perspective, an exercise in parallax where the object observed changes due to the spectator’s movement. His proposal of a future causes an accident in the past: innovation discovers something new in Cervantes.

In the milieu of visual appropriation, Carlos Amorales has proposed the creative use of copy and piracy. The artist makes circular designs in the hopes that they will be exploited by others, and that fate will allow him to recover them once they’ve been modified. Thus, he collectivizes designs. The process depends on accidental associations. Such is the case of his black butterflies created as a plague, ready to escape from the gallery and to invade other spaces. Amorales’ butterflies have been copied to decorate boutiques around the world and even made up a lingerie line. The artist incorporates these echoes and distortions into new pieces. The ebb and flow is incessant: a simple design (and therefore appropriable) is sent to the ocean of images in the hopes that it will come back to the shore with another castaway’s contribution.

The examples of the creative use of chance are endless. As an aesthetic means, violent and fortuitous shock is a bloodless process. As a life experience, it causes discourses of permanence. Catastrophe demands phrases that utter it. We only know that we truly survive once we find a way of saying it.

Accident as ethics: carnival, apocalypse, attack (the difference lies in the cause)

“Perhaps we only have words for states of extremity.” Wrote Nietzsche. Each tragedy, each exacerbated moment creates its own rhetoric. In “The Writing of Disaster” Maurice Blanchot further formulates this: “The question concerning the disaster is a part of the disaster: it is not an interrogation, but a prayer, an entreaty, a call for help.” Nonsense sets off a search for signs—emergency literature.

How do accident stories operate? A curious fact serves as an anecdote. An anecdote that has a sense of consequence (things happen for a reason) qualifies as a story yet not all stories qualify as “incidents” or events.

Roland Barthes studied the structure of news facts. How to define those plots of the real? Firstly, by their truthful character and the impact they provoke. The more absurd, improbable or degraded the motivation for an “incident” the greater awe it will cause: “the cause revealed is, in a sense, poorer than the cause expected [...]; paradoxically, causality is all the more notable in that it is frustrated,” explains Barthes.

Fiction also takes advantage of this disproportion between the immensity of a fable and the fragility of the motivation: at the end of the day, *The Odyssey* is the story of a man who wants to go back home; *The Cherry Orchard* arises from the sale of an estate; *The Metamorphosis* is the literal version of a cliché: the protagonist feels like an insect.

News items that become “incidents” depend on a cause that fascinates due to its mundane, weak or outlandish nature. The plot’s impact doesn’t stem from the spectacular consequences but rather from its tenuous pretext. Based on a true fact, Sidney Lumet’s film *Dog Day Afternoon* represents a good example of the effect that caused an unexpected motivation for an “incident.” Revelation comes when Sonny, the protagonist, played by Al Pacino, explains that he wants to pay for a sex-change operation for his lover. He needs a fortune for his lover to become a woman—the unusual motive exacerbates the plot.

When causalities are extremely fragile, they can always be attributed to that inconstant demiurge: chance.

An attack is a tragedy but not an accident because it has a discernible cause (even though it might be irrational or reprehensible, it grants meaning to an extreme action).

On occasions, a violent death is attributed to a fortuitous circumstance in order to avoid political implications. On November 4th, 2008, Juan Camilo Mouriño, Mexican Secretary of State, died while his plane plummeted right into Mexico City. He was at the forefront of the internal politics of a government whose principal and almost unique strategy has been the War against Drugs. The suspicion of an attack was almost immediate. Official versions maintained the accident thesis.

If a plane falls due to human or mechanical failure, the threat that it might have been brought down by enemies is dispelled. At first sight, the intervention of coincidence in a political context is calming. Nevertheless, every accident has a political dimension in itself: it represents the failure of an established model, and of

the community that trusts in it. This becomes more acute if the airplane passenger happens to be in the upper echelons of government. It defies reason that the Secretary who is responsible for exerting control died due to a lack of it. In this case, the accident hypothesis offers a metaphor for misgovernment. In the same way that the political explanation of an attack foregoes it from being an accident, an accident in a political environment becomes a self -attack.

Motivational Apocalypse

Let's get back to chance as a constitutive part of life. If Ballard investigated the hedonistic and necrophilic aspects of catastrophe, Carlos Monsiváis finds in Mexico City and its rituals of chaos a strange conception of disaster. One of his most important formulations is that of "post-apocalypse." What does the vitality of this prefiguration of the underworld called Mexico City explain? Traffic that won't budge, too many people, pollution, lead in our blood, crime, earthquakes and the progressive sinking of the subsoil all suggest a place all too worthy of being abandoned. Has no one informed its inhabitants what goes on there?

It's not ignorance that keeps the inhabitants of the Anahuac Valley from leaving. The average *Chilango* is an advantageous specialist in calamity. If you tell him you were stuck in traffic for three hours, he was there for six. If you speak of a mugging, she's had three. If you show him your rash, he exposes a good-sized chancre. A sybaritism of atrocity leads us to show off the city's defects as reverse-patriotism. Let no one say there are worse places! What makes this monsteropolis attractive—dramatically inhabitable—is that urban disasters are not perceived as an omen of things to come, but rather as the result of what's already happened. An effective collective deceit allows us to feel on the other side of tragedy, in the ruined yet fortunate situation of post-apocalypse: "It was fucked up, but we made it."

In this territory of accidental survival, no custom is more deeply-rooted than partying. He, who was saved by a hair's breadth, uncorks a bottle. In his *Fenomenología del relajo*, Jorge Portilla comments that the least important thing about a Mexican party is its cause. Partying needs no origin. Any date—religious, civic—serves as insinuation. Once the get-together is managed, the pretext that motivated it is erased to give free rein to the operative dynamics of fun.

In *Chilangopolis*, news of the end of the world is compensated with the jubilation of being together. Apocalypse and carnival are assumed as simultaneous—and in some ways indistinguishable—activities. Monsiváis created a neologism to fuse both categories, today's dialectic of heaven and hell, ying and yang: Apocalipstick—the sensuous kiss of the end of time.

To have fun, Mexicans mix pain and pleasure. Receiving electric shocks; eating chillies that perforate the duodenum; drinking two gallons of *pulque*; or spending all of one's savings on a sheep are nuisances that excite us. Distinguishing the moment when the party degrades into tragedy is as complex as hearing the sound of one hand clapping. The cycle of decay and resistance of a Mexican celebration: first, you run out of ice; then, mineral water; then, soft-drinks; two friends pick a fight to annihilate each other; the end is imminent when you discover, with a redeeming illusion, that there's still alcohol left.

In the episode that Carlos Reygadas shot for the collective film *Revolution*, he records a colossal party, that is, a joyous version of catastrophe. During the climax, a car burns up in flames while one of the partygoers (the typical party crasher) pees with satisfaction.

Here, apocalypse, which only exists in other cultures as the augury of an unquestionable end, is an experience from which you come back with souvenirs. We flirt with annihilation and at the same time we assume we've overcome it. The levels of lead in our blood; the cases of placenta praevia; the recurrence of crime; the traffic jams that compete with eternity do not alarm us because they are perceived as proof of our survival, signs that in another moment, something worse happened. Decline has become environmental conservationism: what stops working serves as ornament, ruins are a tourist opportunity, bad news wakens the optimism of not having been there.

This ecology of calamity has created a culture of resistance—or, more precisely, of endurance—that defies traditional notions of urban chaos.

The moral of that which is destroyed

In *Discourse on the Horror of Art*, a book of conversations with artist Enrico Baj, Paul Virilio makes the distinction between apocalypse and accident. In its rigorous application, apocalypse imposes the end of the world. Accident, on the other hand, suspends the flow of time without annihilating it. Thus it reveals something of its epoch: its unexpected obverse, the error that constituted it while not manifesting itself. Accident allows us to understand the logic of a system from its moment of exception. It dazzles, surprises and begs for an explanation. This is why it could be seen as an "inverted miracle."

Accident unleashes new and disruptive energies: it defies the mind and stimulates art, but also, and above all, it requires ethical reflection. There is no accident without loss, no collapse without victim.

Virilio proposes a significant cultural shift: after centuries of spiritualizing the matter through art, religion and thought, the society of technology demands a

different answer—locating the human on the side of life, on the side of the body. “All our culture consists in limiting the body in favour of the spirit. Even the horror of the concentration camps has to do with that will to eliminate the bodily. Today, we face the opposite necessity: rehabilitating the body [...]. The invention of the twentieth century is the S.O.S. sent out by the Titanic in 1912: ‘Save our Souls’. The invention of the twenty first century is S.O.B: ‘Save our Bodies’ that threatened by transgenics and huge manipulations.”

Speaking of the “body,” the author of *The Aesthetics of Disappearance* does not only refer to the physical body, but to the social body, the corpus, the heritage we have at our disposal.

The power of art comes from preserving that which is dead or could die. Its offensive audacity consists in refuting losses and giving an illusory possibility of permanence: “Beautiful instant, do not pass away!” Goethe dared to write.

Violence and destruction can only be creatively faced with an ethics of representation. What is inside the accident? A victim.

For the 2009 Venice Biennial, Teresa Margolles presented a noteworthy installation, curated by Cuauhtémoc Medina. This piece’s title was “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” (“What Else Could We Talk About?”). For it, the sombre rooms in a palace were “cleaned” with the blood of victims of violence in Mexico. Only at the end, a caption on the wall informed the visitors what they had just experienced. This devastating valorisation of an absence reflects the task of art in a country with over 34,000 deaths in the past four years.

Accident is always an alert call, misfortune in search for meaning. As opposed to massacre, extermination, execution and other forms of serial death, it demands a response in order to not repeat itself: it imposes self-criticism.

Learning from accident does not mean incorporating errors into a dynamic, but doing without them entirely. Degrees of reaction are variable: it is easier to stop producing a machine or a plane than modifying social conducts or natural cataclysms. All in all, incidents force us to recognize a radical failure. To borrow Jorge Ibergüengoitia’s expression, every accident is a “fast autopsy:” it reveals instantaneously what it holds inside.

Benjamin warned that what we call progress is an overpowering storm. The accumulative consumer and technology society finds in accident an ethics of dispossession. Not everything is realizable and there’s always something to save. Life beats defiantly inside the accident. It’s an emergency call, an S.O.B.: “Save our Bodies.”

This demand acquires a special historical dimension in a country that has started to say: “No more blood.”



Under Discussion (2005)

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

This piece was shot on Vieques, a small island off Puerto Rico. After decades of local efforts and international protests, in 2003 the U.S. government stopped the military experiments on the island. However, the challenge for the Vieques people has become another: to be able to get their territory back when currently, there are many speculative and turistic interests involved. Through this work, Allora & Calzadilla, make an attempt to mobilize the discussion along the island by creating poetic intersections between power, activism and environmentalism. This was the first public screening of the film in Mexico.

Disaster Response by Any Means, Methods, Materials Necessary

CONVERSATION MEL CHIN AND CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ

No symposium on Catastrophe would be complete without something occurring that threatens a presentation. That has happened. Under doctor's orders, Mel Chin was not allowed to come to Mexico because of influenza and infection. However, under Mel Chin's orders to find a way for the show to go on, over the last 48 hours we have worked with him and his staff to proceed with the presentation with a surrogate that you must imagine to be Mel Chin.

CVF: Let's start with the introductory text of IX SITAC, I want to make special note of the following sentence to introduce my first question: "The notion of a catastrophe implies change, crisis or a definitive disaster, after which something will never be the same again: an event of the greatest transcendence for life or the system to which it refers, since it means its inevitable and irreversible transformation."

Mel, you made an animated film entitled "9/11—9/11" (2006) where you matched up Chile's September 11th, 1973, with Manhattan's September 11th. As a Chilean who lived through the coup, I know how personal loss can also engender empathy for the pain of others. Why did you find it important to draw a historical equivalence between two historic events that happen to share a really lousy date on the calendar? Was it to question or puncture that historically odious phenomenon that is American exceptionalism?

MC: Actually, it was an attempt to de-centre American preoccupation or obsession with 9/11, 2001. The United States has rendered it into a "nationalist" tragedy, which has become a major validation for the on-going wars. I remember approaching ground zero, with a friend, shortly after the event, and being emotionally unable to proceed towards the site. I was stopped by the postings of all the pictures of people who were lost. I was stunned by this more than anything, in the middle of the dust and everything else, and I turned to my friend and said, "Oh no, now hope must be eradicated somewhere else."

I immediately felt a need for a project, and feverishly penned a graphic novella under the pseudonym of Ignacio Moreles. A thousand copies were produced and I hit the streets of lower Manhattan in 2002, on 9/11 the first anniversary, passing them to anyone remotely interested. It was less about the coincidental dates and more about my belief in the catalytic potential of a fiction based on historical reality. I guess it stems from how my worldview was dramatically altered when I learned about your '9/11'. I had no knowledge of that until 1983, 10 years later.

A CIA document from October, 1970, mentioned how the American government's "hand" needed to be "well hidden" as we conducted covert operations that led to the overthrow of Allende. In response, I wanted the Chilean hand to be shown, and I recruited an animation team from Santiago. The idea of creating a love story, rather than a documentary, was to provide a fiction to be questioned and to be a basis for investigation. If the film makes someone curious enough to look up 9/11, 1973, which is easy in the age of Google, they will own this historical perspective from which to base their politics and opinions.

The target audience was the young people who would be the next generation of voters and decision makers.

It's important to understand the climate that allows these situations to happen.

CVF: (Here we make a break. Mel becomes a kind of newscaster; imagine you are seeing Mel in the evening news.)

MC: Good afternoon. My name is Mel Chin. We begin with a fair & balanced report from November 28, 2008.

This is January 27, 2011; we bring you this SPANISH EDITION:

REVIEW and UPDATE of Operation Paydirt and the FUNDRED Dollar Bill Project. The Project is not DONE, it is not over, and we urge your participation if you have not drawn your contribution.

The fury of Katrina left many, including myself, inadequate to apply a creative response.

Returning many times to conduct research, many layers were discovered.

It was concluded that the magnitude of the disaster required a response of equivalent scale.

Operation Paydirt and the Fundred Dollar Bill Project were conceived on September 29, 2006 after reviewing this red lead map with 86,000 properties contaminated above 400 ppm (parts per million). 400ppm is the EPA threshold where there should be no childhood, bare-hand contact with the soil. It indicates that New Orleans is one of the most polluted cities in the US.

Such statistic in human terms supports the tragic reality that lead is also in the blood of 30-50% of the inner city childhood population. And their lives were compromised even before the storm.

Informed of an estimated cost of \$300 Million to safely transform the entire city, and not a single dollar available to support the alleviation of this crisis, it was decided that the money would have to be made. That it would have to be exchanged for a solution. That it could not be the work of a single artist but made by all people affected.

That it would need an outreach of national scale to match the spread of people uprooted by the storm.

And it would need to be delivered.

The Fundred Dollar Bill Project was started as a top-secret operation. The chief operatives were Elementary and High school teachers.

Escalation increased.

Now it is no secret, the millions are being made in 1000s of schools participating across the country from Brooklyn and Washington DC, Madison, North Carolina, to San Diego, California.

Many now have a chance to be a Fundred Dollar Bill Facebook Fan Friend... forever.

Our website, fundred.org, is the main resource. We have developed educational resources, including a dozen lesson plans and teacher testimonials.

You can download a worksheet and print yourself, or, order the new eco friendly half-page template.

You can celebrate pets and inscribe new mottos like “ooh la la!”

You can draw peeps,

Or MLK, or one CHE and the many different faces of Obama.

Or you can comment and reflect on the agony of your personal history.

SAFEHOUSE was dedicated to serve as a functional iconic presence in one of the most crime ridden, flood wrecked, and lead polluted neighbourhoods.

After private preview and introduction to the neighbourhood of the 8th Ward, St. Roch, New Orleans, we culminated with a street party with DJ Baby Boy.

We publicly introduced the project on Oct. 31, 2008, with a national press conference, introducing the art, medical, scientific teams, and our intentions.

Safehouse was open for visitors and locals and eventually filled with Fundreds. Whether you were Uma Thurman, who, as expected, posted way up high in the house, or Devion Charlot of St. Roch, all Fundreds are treated with equal importance and value.

Safehouse, now decommissioned, has spread as an iconic representation of the project to Houston, to Atlanta, and Philadelphia.

We have assembled a team of landscape architects and environmentalists to develop the pragmatic citywide soil lead recovery program. We have refined the scientific protocol to transform the lead in the soil into a stable, non-bioavailable form, so that it can no longer harm the blood, bones and brains of the young.

And it will all be delivered. 3,000 kilos of creative currency, protocol and method of city wide transformation, by armoured truck, fuelled by school cafeterias, running on straight vegetable oil.

We are committed to the presenting the democratic voice each drawing represents, from the young of Beverly, Massachusetts, to the old, like 92-year-old Rosina Woolfolk Ward of St. Louis, Missouri...

When we have the FULL load of drawings, we will deliver for the people to the steps of Congress, and expect an exchange of funds to put into action the community capacity to end the threat of toxic lead in soil.

But the simplicity of the solution: draw, trim, send, collect, load, deliver, present, exchange and transform, must engage with the complexity of transforming cynicism, disbelief and mobilizing political will.

To meet this challenge, I have preached to the Kindergarten through 8th grade congregations.

We have met with members of Congress, and will continue to initiate the path for other Congressional leaders, like U.S. Representative Eljiah E. Cummings—of the 7th district of Maryland, to support this exchange of human expression for non-symbolic funds and real action.

The project is not about me. It is about the commitment to 3 million artists in cities like Providence, Cleveland and Detroit, Denver, Oakland, Portland; all lead-affected cities. It is the beginning of the celebration of drawing by the people and the eventual delivery for the people.

As a sign of real commitment to our student constituents who believe in our mission, the 18,600 mile pickups started in the State of Louisiana, where the Truck has met students bathed in spiritual light, students in joyful celebration of the project, and students offering their best *bon voyage* to the truck loaded with their generosity.

Mr. 100 Dollar bill himself, Benjamin Franklin, has given the project his blessing. We have Malcolm triple X philosophy to deliver—the voice, the science, the method for the physical transformation of New Orleans—by any means,

material, action necessary. Now, 358, 283 drawings later... We have seen love in Mt. Juliet, Tennessee. We've eaten that love, presented that love in a guitar case full of 7328 Fundreds.

Our driver, Tory Tepp, has been encouraged without racial bias to "Bring it ON " by white girls in Mississippi and Latinas of San Antonio. "Odelay", by Children of Immigrants in Arkansas, and pre-profile Arizona with bags of hand-drawn cash.

We have had Notoriously bigger Baltimore Fundred Boys with talking bout "de hundreds o' Fundreds". We have witnessed Home-style Media coverage from Provo Utah, & Fundred fashion and passion in Monarch High, Coconut Creek, FLA showing up strong with 10,497 Fundreds serious delivery by ROTC in Beverly Mass and guards in training Casper, Wyoming, to Baltimore MICA guards making practice runs to DC.

Wait... regarding D.C... WE have BREAKING NEWS.

We can report that directors and curators of the Hirshhorn Museum of Sculpture and Painting were presented this study of 3 Million Fundreds in Washington, DC... and have agreed to pursue it's acceptance into the permanent collection of the Smithsonian Institution upon it's delivery 2011.

More Breaking News. From EPA Region 9 Emergency Response. From Oakland, Ca. on Oct. 16, 2010.

Administrator Lisa Jackson, director of the EPA and Barbara Lee, head of the Black Congressional Congress met with Operation Paydirt on the heavily lead polluted residential sites the West Oakland, CA.

We discussed the importance, of this first urban demonstration of Operation Paydirt in the country... as a further update... The Laboratories yielded POSITIVE results in locking up the toxic lead. We can officially report that the SOLUTION is on the Way.

The violence found in Chicago is the same violence of New Orleans, Brooklyn, Queens, Bronx, and Manhattan.

These maps show a correlation between high levels of lead and low-test scores. Other layers show correlations of crime and incarceration. The educational deficits of New Orleans are the educational deficits in Chicago, St. Louis, Oakland, Cleveland, and Philadelphia. And they are linked by a common threat in the soil.

We hope that this will be a future New York Times front page.

And we conclude this report with a few observations:

There can be no social change until there is a physical change in the environmental health of our cities. There is no project without the drawings of the people we now hold and will continue to collect. They move us; give us meaning, and purpose. The value of human expression will be honoured, protected and delivered for exchange you can believe in.

CVF: I would like to ask some questions. In 2006 Mel Chin visited New Orleans after hurricane Katrina to evaluate creative solutions to treat the aftermath of destruction as result of the storm. Once there, Chin kicked off Operation Paydirt to attack a serious problem which predated Katrina but which proved equally fundamental: the high levels of lead contamination in the soil of the city of New Orleans. To assist the funding of Operation Paydirt, Chin implemented the Fundred Dollar Bill Project in schools across the United States to symbolically raise \$300,000,000 dollars which he would later propose to Congress for an exchange of real dollars.

Mel, the Fundred Dollar Bill Project is essentially one where you ask children in schools around the country to draw their own hundred dollar bills, their own symbolic 'Benjamins', that you later plan to exchange with Congress for actual cash/greenbacks. Correct?

MC: Yes, that is true Christian, so far we have 358,283, but this collection, by the people to be delivered for the people, is still building. As artist converted to deliver man, I'd love to bring in the whole 3 million Fundred Dollar Bills. But aside from the exchange, there will be an additional gift. That gift will be a scientifically verified method of transforming the lead in the soil into a non-bioavailable, hence, non-toxic form.

CVF: Can you tell me how you came up with the idea of the Fundred Dollar Bill Project and how that symbolic exchange has gone?

MC: Well, we're still collecting and promoting Fundreds. We are warning or notifying certain members of Congress that delivery will eventually happen. The concept began with hearing contrary stories from the Environmental Protection Agency (EPA), and the great environmental justice group, the National Resource Defence Council (NRDC). The NRDC had mentioned that Katrina had brought in extremely high levels of toxic metals to New Orleans, whereas the EPA simply said, "it did not get worse." I met Dr. Howard Mielke, a toxicologist/pharmacologist, working for more than 20 years on the soil conditions in New Orleans. To my surprise, Howard said the EPA was correct.

So I had to ask the follow up question, "Then how bad was it?"

He said if not the worst in the country perhaps the second worst and he then produced the red lead map. The red lead map showed 86,000 properties with lead

levels higher than 400 parts per million—the threshold unacceptable for children to come into contact with. Those numbers are relative to other countries; for example you have about 70 ppm in the Netherlands, 100 ppm in Canada, and zero tolerance in Norway.

But then I heard this contamination was part of the reason 30 to 50% of the inner-city childhood population was lead poisoned and no funds were being allocated to address this.

The response was a second of outrage then thirty minutes of thinking “then what do we do?” I told Howard, “We will have to make the money and we will have to deliver it along with the solution to the problem.” I emphasized “We” because I knew it would have to be the voices of children, the ones most threatened by this mess in cities all over the US. And in this case, the artist would have to take an evolving role: from conceptualizer, organizer, and negotiator, to delivery person, as needed. By the way, human creativity and expression on a Fundred is worth 100 real dollars in my opinion.

CVF: The amount you decided that you had to raise to clean up the lead from the ground in New Orleans was \$300 million USD. How did you arrive at that figure?

MC: The scientist, Dr. Mielke, had already established a number for one solution that did not involve treatment that was the “covering” of all affected properties with 6 inches of clean Mississippi river sediment that has very low levels of metal contamination. His numbers came up to \$250,000,000. In my conversations with Howard, I added the \$50,000,000, as I felt it was appropriate to treat and transform the lead. The treatment will be the additional and necessary insurance that the solution would be required once, and be generationally stable.

CVF: The Fundred Project, in a lot of ways, is very much indebted to one of your first activist, ecological artworks, Revival Field (1990). In this landscape art project, you worked with a scientist, Dr. Rufus Chaney, and used plants called hyperaccumulators that are known for their ability to draw heavy metals from soil (these include plants like sunflowers, hydrangeas and barley). The initial project took place in the Pig’s Eye Landfill in St. Paul, Minnesota, and lasted three years. You want to tell us a little more about Revival Field? How did it come about? What led you to this idea as a method of making art?

MC: First of all, sunflowers do not pick up lead, and the plants you mentioned are not hyperaccumulators. Revival Field was about proving that certain plants can and will pickup certain metals. Here’s a short video of the concept. I know lead is mentioned but again, no plants have been found that will uptake lead. The metal we were after in Revival Field was cadmium/zinc. One is very bad for humans and the other very bad for plants.

It came about after I had completed my first one-person museum show at the Hirshhorn in 1989. I’ve told the story often, going down the museum elevator, I asked myself what I loved about being an artist. My internal voice responded, I love doing the research that resulted in ideas, creating objects to represent these ideas with my hands. But another voice within me said, “Stop”. So I did. I returned to my studio in New York, and for maybe 6 months made nothing. Instead, I spent the time following a previously self ordained mantra, “to research and destroy my previously conceived notions.”

Because of this free-range research I came upon Terrance McKenna’s essay in the Whole Earth Review, claiming plants could remove toxic materials from soil. The green light came on.

I started to think about the polluted wastelands as sculptural material, and plants as the perfect sculpture tool. I was probably a pain at New York art parties then, especially as I advocated plants as the next greatest medium. You know that Dustin Hoffman film, *The Graduate*, I was the guy, who instead of promoting plastic, I was promoting plants, in a similar way. But, there was a problem; the more I researched the plants that ethno botanist McKenna had determined would be able to clean soil, the more I found that there was no evidence of such a thing.

By luck and perseverance, I found Dr. Chaney, of the U.S.D.A (U.S. Dept. of Agriculture) who had shelved his research postulating his concept of green remediation in 1983. Because of the conservative climate that continues to this day in the U.S. in terms of ecology his project was not supported. When I first contacted Dr. Chaney and asked about McKenna’s choice of *Datura*, he said, “That will get you high, but it won’t pick up any metals.” I felt that my contribution to this science would be to help make it happen. Revival Field more than anything else, was a replicated field test, the first in the U.S., to verify the science of phytoremediation. It became less important to me whether it was art or science, but that it was something that just needed to be done. I remember people would come to my studio, while I was on the phone negotiating with some polluter, and question me, why was I not making art? And I would say, “This is art.” I also felt that certain projects, like this, might need collaboration to an intense degree, and their completion might be after my death. This also freed me. I was willing to lay the groundwork, to be part of something truly transformative, and not regulated by cult of personality or sales.

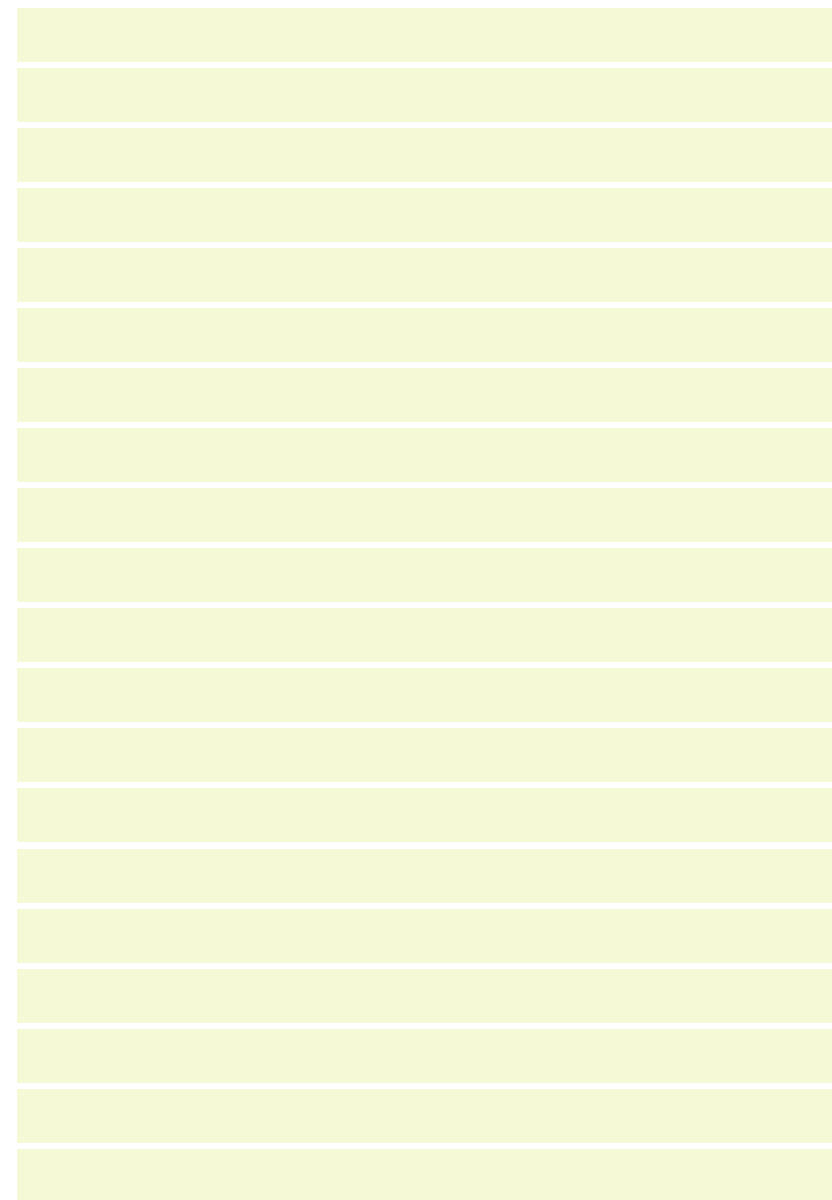
CVF: Revival Field was clearly not an artwork devoted to formal artistic values as we normally understand them but instead about the conceptual realization of scientific/social process brought forth through art. Other Revival Field sites have been located in Palmerton, Pennsylvania and Stuttgart, Germany. This project materialized science,

technology and art, while eschewing art's more conventional object making functions. Did you say a goodbye to formalist art, art with a more formal spine, with Revival Field? Has the symbolically redemptive potential of, say, drawing, painting or video, become insufficient for you/for art from that point forward?

MC: No. That is a misconception. A lot of people believe because of the art hysterical focus on isolating signature work, it probably excludes other efforts that have continued. Since most of my objects and projects are concept driven, the forms that they take can be anything. In fact, I see using formal aesthetics as a valuable tool in political work, used to lure the audience into giving it a chance.

CVF: Of course, one could argue that formal values do exist in your art, but from a more metaphysical approach. Revival Field, for example, could be said to be a sculpture—you sculpted a living ecology out of a dead one or one that was dying. There is beauty in that. There is real poetry in these hyperaccumulators, these plants, leaching out toxic metals from a poisoned soil. These are not just words, mind you, they provide a context for levelling critical art which is indeed beautiful, in a way that is metaphorically similar to paintings and sculptures that might be equally so. The Deleuze and Guattari quote used to buttress the introductory text of this year's SITAC brought me around to trying to make these equivalences: it says "Art struggles with chaos, but it does so in order to render it sensory, even through the most charming character, the most enchanted landscape."

MC: I appreciate your assessment. Pragmatism and poetry is a great mix. I really don't think about struggling with chaos as a good job description for what we do. I think of it more as certain drastic conditions compel creativity to come forward because there is no option other than to do something. In the wake of so much tragedy and horrific reality, applying a different method of engagement is not just a struggle; it is a challenge to find a path to take me away from the hell. I tell many people that I don't go around looking for disaster to find meaning, or to be inspired by disaster or political trauma. In fact, I'm not inspired: I'm compelled into action.





A Map is not the Territory (2011)

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ

One channel video, b/w, in stereo, 6' 59" / 1920 x 1080
Edition of 3 plus artist's proof.

288

A Map is not the Territory (2011)

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ

Urban space is a result of the dialogue between objects. To place an object is to create a space, to signify it, to mark it and limit it by the events of our existence.

We gradually define the cartography which gives meaning to our space. The symbolic value of every object is equivalent to the value of each one of the travels we make. We mentally trace our maps around the value that we give to objects, defining routes that we memorize to cross our city every day.

Nevertheless these objects are liable to change their value according to the events that affect them, making us change our routes and forcing us to find different ways, to retrace our maps. This video piece shows places which have transformed the everyday life of a city. They are sites whose value has completely changed, transforming the transit of people.

Each of these routes in video is the scene for the conflicting operations of several drug cartels in Mexico. They mark the expansion of criminal groups and the proliferation of middlemen.

DAY 1 | A Minimal Sampler of Catastrophic Events

289

Panel 1

ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS
(HELENA PRODUCCIONES), GEORGE OSODI AND RUBÉN ORTIZ TORRES

Catastrophe, Protectionism and Exploitation Or, these same words but in another order

HELENA PRODUCCIONES
(ANA MARÍA MILLÁN, WILSON DÍAZ, CLAUDIA PATRICIA SARRIA-MACÍAS)

Every year on August 7th, Colombia commemorates the Battle of Boyacá, which took place in 1819 and was decisive for Simón Bolívar's Venezuelan rooted liberation crusade. August 7th is also the day when Colombian presidents begin their terms. While writing this very text, Álvaro Uribe Vélez, after eight years in power¹, handed his seat over to the economist Juan Manuel Santos, member of the powerful family that owns the newspaper *El Tiempo*, one of the highest in circulation in the country.

In 1956, on the morning of August 7th, the city of Cali, which then had a population of 240,000, suffered a massacre. Seven vans belonging to the national army² and loaded with 42 tons of dynamite exploded in the heart of the city. The Codazzi Battalion building disappeared, the Third Brigade Military Police buildings disappeared, eight densely populated blocks from the residential and commercial sectors of the city, roughly between 30th Street and 22nd and 1st Street and 7th which made up Cali's downtown until the 1940's—fifteen blocks in all—were harmed by the explosion.

¹ Álvaro Uribe Vélez' presidency: first term, 2002-2006, second term, 2006-2010

² Fourteen vans loaded with dynamite were headed to Bogota from Buenaventura, seven of them stayed in Cali the night of August 6th.

Nothing but smouldering sticks remained of the affected neighbourhoods' iconic palm trees. A red dust fell from Cali's morning sky, the dust from the bricks of the buildings and houses that flew through the air. The media reported 1,300 dead and more than 4,000 hurt. The official version—that is to say the Colombian President's version,—of that fateful day is that there was a 'political sabotage'³. However, the report that made the biggest impression on our collective memory is that fireworks and shells were being fired in anticipation of the country's August 7th party, and that there had been an accident.

On the evening of August 7th, 1956 Colombia's first 'Teletón' was broadcast on national TV. People in Bogotá paraded on TV screens, donating money and goods to the National Ministry of Social Assistance (SENDAS) and the Red Cross.

Many national and international initiatives, in the vein of the Teletón, have succeeded in raising donations and provisions for the victims.

Official history has it that the Cali explosion, as well as the public's interpretation of it, influenced Colombia's president at the time, General Gustavo Rojas Pinilla, to give up his power in 1957 and go into exile, while remaining protected by a Central American dictator⁴.

³ César Ayala Diago. *La explosión de Cali, agosto 7 de 1955 [The Cali Explosion, August 7, 1955]* Revista Credencial Histórica. September 1999. Number 117. Found in its original Spanish on: lablaa.org/lablaaavirtual/revistas/credencial/septiembrede1999/117explosion.htm.

⁴ General Gustavo Rojas Pinilla, high-ranking military official and civil engineer, came to power through a coup d'état against the conservative Laureano Gómez on June 13, 1953, a holiday dedicated to the Sacred Heart. Laureano Gómez was a president worn by sickness who governed from his convalescent bed. After the military coup, he was replaced by Roberto Urdaneta Arbeláez, who was well received by Colombia's opportunist political groups, the military and the public at large, because since 1948, following the assassination of the liberal political leader, Jorge Eliécer Gaitán, the country suffered an ongoing blood-filled bipartisan violence. When General Pinilla assumed power, the radio blared over the Colombian masses: *No more blood, no more depredations in name of any political party. Peace, justice and liberty.*

His government oversaw significant social reforms benefiting the most disadvantaged sectors which propelled economic, social and educational development. He introduced television as a pedagogic tool by creating a national television network that broadcast educational shows; he founded the Pedagogic University of Colombia; created the National Service of Learning (SENA); automated the urban and rural telephone system; depoliticized the police force, merging it with the Ministry of War; built the El Dorado International Airport and eighteen more airports; paved the greater part of the country's main highways; finished the hydroelectric dam in Lebríja; the new refineries, Barrancabermeja and Acerías Paz del Río; the Military Hospital; The National Administrative Center (CAN); the Military Club; the Astronomic Observatory; created the banks, Ganader and Cafetero; capitalized on the Agrarian Fund; established the Tobacco Development Institute and the National Institute of Provisions; created the Office of Relief and Rehabilitation to help victims of violence, and the National Secretariat of Social Assistance. And, among others, he recognized the

The atmosphere of solidarity that the 1956 catastrophe generated made it possible for the national government to craft the Housing Plan through which an investment design was sealed—a sum no less than 10 million pesos—for the construction of a neighbourhood of mobile houses for the victims of Cali. The mobile neighbourhood was at some point contemptuously called the ‘tin neighbourhood’.

Martínez Magaña brothers, sold a designated plot of land to the Land Credit Institute, and that’s when the Aguablanca neighbourhood was built, which shouldn’t be confused, as so often happens, with the minted Aguablanca District. The neighborhood was small, 23 hectares, subdivided into 25 blocks, two of them reserved for green zones or parks. Rafael López Uribe was the architect who oversaw the construction of the 157 mobile homes. The architects, Juan Osorio and his partner, López Aldana, built two more sectors. And so 468 aluminium houses in all, without very much ground anchorage, were erected. Years later those houses flew out of there, but not because a tornado or an explosion plucked them, but because they were very easy to pack up and take away. Brick houses were also built in the area, which made the neighbourhoods 457 homes larger, thanks to national and international funds. And so Cali victims were entitled to buy houses thanks to donations.⁵

“The explosion of 1956 was a terrible thing. All of the houses between 26th and 25th street were blown away. They say seven trucks had come in from Ecuador loaded with powder. They were parked in front of the train station at one in the morning. No one could look up at the sky because fist-fulls of ash would fall in their eyes. And the sirens’ scream was horrendous. Electric power was out and people ran from one place to another in total darkness. Then we heard on the radio that the explosion had been on 25th street, between 1st and 3rd which was the designated ‘zone of tolerance,’ a place that was full

political rights of women and their right to vote with the third legislative act of the National Constituent Assembly (A.N.A.C) of August 25, 1954.

Like a good dictator, Rojas Pinilla also succeeded in getting away with more than his share. Among other abuses he closed the newspapers *El Tiempo*, *El Espectador* and *El Siglo* in 1955. While confronting this situation, the editorial board of *El Tiempo* strategically came out with its identical twin, the newspaper, *El Intermedio*.

Enrique Santos Molano, *Treinta y seis mil quinientos días de prensa escrita [Thirty Six Thousand Days of Print Media]*, Credencial Historia, issue 178 October 2004. <http://lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2004/prensa.htm>

⁵ Arturo Rodríguez O. and Gladys Bossio Jiménez. Aguablanca Protagonista 1984. Historia de los Barrios de Cali [History of Cali’s Neighborhoods]. Administrative Department of Social Promotion and Community Action. Valle del Cauca Room, Departmental Library of Cali.

of bars. Many of my friends and neighbours had gone there to have a good time. Three friends of mine, who I used to play soccer with, died. They’d gone there to spend the night out. The Aguablanca houses were donated by the government. This is good land; it was one of the only barrios still standing after the explosion. The victims had the opportunity to enjoy government aid because they’d been left with nothing. The government of Venezuela donated the Edificio Venezolano [Venezuelan Building], which is where my wife’s uncle got an apartment. He worked on the train, and was one of the August 7th victims. The donations were an incentive for people to go on because it’s very hard to be left with no house, no belongings, no rooms, everything gone. It was a wonderful thing the government did...”

“A lot of time has passed but there must still be one or two victims living in the neighbourhoods. Though most of the inhabitants are new people who have built modern houses—two, three and four-story tall. People bought the aluminium houses and then, with time, they took them down and started rebuilding brick houses, and that’s why this neighbourhood is more organized and modernized now. As far as I know, most of the little aluminium houses were taken to farmland. I have a few friends who have one in Dapa⁶. Many wanted their home to be out in the country. These houses can really look out of place. Back then no one knew of aluminium houses, they’d only seen tin houses with zinc-plated sheets. But this aluminium is a wonderful thing, and many people have preserved them.”

So that’s what little I can tell you about how this neighbourhood came about and what became of it. Many of the people that grew up here are now well educated. They were raised to become doctors, and now they’re people with a lot of weight and they live in other parts. They sold their houses and they left for other, more comfortable sectors.”

“I was born in this barrio, in this very house. I’m 46 years old and, well, this barrio has definitely progressed. The streets didn’t even used to be paved. All the houses were aluminium, which was donated by the Dutch or German government. How great! People don’t know which of the two governments it was, but we do know it was a great donation they made. More than one owner has decided to sell half their property to better their economic situation, because to improve these houses we have to talk economics, because they’re

⁶ Township in the Municipality, Yumbo, of Colombia’s Valle del Cauca.

⁷ Manuel Saa in conversation with Helena Productions in the neighborhood of Aguablanca in Cali, 2010.

big houses. They're about three hundred meters squared, which is twenty-five meters long by eleven wide. The barrio has been developing since the Pan American Games came here some forty years ago, when the tin houses started disappearing because most people started rebuilding. Because, as I already said, they were determined to sell half their lot in order to build a better half-lot. That's the way to do it. Only if one has enough cash flow, is it possible to build up their entire property and have a huge house enviable to anyone.

The houses they sold were then taken to the country. They were sold at a good price, and can be put up anywhere. The bare house can be sold at just about 6 million pesos. I've seen them take down many houses. I could even do it myself. Anyone could do it. Here's a better way to explain it: when they made this house, they put down one floor, a well-levelled mortar, and the house basically just laid on there and was fixed into place. These houses don't have any anchorage, even though there are sometimes winds strong enough to lift them, but no, nothing happens; they're stable. When winter comes, they stay strong. And when it rains it's so nice to sleep through the night because the rain drops are loud and that noise cradles you to sleep and makes you want to wrap yourself in another other blanket. I spent my childhood here, was raised here, when all of this hadn't yet been paved and everything lay uncovered. It wasn't paved until after the Pan American Games, when this avenue, the Simón Bolívar, was constructed. Then, as I've said, many started to sell half their house or all of it and they went to go live in other neighbourhoods. I wasn't yet born in the time of the explosion and I don't know why they lodged some victims here and others in the Venezuelan Building. But I can tell you something: I think the guys who got these lots won, because it's very different living in an apartment than living in a house. They say, though, that many of those living in the Venezuelan Building also sold their apartments. The new wave of renters renovated them. And I've heard that it's also very good to live there. We have some friends in the Venezuelan Building and it's been more than twenty years since we've seen each other's faces. They're happy enough so that they don't come back here, and we're happy enough so that we don't come back there.⁸

The Venezuelan president at the time of the Cali explosion, Andrés Pérez Jiménez, generously offered to construct a big apartment building for the victims and sent technical personnel to accomplish this. That's how the Unidad Residencial República

⁸ Edinson Rodríguez in conversation with Helena Productions in the neighborhood of Aguablanca in Cali, 2010.

de Venezuela [Residential Unity Republic of Venezuela] or the Venezuelan Building as it's popularly known, was built, located in the neighbourhood, La Flora, on A. North Sixth Avenue, with the address numbers 33-06. The family of the Venezuelan citizen Adolfo Bueno Madrid donated the thirty-five floors that make up this building. Oddly, this building was once part of a condominium complex in the neighbourhood Veintitrés de Enero, on the west side of Caracas, Venezuela. Rumour has it that the eighth building of this complex was donated during the dictatorship of Pérez Jimenez.⁹

"We were one of the families that were chosen to live in the neighbourhood based on our history and education. I've lived here with my family for 52 years. My two sisters married here at the church, and live at the Venezuelan Building. We've never been rich, but we've also never needed anything. The detonation of one of those devices ruined our furniture, but no one in my family died. We lived by Porvenir, in the Jorge Isaacs neighbourhood.¹⁰ Officials came shortly after to see how we were doing. My mom went and talked with this one politician, Merceditas was her name. She was really good friends with my mom, who told her, 'I came to talk to you because frankly I can't take my kids there.' 'Where did they put you?' Merceditas asked my mother. And my mother said, 'Well they told me they'd put me in Aguablanca, that I should go pick out one of those tin houses.' And she added: 'Do me a favour and get me a good spot, like in the Venezuelan Building, for example, which I know is just being finished.'

"The building has been really strong in withstanding earthquakes, and those of us living in the 150 apartments have tried to keep them in good condition. We're fixing the water pipes now, trying to maintain it because we realize how well built it is."¹¹

The British Triangle Art Trust (now Triangle Network) hired Helena Productions in 2006, in order to oversee the implementation of a basic blueprint for artist cooperatives in a rural part of their chosen country, which this time around was Colombia. This blueprint had already been used in various countries, amongst them, India, Mozambique, and Vietnam. These countries were primarily in the southern hemisphere, the majority of them "underdeveloped." Those appointed in each country

⁹ Patricia Villegas, *En Venezuela si hay fuego en el 23 [There is Fire in Venezuela's 23]*, El País Cali, November 13, 2005.

¹⁰ One of the plazas in the city's market.

¹¹ Alicia Ordoñez Correa in conversation with Helena Productions in the Venezuelan Building, 2010.

were able to apply the blueprint in differing ways depending on their own context and the main thrust of their organization. After many tries, as it so often takes here, in obtaining the necessary money and after having to postpone the project due to issues in dealing with public policy, Helena Productions finally raised the money to start the process and, after some discussion, finally decided to build this version of the blueprint on the beaches of Juanchaco, Ladrilleros and La Barra. With the money from the Dutch Foundation Prince Claus for Culture and Development which works under the Triangle Network's umbrella, and with ties to Colombia's Ministry of Culture, along with the help of Hotel Turistico La Luna and Cali's Comfandi Cultural Center, Helena Productions started the project in February 2010 which resulted in the artist cooperative of this area, finished sometime between July 15th and July 31st 2010.

Helena Productions managed (and still manages) its program, *Mobile School of Social Practice and Knowledge*, with a framework borrowed from *Investigative Laboratories for Creation*, a program run by the Colombian Ministry of Culture. It does this with, for example, one of their pedagogic courses called *Juanchacho, Ladrilleros and La Barra Workshop*. Helena Productions started its preparatory visits to those communities in February of 2010.

During the development of the first phase of the project *Mobile School of Social Knowledge and Practice* in Juanchacho, Ladrilleros and La Barra, which lasted several months, Helena Productions decided to work from the hotel, Los Acanilados located between Juanchaco and Ladrilleros. This hotel is made up of various aluminum houses which the previous owners, victims of the 1956 explosion, had received as a donation and which once made up the Cali neighbourhood of Aguablanca. Those houses were moved out of that neighbourhood in the sixties along with many more from Buenaventura. Because of the nature of the hotel's material, its interior heats up as the temperature outside goes up, but they're also easily cooled by wind.

This hotel, with its many metal structures, is located between a Navy airstrip and the Pacific Ocean, separated from the township's main highway by a strip of lush vegetation and engulfed by the sound of the sea and the song of frogs and lizards, which is only ever interrupted by the burst of helicopters. It's an architectural space with history, birthed from a context moulded by the presence of military and tourism. A little like the beginning of one of those movies about Vietnam.

"There are people who come and say, these tin houses... But I tell them, these aren't tin houses, they're aluminium houses. These houses come from

below, from Juanchaco, right where the crowd of bluffs begin, until we get here where these constructions end.

"These houses, that became what today is Aguablanca, were donated by the Canadian government for the victims of the explosion of 1956. Then, around the seventies, those who lived in these houses started bettering their homes, improving their quality of life, and they began to rebuild with different material. These houses were left uninhabited again. But people saw the opportunity to bring this type of construction over to the countryside because they're so easy to move, so light. Back then, the transportation needed to get here was very complicated, but even then everyone resolved to move these houses and then re-build them. It wasn't just us, but our neighbours, too.

"Each organized their home and brought it. Back then, there wasn't any official transportation here. It was only offered during bridges¹² or during certain seasons, until coastal shipping was created. The two most well known boats that brought supplies here were the Asturias and the Learzo. Everyone took advantage of the boat and brought as much stuff as they had, and would stake out a big space for their disassembled houses and whatever other material they need, like cement, the Eternit water tanks that we used back then and scrap wood.

"Truth is, everything was done with the help of my dad who, along with my brothers, managed this place. I was really young back in the year '57, '60. I was a teenager. They were older. Back then they were the people who were at the front of the place and I helped them with whatever they needed.

"Like I've mentioned, the houses were owned by people who had received them as a form of help. The families were able to better their quality of life and at one point outgrew these houses and sold them. Even today, there is still this type of house in the sector of Santa Elena. The houses were bought either still-standing or already disassembled. Everyone rented a medium truck that could hold four tons to go to Cali-Buenaventura, and simply bring the house along with the rest of their stuff. This job was mostly taken on solo, though sometimes two or three people who were looking for transportation would work together and share the expenses.

"These houses are totally able to be disassembled. There's no problem.

They're made up of sheets of eighty and forty centimetres wide by up to three meters long. There are actually many types of lengths. They're built with aluminium fasteners, though here we're working with zinc-plated fasteners because

¹² Refers to a weekend and/or two or more holiday days in a row.

the aluminium on the roof will bloat and contract with the changes in temperature, and can break or cut into the screw heads. And so the zinc plated ones are of a tougher material, though in reality the zinc plated ones aren't very advisable either. Ours, anyway, are pretty deficient and also get pocked by the weather."¹³

The topic of land ownership is a flashpoint in this region of the country. Shortly after our moving here, the Departmental Assembly of the Cauca Valley issued an ordinance¹⁴ that promoted land ownership within the parameters established in 1996 through Law 55 which restricted land use proportionally to its potential for tourism.

The ordinance opened the possibility of individual or collective land ownership, which has generated various conflicting positions amongst the population about its potential ramifications. Individual ownership, for example, is the type of ownership that, for the time being, can more easily be sought out, and is highly regarded by the politically powerful group of settlers who have come from various regions of the country to establish their businesses in the area; however, this type of ownership has been fought by the larger population in the region, made up of the native islanders of African descent, who generally prefer collective ownership as a strategy to protect their territory and its resources from individual interests. The possibility of this latter option is a direct effect of the advice given by the Colombian Institute of Rural Development along with the Community Councils, and its advancement would be backed by Law 70 of 1993¹⁵, written to protect the Afro-Colombian communities represented by said Councils.

¹³ Efrain Urrea Delgado in conversation with Helena Productions in Juanchaco, 2010.

¹⁴ "(...) First article: *Governor of the Valle del Cauca Department, authorized to oversee the distribution of land in the areas of Juanchaco, Ladrilleros and La Barra, of the Municipality of Buenaventura, Valle, which the State conceded in Law 55 of 1996.*" Departmental Assembly of the Valle del Cauca, Ordinance 302 of December 23, 2009. See more at: <http://www.valledelcauca.gov.co/asamblea/publicaciones.php?id=7633>

¹⁵ "Objectives and definitions. Article 1. *This Act is intended to recognize the black communities who have been occupying uncultivated land in rural areas along the Pacific Rim, in agreement with their traditional production practices, and gives them right to collectively owned property in accordance with the following article provisions. It also aims to establish a framework for the protection of cultural identity and the rights of Colombia's black communities as an ethnic group, and the promotion of their economic and social development, with the goal of guaranteeing that these communities obtain the same conditions of equality and opportunity as the rest of the Colombian population. In accordance with the provisions of paragraph 1 of article 55 of the Constitution, this Act shall apply in uncultivated, rural and waterfront areas in other regions of the country that have been occupied by black communities who work with traditional production practices and fulfill the requirements established in this Act.*" Congress of Colombia, Law 70 of August 27, 1993. See more at: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley/1993/ley_0070_1993.html.

Another pull in the area comes from the indigenous populations native to the region who, in spite of a self-recognized resistance to opening their communities to the greater Colombia, paradoxically try to have a constant presence in the economic and political arenas of Juanchaco, Ladrilleros and La Barra. The indigenous leave their safeguarded communities located in the jungle to buy land from the black communities, as they've done in the sector of Arrastraderos in Ladrilleros where a small village within the Wouunaan community's territory has been strategically growing.

The three nearby indigenous communities are governed or influenced by, among others, public organizations like Community Councils, Hotel Unions and, in the case of the Wouunaan, by the Indigenous Councils as well as the Catholic and Evangelist Churches who have a strong voice in the region. Similarly, the State of Colombia is influenced by the Pacific Armed Naval Force, the National Police and the Department of Administrative Security (DAS). This complicates any negotiations in a situation like the one that developed when the *Mobil School of Social Knowledge and Practice* came onto the stage, along with its various components like the *Artists Workshop of Juanchaco, Ladrilleros and La Barra* and the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV*.

Helena Productions develops projects, which, through field investigation as well as archival research, come to new places with new ideas. Before all else it seeks to discover a broad sense of place based on direct experiences, all with a sense of adventure that has characterized many of its projects. The members of the collective have had many personal life experiences in these three places over the course of three decades. Boldly, they developed this project by going directly to the political actors of these three communities without first going through any of the filters accustomed in Colombia's political arenas which are so often corrupted by vice, cronyism and WAM (What About Me?). This made room for difficult but direct negotiation that produced solutions and growing possibilities. One local coordinator created a pedagogic tool, *Investigative Laboratory for Creativity in the Pacific South IV*, which forms part of the newest version of Helena Production's *Mobile School of Social Knowledge and Practice*, which has the goal of investigating in a space that is formed by the following two questions: What would you like to learn and do? And, what would you like to teach? Or, what do you know and would like to share? These questions gave birth to a process that unfolded through presentations and exchanges of information, the development of practical exercises, conversations and experiences having to do with local culture and daily life.

These workshops created a meeting space for the inhabitants of the three locations where the struggle to earn money, which came from a dependence on tourism,

had made friends, families, and neighbours forget how to work in a group, as a community, and had created an individualistic model of everyday life. At the same time, tourism is threatening current cultural customs. We should note that tourism in this area, to this date, hasn't had the opportunity to really take off. Ecological tourism is sought through a modest infrastructure, which has kept it affordable to tourists. The area's development, growth and possibilities seem to be limited by the politically and socially powerful, which can be seen in the fact that the place is very rich in various ways, but that this isn't reflected in the economy or the rights of its oldest communities. Another point to have in mind is the lack of unity between various ecologic projects to protect and promote the area, which is evident in the deterioration of the environment because of the mismanagement of waste and the pollution caused by its inhabitants, foreigners and tourists.

Any plans of ecotourism are still incipient, and so they're at a purely developmental phase and people are still torn over the importance of protecting the area and the benefits in exploiting it with tourism. These enumerated conditions gave the push to open a workshop dealing with topics raised by its participants, including: working together, developing events and projects, supporting each other, sustainability, markets and tourism.

The first two sessions of the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV*, took place in the main buildings of the primary and secondary schools for the entire area. The Educational Institution of Juanchaco is a simple building that was constructed in almost two months as part of a technical training set up between the Colombian and North American military to realize engineering and military projects in the area. The agreement called for the two military units to collaborate on public work, and it was agreed that whatever was constructed could be used by the community. The construction of the school and health post were just two of the humanitarian works done by 156 North American military officers who came by helicopter and cargo ships to the beaches of Juanchaco and Bahia Malaga.¹⁶

Consistent with Helena Productions' interests in land politics and its complicated place in Colombia's economic and political history, this place was picked to hold discussions on the making of local handcrafts and traditional products, local history, and policies that affect every day life.

¹⁶ *Juanchaco a la orilla de la desinformación* [Juanchaco at the edge of misinformation], *El Tiempo*, January 8, 1994 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-8962>.

“Although my field is in electro-mechanics and electronics, I've dedicated myself to making hand crafted things from materials that are autochthonous from this area, that are representative of it, that have a strong relationship with the medium that is the sea, the shores, the folklore. In short, the work that I do is authentic. I haven't copied it from anyone. I'd never seen anything like it. And lots of people who know a lot about handcrafts assure that they've never seen anything like it, that it's something very authentic. It's something that teaches my art is didactic.

“I work with coconut, with 'chonta' wood, which is the bark of palm trees, and a material called 'guerregue,' that comes from the same palm from which indigenous get their material for the outer coating of hand crafted jugs and vases. With these materials, I make things that I'm passionate about, which are model boats from every year.

“There's a boat that is very typical here in the San Juan River, the “potra remontada” (turnaround mare). A “potra remontada” has a 55 horse motor. People here say that those are military boats. This one is called, ‘the military.’ We have another boat that is very modern. It has really powerful motors that are being used for drug-trafficking and this model is more or less a flying boat. They're made for two people only; one person goes strapped in the driver's seat, without a helmet, while the other co-pilots. That one is called, ‘the bang.’

“I also do works like this cup. The priest from the town Ladrilleros takes his wine in a cup made by me. A lot of people like them.

“I'm a mathematician, I'm a technologist, an industrial designer. I like to read a lot. I'm a man of a lot of information, of encyclopaedia, from which I've taken so many ideas. I've done a lot of work, and necessity has called for me sell these works. But my dream is to have a museum in my house where I can have some 50 model boats from different times and cultures.”¹⁷

“There's a traditional hand craft made with the root of a plant that is common in the woods, that is called 'chocolatillo.' It's very pretty and ancient, and it was used to make baskets. Our grandparents were the ones that worked the material most. I began to find out about 'chocolatillo' by talking with my grandmothers. They used to make baskets too, they also made hand held fans and mats out of them. Then I started to seek my mother out. My mother also wove. Yes, there were many women who worked with the material here, but now hardly

¹⁷ Oscar Barandica at the Investigative Laboratory—*Creativity for South Pacific IV, Helena's Mobile School of Social Knowledge and Practice*, Juanchacho, 2010.

anyone is making them. It might be because when people really work on something, those things are just left there, no one sees a way out with them. Not even tourists buy these things. Anyway, I've taught my daughters how to weave."¹⁸

"I'm going to talk a little about food, about the typical dishes of the region which are 'pianguas,' shrimp, rice in coconut, the 'guagua,' and fish stew. Everyone cooks differently here, but still everyone seasons with coconut and herbs. 'Nato' is the best for seasoning fish; also 'pargo'... Tourists ask for 'pargo'; it's used a lot here. But to make the best seasoning in the entire community, everyone knows to use 'nato,' it's healthier, while 'pargo' irritates the stomach, and so it's not recommended to use when one is ill."¹⁹

Later on the workshop opened at various sites in Juanchaco and in Ladrilleros, such as places formerly reserved for the Community Council's meetings, as well as at the recreational centre, *Los Robles*, where training events were held for the community by the community.

Because of the needs expressed by the enablers of this workshop, who are also the community's inhabitants, it was developed with the aid of Helena Productions who's members discussed and made possible the study and confrontation of the community's stories. Multiple exercises were developed based on the topics and needs that were surfacing and workshop participants were encouraged to lead and share their knowledge about these matters.

Sometimes using not much more than a pencil and notebook, the workshop participants developed and shared their own investigations and stories. *La Escuela de Esgrima con Machete de Puerta Tejada [The Woven Door's School of Fencing by Machete]*, an alternative school, presented a project that focused on Colombia's colonial past and the problem of exploiting workers who harvest cane sugar for the sugar industry. This investigation was included in many of Helena's projects as well as in, more specifically, the *Mobile School of Social Knowledge and Practice*.

The industrial designer and artist, Sammy Delgado Escobar, also participated, representing the art collective, Konvertible. Sammy developed a furniture prototype for street vendors, which was then constructed and used by craftsmen and other businessmen in one of the important events of this project: the *Coco Show*.

¹⁸ Rosalbina Valenca speaking at the *Investigative Laboratory—Creativity for the South Pacific IV, Helena's Mobil School of Social Knowledge and Practice*, Juanchaco, 2010.

¹⁹ Luz Mary López speaking at the *Investigative Laboratory—Creativity for the South Pacific IV, Helena's Mobil School of Social Knowledge and Practice*, Juanchaco, 2010.

The interest in production at the *Mobile School of Social Knowledge and Practice* was reflected in, among other things, its mobile workshop on production that worked hard to meet the different needs of its participants (local residents and some artists who joined in the last stage of the project). This workshop functioned in various spaces, like hotels, streets, the beach, etc. Molds were produced to make sand forms, diverse montages, tables and other wooden constructions; in general, discussion, advice and various technical solutions were spurred. Also the organization and the artists worked in various spaces of production within the community: tailor shops, sawmills, a carpentry workshop, artisan workshops and other places.

Some exercises developed advertisements for the businesses of the workshop participants—their restaurants, hotels, stores, artisan shops and their individual or family run micro-enterprise projects. This vision culminated in the organization, production and realization of an open invitation community event, both festive and commercial, called the *Coco Show*, which was held on the main road, at the Community Council Meeting Hall of Juanchaco. For this event, artisans exhibited their projects and sold the furniture they designed and built during the workshops and with the help of the production team contracted by Helena. There was also a gastronomy event with local and foreign delicacies and a concert presenting the musical group, Guascanato, who's lyrics talk about the social history and recent politics of Ladrilleros, the band's hometown.

The group that formed during the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop* includes the following. Yonamine (Angola), Samuel Tituaña (Ecuador) and Edinson Quiñones (Colombia) were photographers for the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV*. They divided cameras amongst themselves, and documented some of the artisan pieces and other products made by the people of the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV*, which ended up also serving as advertisement for these pieces. The pictures were developed, laminated, handed out, exhibited and discussed. The artist, Alejandra Gutiérrez (Colombia), owner of a restaurant in Cali, lead a workshop about food and the kitchen. In a similar manner, Jennys Fernanda Obando (Colombia) designed drawing exercises based on the utensils and spaces of the kitchens of the workshop participants. Ana Olema Hernández (Cuba) started a project for the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV* called Leviathan. Little by little, participation and the invitation to lead these workshops grew.

Some of the artists in both the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop* and the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV* and who participated in the *Coco Show* were Juan Carlos Leon (Ecuador), who lead a free

gastronomic event in the street, in which he prepared “corviche,” a recipe of fish, banana and peanuts, typical of his hometown Guayaquil located on the Pacific Ocean; Eliana Otta (Peru), who presented a series of products, amongst them, prints, vinyl, dolls, key chains, and clothes, which could be bought in exchange for a picture drawn of any of the objects; and Alejandra Gutierrez, who did representations of the “chigua” using drawings and fruit found in the region, a topic which was then developed through further investigations done in the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop*.

From Juanchaco and Bahía Málaga one can see humpback whales, also known as “yubartas,” that come between July and October of every year to spawn, have their baby whales and raise them during their first months of life. This, amongst other natural wonders of the area, makes the region an exceptional site of natural wealth. This is one of the rainiest places on the planet; and so the rainfall determines the lack of an aqueduct and the absence water to bathe in and drink. Here, one finds the jungle and the sea, and an exuberant plethora of animals and vegetables, which forces visitors to be cautious with some of the insects, reptiles and sea animals that are known to be a danger to people.

As of some years ago, two possibilities with a potentially great impact have been discussed by two very powerful sets of interests: one possibility is declaring this area a National Natural Park, which would come with its advantages, responsibilities and, surely, limitations; the other possibility which has the favour of a lot of the nation as well as the favour of the industrial sector of Valley of Cauca’s, is constructing the longest and most important dock in South America in Bahía Málaga. This would impact the local economy in an important way and on the other hand would affect, to give just one example, the whale’s migratory route. These Helena Productions projects were developed in an environment shaky with the change that either of these possibilities promised.

The artists’ arrival and the development of their goals in the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop* was enthusiastically received by the community because they were initially perceived to be a group of diverse national and foreign tourists.

As was expected, and in spite of the boat trips down river, the daily and nightly hikes, the expectation of seeing whales jumping out of the sea, the preoccupation of putting on sunscreen and moisturizer and trying to stay cool, the pleasure felt in jumping in the pool at the Hotel Turístico La Luna and the Hotel Costa Real, enjoying good cuisine, the fruit of the sea, the evenings spent on the beach as well as the nights in the Templo del Ritmo, or simply the killing of mosquitoes with No Piquex

spray, it seemed none of the artists wanted to be called a tourist. This gave way to many heated discussions that, in the least, happily ended with a dip in the pool.

The artists investigated and worked in the community in various ways, and they started even before they came. They succeeded in doing exhaustive field investigations, they visited places of interest to their projects and arranged meetings and negotiations with individuals and organizations they recompiled information and made products. They gave talks about their work, they also produced, with or without help, various things that could then be bought or exhibited or that were part of other production processes, like videos or photos. They developed pedagogic processes that enabled them to make, among other things, workshops and events, prints, drawings, edible products, sculptures and outdoor installations. For Helena Productions, too, it was an important and unprecedented experience, a memorable exploratory trip. The *Mobile School of Social Knowledge and Practice*, invited artists to the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop*, participants to the *Investigative Laboratory of Creation for the South Pacific IV*, and the community at large to various events. The *Mobile School of Social Knowledge and Practice* is a mechanism to negotiate and exchange, and this experience was made possible and was also enriched by Helena Productions’ flexible pedagogic model that brings together artists with community organizations, artists with Catholic priests, and even artists with Colombia’s Administrative Department of Security (DAS).

As the days went on and various of the artists projects came to light within the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop*, things got complicated. After their “honey moon” with the community during the development of the *Investigative Laboratory*, came, the very next day, the break-up. Now it’s important to point out the capacity that art has to problematize and create friction, as well as the capacity it has to see things in various, disparate ways and of posing uncomfortable questions.

The artist, Juan Carlos Leon of Ecuador, presented his project, INEC, in which he sought to take the population’s census using surveys and graphing methods. This process was recorded in a few books that were produced for the purposes of the project. He’d initially planned to do this with three populations, but he was only able to accomplish this with one group because of the pressure he received from local public organizations that acted on surprisingly nationalists and xenophobic concerns. After a round of negotiations with some community action coalition groups, the police and military armed units got involved and, to make matters worse, some of the questions on the census made some of the personnel in the military armed units uncomfortable and the project was looked at with suspicion due to the current conflict between Colombia’s and Ecuador’s authorities (some

even whispered that the artist was actually a spy). Finally, DAS showed up at the *Juanchaco, Ladrilleros and La Barra Workshop*. Another reason why DAS came was to review the project *Leviathan*, put on by the Cuban artist, Ana Olema Hernández. In this workshop, leaders of the three communities were represented, along with his ideology and the context that helped shape this ideology. The workshop also included the participation of a hypnotologist. This project angered the community and the leaders of the Catholic and Evangelist churches because of its title, *Leviathan*, and possibly because of the role of the hypnotologist. Around the pulpits it was said that because *Leviathan* was a marine monster whoever created that workshop must be part of a local cult. Also, techniques were used which the military called brainwashing. The project, needless to say, was not to their liking. In addition, the tours lead by the collective formed by Yonamine, Samuel Tituaña and Edinson Quiñones caused uneasiness in the community who asked themselves what someone from Angola (Angola was suffering from guerrilla warfare at the time), Ecuador and the southern part of the country were doing in these remote areas. And, in general, people questioned the meddling of each artist within the communities. Finally, Helena Productions was understood to be a Non Profit Organization and, because of this, was looked at suspiciously, basically because of prejudices related to this form of organization. Non-Profits have been distorted and attacked in Colombia during the last eight years.

These developments pushed the group to hold a private meeting at Hotel Costa Real, where they discussed the possibility of traveling to Cali to hold their Open Day (an event in which the group presents their projects to the public) in order to gain distance from the tense situation they were confronting. But this possibility was finally discarded. Though the group felt that the community and local authorities were turning their backs on them, they decided to hold Open Day there in the hotel. This was an important decision, because holding Open Day at Hotel Costa Real was an opportunity to show the community what the artists had accomplished, as well as what they themselves had participated in. These were projects in which the community could somehow find themselves: there were representations of the local motorcyclists who move primarily between Juanchaco and Ladrilleros offering to give everyone rides, both local and foreigners; there was Tocayo, the most eccentric character of the region; the flag that Fluvia, a local seamstress, made and that is captured in a video documenting the event at La Barra, which had the traditional music of *viche*, *tumbacatre* and *arrechon* playing in the background; this same video also captured the local landlord talking about the importance of community and; there were drawings of ice-cream shops and

other businesses. The public had the chance to eat the almost forgotten recipe of “chigua” wraps and Yonamine’s Angolan dishes and three-milk cakes from a traditional Southern Colombian recipe. The event had all of this and more and was held in the middle of a pretty hotel, a space that, though it was usually closed to the public, opened its doors to make the celebration possible and so helped bring these initial phases of the *Helena* project to a close.

A few days later, when everyone had gone back to Cali, or to their states and countries of origin (while this text was being written) the Colombian government, with less than 48 hours before the new president’s inauguration, declared the *Uramba Bahía Málaga Park* a protected National Natural Park which generated an uproar that is still very much alive in the industrial sector of the country which, at least for now, sees its developmental ambitions truncated. The importance of this park lies in the sheer amount of animal and plant species that live there. Without out a doubt, this declaration will help preserve the environmental services that the area offers the local community, like fishing, the production of raw materials used in artisan manufacturing and the possibility of optimizing ecotourism, which would be a push to improve waste management and protect the diversity and cultural richness of the ancestral indigenous communities, the afro-descendent *raizales*, and bring us closer to a different kind of relationship with the newer settlers and tourists in the area.

We should always keep Bahía Málaga’s diversity in mind. It’s not only a biological diversity, but also a political, social and economic one. This diversity represents a crucial attribute of the country at large, one that has resulted in so many unique phenomenons. To see this place as only a tourist hotspot would be far too innocent and unrealistic of a vision.

These artist workshops seek to find a home-base where they can sharpen and develop. Given the current situation and that they’re prone to wandering, they will continue to look for a place to house their next project. In the end, at least, their house is very light and mobile.

GEORGE OSODI

I would like to thank SITAC's invitation. My name is George Osodi, before I start my conference, I would like to briefly present my country. I come from Nigeria, in the west coast of Africa, we are 150 million, it is a very large and diverse country; we have plenty of oil. We are a democracy but I rather call it a 'unique system', a political system that is heavily influenced by power, by money. This contrast is exposed in the images I will present today.

I became a photographer because of the love I feel for art, I couldn't study photography, and instead I studied business, I have a degree in Business Administration. I worked for three years at a bank until I decided to become a photographer. Then I had to overcome many difficulties because photography wasn't considered a serious profession, nobody took me seriously, but as a banker I was a well-respected person. Actually, a lawyer friend questioned my decision and asked me how was it possible that I left the bank to become a photographer, and then she left me. I lost everything; I lost all my benefits at the bank, my partner, and my apartment. I was alone. It was a real disaster, talking about catastrophes and disasters. I think that in Nigeria many people have lost hope, they don't know what to do in the future, precisely for the preconceived notions, in my country there are many... They brand you if you are a lawyer, or if you are a doctor, if you don't have a 'serious' profession, no one takes you into account. And everyone asks you what are you going to do with your life.

I would like you to travel with me through some images, images of my country. First, I would like to tell you about my passion for all this issues that surrounded me, everything that is my country and other African countries. There are many concerns, many social problems, and for all these reasons is that I took the decision of becoming a photographer, a mean that truly allowed me to express these concerns and anxieties I felt. There are some images you would rather not see as they reflect a very sad reality.

It is sometimes hard to express through images. We have to be careful with what we say through them, they can be politically incorrect and you can lose everything, so I had to learn many tricks that have rescued me through my years as photographer, I started by developing my photography myself, observing in them an artistic expression, taking on account the colour and knowing as well that I wanted to achieve certain things, I wanted people to appreciate my work, appreciate the aesthetic even when many saw my work as political, as images that portrayed my political point of view. It was my intention that these pictures had aesthetic aspects although reality is sometimes stronger than images.

I would like to show some of the most popular images, one of my first projects in the delta river zone of Nigeria, a place where there is plenty of oil and a large dependence on this industry, almost 90% of the income actually comes from the oil industry and has ignored other sources of income that once prevailed such as fishing and agriculture. But moreover, this industry has helped the power elites to overcome, elites that dominate the country, as I mentioned, a toughly divided country, we are either up or really down. Those that conform the elites are really the least; there is a very insignificant middle class and a huge mass living in extreme poverty. In this image you can see a policeman carrying a gun and a young man painted in white protesting in the delta region. This photograph is part of a project that looked to present an historic moment of the country, during elections these kind of images appeared and disappeared on daily basis, and the question that raises is where is the government. Another image shows these pipes, you see these pipes all over the country, they are very important as the transport oil over the region, many visit this zone to see if it is possible to steal some oil and profit from it. These images also show pollution all over the region, complete desolation. Villages where it's never dark, because of the relentless oil wells flames. A polluted land that once was land of agriculture and has been lost by the oil industry, this happens and it is a clear example of the domination of companies such as Shell that come here and sweep everything, a real catastrophe.

Then, when I arrive there to work, I am shocked by the situation; these images try to portray my shock even if they are hard to achieve, as there are many interests, financial and political interests that have been created in the region. I had to go through the zone carefully, it took me five years to penetrate it and be able to take these pictures. For example, this image of two young boys selling Chinese products, today very common trend in Nigeria that many use to profit from it, the children sell these products, they skip school to work as retailers of Chinese products. Their parents allow this to have an extra profit for the family. It is a harmed region, a catastrophe. And yet, there are protests; most of them end up in violence.

Many of my photographs are example of Nigeria's reality, portraying also what I call 'leaders', men who pocket the money and never invest it in the country, housing projects literally in ruins, complete pollution... In 2009, we saw the BP disaster in the Gulf of Mexico, everyone was alarmed, but for us it was not really that alarming, we have been living for the last fifty years in this reality summed with the 'new era', the era of gangsters, it has become an untamed place. Leaks and catastrophe is the every day, even so, people manage to survive, to make a profit from catastrophe, to resist scourge and live saying that we are fighting for our country when

actually most are pirates that profit from all these illegal activities related to the industry... They steal both from the people and the large companies.

The images of pollution are all over the region, the desolation and the hunger. Another project I worked in was entitled *Lagos Uncelebrated* which shows the city of Lagos, the largest city in the country where the 10% of the population of Nigeria lives, there are at least 50 million inhabitants and in some way, it is easier to earn a living here. We don't necessarily do well, but at least there is work. There are other cities that are some how invisible but in Lagos, money moves, things happen, as they say, the good, the bad and the ugly.

This project is about people trying to move ahead at all costs. Nigeria is a religious country by excellence, everybody believes in God and asks many favours and miracles... A perfect example of the 'mega city', although I have always questioned what this means. It is a city with little or no urban planning, everyone is fighting and trying to find some space. There is no infrastructure, and then everything becomes erratic, chaotic. Everyone is trying to move ahead, to cover his or her basic needs. In many cases, there are no electric services, or water, and people live with candles...

Nigeria, even though it is one of the most important countries in the world oil industry, oil is scarce, people even break the pipes to steal and most go unnoticed because people will do anything in order to survive. Then, other options such as the night life become a good source of income, people try to find ways to get fit, in order to find a job in the night clubs, like waiters or security guards. A constant fight for a place, for a job, everyone living on top of each other, streets are full, of business, of people, everything happens in the streets and everyone has learned to coexist because they do not have other choice.

But Lagos is a city where you can get stuck easily, lost; I don't think there is a worst place in the world... I don't know.

Another project, one of my favourites, consists in a trip I did all around the country. Nigeria is also a rich country in many ways. But Nigerian people always blame the devil, we blame him for any accident or misfortune, it is always the devil's blame. So I decided to tour the country by land and portray all this accidents, because in Nigeria you find many accidents in the roads, nobody respects the rules so this project is about this particular reality. I travelled all around documenting the accidents, the destroyed and abandoned cars, something that I have only witnessed in Nigeria, and fortunately I have travelled a lot. In many cases, people dismantle these wrecked cars to steal parts and sell them, the rests remain there for weeks, even months, no one really cares but what's weird is that this is too common. After all, the rich elite doesn't travel these roads. While I go through the country,

I also find political and social issues that I try to embellish in order to get the message through.

Another project I did in Ghana was entitled *De Money*, and it took place at a gold mine and narrates the story of Nigeria. People trying survive at any cost, paying any price. You see people scratching the ground for weeks just to get a small portion of gold equivalent of 10 dollars a week. No one sees or cares for the environmental disaster in the forest; the area is completely forsaken while you see the people struggling to survive. They don't have any education, they do not know about lead or mercury and the consequences and poisoning, they ignore the damage that the mines cause to the environment. Many of these 'mineworkers' die very young; they give their life in exchange of a small marble of gold.

To close up, I would like to show *Black Street*, a project that portrays another kind of catastrophe. Catastrophes can be both, natural or created by men, and in my country we live the second kind. It is not the natural catastrophe that affects us, those that are destructive such as the tsunamis or earthquakes; instead we suffer a different kind of catastrophes that are more overwhelming, the ones that are created by ourselves as society, an aggravating situation that is flogging the whole country. In Nigeria, we generate our own 'tsunamis'.

Black Street is about one of these created catastrophes, on how Nigerian women are 'exported' to Europe as prostitutes. In Nigeria, they go through a sort of initiation, a ritual that their own family conduct, like voodoo, they sacrifice animals to protect their daughters through their way, so they arrive safely as it is the family interest that they become prostitutes and send some money back home, to get by at any cost literally. They spend a lot of money in this rituals, more than 60,000 euros to take them securely to their final posting. They work as sex slaves until they can pay the family's debt and keep working to send more money to the family, if they are lucky they manage to escape and some of them seek asylum in some Muslim and Christian shrines, or other religions and beliefs. The women come from different regions of the country and establish in many European countries, so I did this project in order to portray this harsh reality, a reality where women realize that time is not a good ally for those engaged in this activity.

Earthquake 85

Art, Architecture and Disaster

RUBÉN ORTIZ TORRES

The Swiss born French architect, Le Corbusier, dreamed of modernizing Paris. For that he had to destroy the city. In his 1925 Voisin Plan, he proposed to substitute the urban plan and romantic architecture of the 'city of lights' with a series of great towers in a cross plan organized on a Cartesian plane. Not even Hitler dared to destroy this idealized city, much less the French. However, after the Second World War, some modern architects would try to implement the utopian ideas of Le Corbusier with disastrous results. The project that has come to symbolize this situation more visibly is certainly Pruitt-Igoe. It consisted in a series of housing buildings constructed in 1954 in Saint Louis, Missouri in the United States. These buildings replaced the nineteenth century settlements with communal baths in terrible conditions in which poor Afro-American residents lived as the white middle class families fled to the city suburbs. Although these buildings improved temporarily the living conditions of their residents and won many design awards, as expected, architecture itself could not solve social, economic, and political factors that produce poverty, crime and segregation. By the end of the seventies this housing project became famous for precisely these problems and started to accumulate waste and graffiti between its broken windows. Thirty-three buildings were demolished at 3 o'clock on March 16, 1972, only sixteen years after they were constructed. The remaining thirty-two buildings were destroyed during the following four years; the demolition was broadcasted on TV. For the conservatives, the project became the symbol of the failure of urban planning and social assistance, and for the postmodern architects, the failure of Modern architecture. Charles Jencks declared its destruction as 'The Day Modern Architecture died'. However, some housing projects with the same architecture and aesthetics such as Penn South continue to operate successfully in lower Manhattan inhabited by people with more resources and political and social power. The architect of Pruitt-Igoe was Minoru Yamasaki, who also designed the Twin Towers of New York's World Trade Centre, buildings that also were destroyed as icons of modernity of the United States, of the western world and of

Capitalism, although in this case they were destroyed more for their success than for their failure.

In Mexico the most notable example of this type of Modern architecture is the 1960 housing project of Nonoalco-Tlatelolco designed by Mexican architect Mario Pani. This project also achieved many architecture awards. The original plan included 102 apartment buildings with their own schools, hospitals, convenience stores, mural art and green areas. It worked as a city within the city. Today, the project is smaller and quite deteriorated. If Pruitt-Igoe symbolized Modernism failure, Nonoalco-Tlatelolco symbolizes the coexistence with the past and maybe with the present and the future. The modern buildings surround the pre-Hispanic ruins of what once was the Aztec market of Tlatelolco along with the colonial Catholic church of Santiago Tlatelolco, built by the Spaniards over the Aztec ruins. Altogether, this construction forms what is known as the 'Plaza de las tres culturas' (Tree Cultures Plaza) that by itself suggests a postmodern dialogue with its history. If true that Tlatelolco didn't have the segregation, crime and poverty history of Pruitt-Igoe in Saint Louis, it has a terrible history of repression and failure of the Mexican revolution project. It was the scenario of the student massacre by the Mexican government on October 2nd 1968, just before the Olympic games took place in Mexico. So far, the official death toll is disputed and varies between thirty and three hundred. What is not in dispute is that on October 2nd of 1968, more than 5000 soldiers, 200 tanks, 2 helicopters, snipers, machineguns and paramedics gathered in front of the Chihuahua building in what was planned to be a pacific demonstration of college and high school students. The architecture was then witness of this horrifying shameful event that the anti-democratic government of President Diaz Ordaz tried to hide by blaming the victims and that today is still under investigation. In fact, every year, the architecture is still witness of protest demonstrations.

If for Jencks the end of Modern architecture happened exactly at 3 o'clock the evening of March 16, 1972 with Pruitt-Igoe's demolition by the "Federal Department of Housing", in Mexico we can locate the end of Modernism exactly at 7:19 am on September 19, 1985. It was precisely in this moment when the gods and nature destroyed model buildings of Modern Mexican architecture leaving only the pre-Hispanic ruins and Colonial architecture intact.

Several buildings in Tlatelolco collapsed dramatically as the ones demolished in Pruitt-Igoe and the images were universalized and also broadcast on television. However, this was really a more dramatic event as the inhabitants of these buildings sat within the rubble. The tragedy burdened the limited capacity of a corrupt authority and the citizens bound to survive by themselves demonstrated achievable

direct action and spontaneous self-demarche. Neighbours of all social status organized to rescue victims, and help lift debris. This eventually allowed new forms of political organization that were unthinkable before the tragedy. In a similar way and independently, young artists tried to respond and find meaning and significance to this event generating a critic of modernity that led to the construction of a particular nation-state idea.

The first aesthetic response came from the photographers. Sergio Toledano decided to go and see what was happening in the downtown area and was the first to document the disaster. In his black and white film he made a dramatic essay, which earned him the first prize in the Photography Biennial of 1986. The images are impeccable. Some of them more abstract and some more human but all of them are dramatically expressionists. Many more photographers documented the event. In fact, some members of the workshop led by Pedro Meyer decided to capture the event. We even were allowed access to restricted areas. My memory is a nightmare that I just didn't want to remember for quite a long time. The Regis Hotel was reduced to a pile of rubble and, on the top a person with a mask over his mouth and a black plastic bag was collecting pieces. When I told a police man that this way he would take forever, he answered me that the man was only collecting pieces of bodies. I fainted in the subway when for a moment the light went out, perhaps only for a false contact with the pathways. I soon discovered that photojournalism was not my thing. I then decided to work in a different way making photographic experiments with overexposed images that emulated an earthquake; nerves made me repeatedly expose the same film roles creating fortuitous images that mixed portraits with images of collapsed buildings. In a film I accidentally combined images of 'Las insólitas imágenes de Aurora' with other buildings in ruins. This was a popular rock band that later became Los Caifanes and that with other bands organized rock concerts to raise funds for the victims. I don't have the negatives of these images because I lent them to a magazine...

After the earthquake a cartoon entitled 'Terremoto 85' was published. It contained moralist love stories that happened during the earthquake and where about miracles and tragedies, women crying and Mexican men consoling or fighting with them, all framed by fragmented images of buildings falling creating dramatic compositions. These drawings worked for me as a better inspiration than the photographic images. We were starting to edit and give meaning to the information and those images seemed to have a strong relation with works of art related to other tragedies, for example Picasso's Guernica. With these images I did a series of eclectic paintings with references to the popular culture, the expressionism, postmodernity and even

cubism. One of them, in a relatively large format, consisted in a vertical composition in acid colours where some Tlatelolco's buildings are seen collapsing. I entitled it *El fin del modernismo* (The End of Modernism); along with this painting I did another two compositions with women crying. The first one was very similar to one on the comic strip where a blonde woman appears crying and a dark man with a moustache answers her. Dialogue balloons without text also appeared, it is a very graphic painting. The other painting is a cubist variation of this one. The three of them were sent to the Encuentro Nacional de Arte Joven (Young Art National Encounter), that in those days was the easiest way of making them visible. According to the jury records and Olivier Debroise himself, the works were about to be rejected from the contest for their eclecticism until they reviewed the title and understood that there was a concept within the paintings themselves. *El fin del modernismo* received an award creating attention and polemic inside the local media. Currently, it is part of the Museo de Arte de Aguascalientes collection. Other paintings from this series were acquired by important collectors such as Carlos Ashida from Guadalajara and the Metropolitan Museum in New York.

Other artists also changed their plastic proposal, making comments and visual experiments of the earthquake. The architect Mauricio Rocha, Mauricio Maillé and Gabriel Orozco produced a collaboration that was shown at the Modern Art Museum in Mexico City in the Salon de Espacios Alternativos in 1987. They underpinned one of the exhibition halls as if it were to fall. With common scaffolding and wooden beams they reproduced the structures seen all over the city to repair damaged buildings also implying that the museum was in ruins. This work is particularly important if we consider it is one of the first architectonic interventions by Mauricio Rocha and one of Gabriel Orozco's first experiments completely different to the organic paintings he was producing at that time. Let's say this 'institutional critique' is his first recognized conceptual work. Unlike later works it is not a devoid and ambiguous meaning in search of an elaborate interpretation. There is an important and critical commentary on the context that goes beyond the poetic gesture and does not comply only with referring to it with its presence. In this sense, it is a better work than many of his that are actually better known. As *El fin del modernismo*, this work makes reference to the modern building that collapses, in this case the museum and with it, the idea of modernity. The museum becomes the work itself, something that maybe should be in constant reconstruction. The work received an award but regrettably it was overshadowed by the scandal that the church provoked because of a work included in the exhibition that depicted the Virgin of Guadalupe with Marilyn Monroe's face. This incident led to the resignation of the Museum Director, Jorge Alberto Manrique.

The 1985 earthquake is still a subject of inspiration for many artists even outside Mexico. Susie Bielak is a young artist recently graduated from University of California in San Diego who lives in Minneapolis. Her father is a seismic engineer and was in Mexico City at the time of the earthquake. He took a series of pictures where the structural damage of buildings and walls is appreciated. From these images Bielak has made a series of collages and Formica table sizes that in some cases she uses for printmaking. They have fragmented and stylized compositions where nature has broken the regular and perpendicular traces of the Cartesian direction substituting them with dramatic diagonals and asymmetric and irregular balances. There is a huge metal plate at the University of California in San Diego School of Engineering at the University of California in San Diego where some seismic movements can be reproduced from seismic registers. It is used to study the effect of such movements and test different structures and materials. Bielak used this plate in order to test the effects of the Mexican earthquake on her own dining room, which she reproduced at breakfast time (7.19 am). On this still life she replicated the brutal movement of 8.1 degrees on the Richter scale violently pulling down the groomed and colourful breakfast. She documented this action on a video work.

In Mexico there are also artists that keep on working over the same subject, such is the case of Amor Muñoz. Without having knowledge that the same works were done about the earthquake of '85, she designed a diagram to produce seismic alarms. She distributes this diagram in the streets so people can build their own alarms. It is a very simple system that consists in a series of pendulums that activate a speaker when they move. She built her own shopping cart with alarms that activate not only with earthquakes but with simple movements. She pushes it through the streets and public squares such as the Zocalo in downtown Mexico City. Most of all she is interested in the social interaction where the people can participate directly in finding solutions and answers to nature's inevitable disasters.

Recently, Ignacio Padilla, the writer, published *Arte y olvido del terremoto* (Art and Oblivion of the Earthquake). This book parts from the thesis that one of the functions of the artist is to memorialize historical events and affirms that there is a lack of attention of artists towards the '85 earthquake which has generated a ghost who can not find rest. This conclusion is particularly wrong, as there is a great amount of contemporary art produced during this decade in Mexico and it is probably some of the most interesting and critical of modernity. The monuments that usually memorialize historical events are of a scale that Padilla couldn't distinguish, for him they are large public commissions that in any case would make the

State look poorly or offer nothing tangible to the private industry. To blame the artists for this absence is to simply put in evidence his short understanding on the basic mechanisms of value within the artistic practice and art distribution. This book was awarded the Luis Cardoza y Aragón prize for Visual Arts. However, the absurd function of these hundred and thirty eight pages is to demonstrate that in this case Art History does not exist. And it makes a strange effort not to produce it. The only reference he makes to the works of artists is copied directly from the catalogue of the exhibition *La era de la discrepancia* (The Age of Discrepancy). It does not mention the Salón de Arte Joven of 1986 and has some terrible errata and omissions on the Salón de Espacios Alternativos of 1987, which seem to be the only references the author could find. Rants on the sublime and criticism of photography as a nineteenth century art have nothing to do with art from the eighties or contemporary art. Of course the book has no illustrations that might contradict what he says, and it is an exercise of intellectual opportunism. He claims that there was some art made in '68, presented in an independent way and with little documentation. History has more to do with the present than with the past. It exists to the extent that there is an interest in doing it. Without this interest there can be no history and the art of disaster would just become one more in a long series of disasters.

Works cited

Padilla Ignacio, *Arte y olvido del terremoto*. Editorial Almadía, Mexico 2010.

Debroise Olivier, Cuahtémoc Medina, Teratoma A.C. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México; 1968-1997*. Turner Ediciones S.A., México 2006.



DAY 2

Technoscience: Disaster and Panacea

Science in our time continues to peak, increasing its influence on so many philosophical and artistic expressions as it has done over the centuries. Yet, despite the many recent discoveries of great transcendence, today scientific knowledge does not inspire the same optimism it brought about a hundred years ago. In fact, quite on the contrary, nowadays it is somewhat clear that the technological development made possible by science is the main cause of the planet's catastrophic transformation. We have, on the one hand, a clearer notion of the magnitude of the challenges we face in a much more complex world than past generations had, and, on the other hand, the awareness of a technological power previously unthinkable, that sporadically runs out of control with devastating consequences.

Critical Events

MANUEL DELANDA

Catastrophes are critical events. When the word “critical” is applied to events it has a different meaning than when predicated of thinking: a critical situation is one that is dangerous, risky, uncertain, in the balance. This implies a combination of subjective and objective factors. On one hand, for the situation to be truly critical, for something real to be in the balance, the situation must pose an objective danger to the integrity of our bodies, our communities, and our cities. This objectivity can in many cases be determined by the intensity of the event, or more exactly, by the fact that this intensity has reached a threshold marking a sharp discontinuity in the behaviour of natural or artificial entities that have the capacity to affect us. On the other hand, the beliefs that people form about the risks involved, and the emotional charge of these beliefs, point to another type of intensity: not the intensities of temperature, pressure, or speed characterizing the critical event itself but the intensity of uncertainty and fear about its potential dangers. The abruptness of the discontinuity at the birth of the critical event only raises the subjective intensities higher, since we cannot respond using our trusty routines when a situation is far from ordinary.

Sometimes, the other meanings of the word “critical” converge in situations characterized by high objective and subjective intensities. A powerful event like hurricane Katrina revealed to a large number of observers many inequalities and incompetence: that in the distribution of private land in New Orleans physical height and income levels were correlated, so that low-lying poor neighbourhoods would of necessity bear the brunt of a flood because water always seeks the lowest level; or that the forced union of bureaucracies engaged in emergency response and national security created a dysfunctional agency with a diminished capacity to respond in a crisis. Although these two conditions could have been obvious to critical thinkers before the event, the hurricane itself made them visible to everyone, and in that sense the event itself was critical in the awareness of passing denunciatory or censorious “judgment” on the conditions prevailing both at the local and national level. Bureaucracies are tested by critical events in much the same way that people are. A person may display (or fail to) character only in situations that are problematic, that is, when the consequences of personal action cannot be predicted.

Those situations also demand a display of personal abilities to cope. In the case of institutions or organizations (public or private) there is a similar relation except that a failure to display character or ability has repercussions that go beyond a damaged personal reputation: the very legitimacy of the authority of an organization is at stake during a critical event. This is the objective side of the event impinging on its subjective (personal or organizational) side. But the opposite effect can also take place. Because the risks or dangers posed by a critical event are assessed by the formation of beliefs, and because these may vary in the degree to which they capture the reality of the situation, and may be more or less tinged by intense fear and anger, these beliefs can be manipulated. The perfect example in our time is September 11, a critical event that was exploited for all its political capital by an administration that possessed neither character nor ability, but that was nevertheless able to use the event as a source of legitimacy for a variety of actions, from going to war to passing tough new domestic surveillance laws. In what follows I will concentrate on the objective side of critical events.

This implies not only that subjective intensities will not be considered, but also that the objective intensities involved will not be necessarily scaled to human proportions. For a critical event to constitute a human catastrophe the amount of matter and energy mobilized during the event must be large enough to actually confront human beings with a life-and-death situation: a volcano must not just erupt but eject enough lava and ashes; a hurricane or tsunami must not just form but forcefully collide with coastal communities; and, of course, a small plane crashing against a skyscraper need not constitute a catastrophe, but a large one loaded with flammable fluid certainly will. But the objective features that characterize critical events, such as the abrupt transition from one state to another when a threshold of intensity is reached, are displayed by small and large events.

Small critical events are still catastrophes, only not human catastrophes. Catastrophe theory is one of several fields of mathematics that concerns itself with sudden discontinuous behaviour. Unlike the mathematics of classical physics that was tailored to smoothly changing, continuous series of events, this field attempts to capture not just quantitative but also qualitative change.¹ There are many examples of changes from quantity to quality in natural processes but one stands out for its ubiquity: phase transitions. The phenomenon of liquid water abruptly turning into ice or steam when temperature or pressure reaches a critical threshold is only the most familiar one. Less familiar illustrations are the change in the manner of flowing of any fluid as its speed reaches a threshold, going from smooth to wavy and then

¹ Alexander Woodcock and Monte Davis. *Catastrophe Theory*. (E.P. Dutton, New York, 1978), p. 2.

to turbulent; or the change in the gait of a moving animal as its speed increases, forcing it to go from walking to trotting, or even to break into a gallop. The larger scale critical events that constitute human catastrophes are in many cases based on these smaller ones. The thunderstorms that give birth to the tornados that cause so much damage every year, are formed by the coupling of two phase transitions: the one that gives rise to wavy or convective flow—a typical thunderstorm possessing five to eight convection cells—and the one that, by turning steam into water droplets, liberates the energy that allows the amplification of convection cells until they reach several kilometres in diameter. Thus, the study of the features of critical events at scales that would not be problematic for human beings may be necessary to study the features of those that are. Catastrophe theory concentrates on a particular type of critical event: abrupt qualitative changes in processes driven by a single gradient or potential. A gradient is constituted by a difference in intensity, like two masses of air or water at different temperatures, pressures, or speeds. When two such masses come into contact the whole they form constitutes a reservoir of potential energy, a reservoir that may be used to drive another process. The meteorological maps familiar to viewers of television news, with their zones of high and low pressure, and their cold and warm fronts, are a good illustration of how mobile gradients give the atmosphere its capacity to generate entities like thunderstorms or hurricanes. But the same gradients are also what drives many industrial processes: the steam engines behind the Industrial Revolution made use of temperature and pressure differences in much the same way that hurricanes do. Elementary catastrophe theory restricts itself to systems that are driven by a single gradient and that are affected by no more than four different causal factors.² Many processes, particularly in biology, are driven by more than one gradient, and involve more than four factors, so these must be studied either by extensions of the elementary theory, or by other related fields (like bifurcation theory). Nevertheless, the philosophically important features are already displayed in the elementary theory so we can confine our attention to this case. The most important insight is that, for the narrow class of processes tackled by the theory, there are only seven different ways for discontinuous behaviour to take place. There are, in fact, an infinite number of ways in which discontinuities can happen, but it can be shown that the majority of these collapses into the seven structurally stable ones when faced with even minor fluctuations. Since the world is always filled with small fluctuations of many types, and since these cannot be eliminated, unstable ways of undergoing qualitative change will tend not occur in reality. This means that the

² Ibid. p. 42.

stable ones constitute, in effect, seven different universal patterns for catastrophes. (Again, seven within the narrow class being modelled. When we add a fifth causal factor, for example, four other universal patterns must be added).³ The reason these patterns are called “universal” is that catastrophe theory says nothing about the mechanisms behind the processes in which qualitative discontinuities occur: it demands that the process be driven by a gradient but this can be any reservoir of potential energy (electrical, thermal, gravitational, chemical); and it demands that the causal factors number only four, but does not specify the nature of the causes. This implies that many different processes, embodying entirely different causal mechanisms, can display similar behaviour when critical events take place.

The indifference on the part of the patterns to the causal details is what raises the expectation that catastrophe theory can be applied in many different fields. It has been used, for example, to model the threshold of discontent that can trigger a prison riot, although such social applications remain controversial.⁴ For the same reason it could be used to model psychological events like the intense grief or sadness that can push a person to the breaking point, unable to recover after the deep loss and never being the same person again. Any actual human catastrophe, like that on the wake of Katrina, involves critical events of all these different types: the natural disaster of the collision of the hurricane with New Orleans; the engineering debacle constituted by the breaching of the levees; the breaking of social order that transformed some communities into looting mobs; the psychological impact on individuals, some of whom left the city broken, bowing never to return. And then, of course, the organizational failure and the resulting loss of legitimacy of the authority of the bureaucracies involved, a legitimacy they won't recover until another critical event gives them the opportunity to display character and ability. The philosopher of science Michel Serres is the theorist who has made the most out of the universality of these patterns. He finds, for example, the same gradients (as reservoirs of energy) and the same series of abrupt discontinuities in technological objects like steam engines, and in cultural objects like the paintings of Turner or the novels of Zola. Some Zola's novels, in particular, are adept at linking the different types of disaster just mentioned (natural, engineering, social, psychological) thus constituting, in Serre's own words, “a circulation of catastrophes”.⁵ Thinking about catastrophes as critical events

³ Ibid. p. 55.

⁴ Ibid. p. 118-119.

⁵ Michel Serres. *It Was Before the (World) Exhibition*. In *The Bachelor Machines*. (Rizzoli, New York, 1975), p. 69.

taking place over a range of scales—some striking with overwhelming force, others occurring at manageable intensities—suggests that some catastrophes may afford us not just risks but also opportunities. A life that is stable and routine, in which the consequences of our actions are always predictable, is not conducive to creativity. When artists find a style that is safe, a style that brings steady economic rewards, for example, they may become averse to innovation, since any novelty introduced into their lives is a risk, at the very least, the risk of failure. But for the same reason, such artists are likely to stagnate and lose their capacity to surprise. To avoid this fate many artists in history have deliberately lived their lives on the edge of manageable crises, in the vicinity of small catastrophes, although in some cases they may have underestimated the consequences of triggering critical events and paid dearly for it. This condition sometimes referred to as life at the edge of chaos, can also be explored mathematically to search for universal patterns.

The mathematics involved are very different from catastrophe theory. While the latter uses continuous mathematics (differential geometry, the calculus of variations) the edge of chaos is explored using discrete mathematics, the type made possible by digital computers. An important branch of this other type of math deploys populations of the simplest automata, machines that can carry out computations without using any memory, and investigates the effects of their interactions with each other. The interactions are determined by formal rules so it becomes possible to study the effect that the degree of rigidity of the rules has in the overall effect. In other words, the consequences of rules that are too rigid (like unchanging routines) or too loose (like a fully disordered life) can be explored. Sets of rules that are in between these two extremes, not too stable but not too unstable either, produce astonishing effects, the best example of which is the popular Game of Life. Although in principle the population of automata can consist of physical machines, in practice the automata are not hardware but software simulations. Each simulated automaton's position is fixed inside a polygonal cell; the automaton interacting only with neighbours whose cells shared vertices or edges. For this reason the field is called "cellular automata". In the Game of Life a deceptively simple set of rules governs interactions that change the state of each automaton depending on the state of its neighbours. Despite their simplicity, however, the rules lead to the emergence of an unexpectedly rich variety of collective patterns of states. Some of these patterns arise spontaneously, like the famous "glider", a collective pattern that moves diagonally across the automaton population. Others are designed using the basic ones as building blocks. It can be shown that using many natural and designed

patterns together an entire programmable computer can be built inside the space created by the Game of Life!⁶

When scientists confronted this enormous potential, a potential that we may want to call "creative", they studied the only thing that could be responsible for it: the interaction rules. The space of possible rules contains many cases in which the patterns that result are boring and repetitive (rigid rules) or on the contrary, in which no pattern forms (loose rules). The rules of the Game of Life fall right in between the two extremes. The "sweet spot" seems to be located near the edge that separates the ordered from the disordered state (hence the expression "edge of chaos"). Or more exactly, it is located not right at the edge, a point that would be too precarious, but in its vicinity, displaced a bit towards the ordered side.⁷ When the space of all possible rules was subjected to rigorous statistical analyses it became clear that the edge separating rigid routines from unregulated interaction had all the characteristics of a phase transition. In other words, the cellular automata that displayed the greatest creative potential were poised at the brink of catastrophe, but far enough from it not to trigger the critical event. The question then became whether this was a universal pattern and, in particular, whether physical phase transitions also possessed this creative potential. Some evidence exists that real processes poised at the edge between ordered and disordered states do in fact display spontaneous "computational" capacities. Indeed, biological evolution may have exploited the abilities that emerge in this special zone of intensity to endow its structures (membranes, cytoskeleton, the double helix itself) with flexibility and adaptability.⁸ Although this extension of the findings of cellular automata to the material world is today highly speculative, it does point to important consequences: not only the rules by which we live our lives, but those that regulate our communities and organizations, cities and countries, may need to come from that special zone in the space of possible rules.

And if that turns out to be correct then catastrophes may not only be useful because they test our character and ability, but also because the neighbourhood of critical events may hold the secret to creativity.

⁶ Christopher G. Langton. *Life at the Edge of Chaos*. In *Artificial Life II*. Edited by Christopher G. Langton, Charles Taylor, J. Dooyne Farmer, Steen Rasmussen. (Redwood City: Addison-Wesley, 1992), p. 73.

⁷ *Ibid.* p. 76.

⁸ *Ibid.* p. 86.



Real Remnants of Fictive Wars (2004)

CYPRIN GAILLARD

Real Remnants of Fictive Wars (2003-2008) is a series of ephemeral actions, related to *Land Art* and documented on video and photography. Gaillard puts in operation industrial extinguishers in carefully selected spaces, among which is the iconic Spiral Jetty by Robert Smithson.

Superflex & Patrick Charpenel

Conversation

Today, humans live enclosed in a political and economic system that hasn't been able to ensure neither stability nor welfare. Today, we operate in a structure that generates differences and conflicts within our various communities. Currently we foster an economy that compromises natural resources in exchange for strengthening the wealth of the fortunate few. For that reason, we have now created a system that promotes discontinuity, contradiction and nonlinearity in the way we operate. The etymology of the word catastrophe comes from the Greek katastréphein, meaning to overturn, which is composed of the prefix kata meaning downwards and of the verb fein that refers to the idea of turning. Thus, the literal meaning of this notion is to put things upside down. Today, as we all know, in Mexico we live upside down, in reverse, backwards. We live in a state of nearly absolute catastrophe. Contemporary art, with its ability to introduce new variables into the linguistic and social platforms of this great global structure, can and must change the material and symbolic order of our world. This explains the tendency for art, especially contemporary, to generate political experiences at Biennials and international exhibitions.

Today, with the presence of the Danish collective, Superflex, we face a unique case. This is a group of activists who generate different social experiences from an art platform. For this reason, I would like to talk to them about their work and their political stance.

Before I begin the conversation with two members of this collective, I would like to briefly explain how this presentation will be carried out. First, I will ask them questions. This will lead the way towards a dialogue. Afterwards, this dialog will be open to the audience and we will close with the presentation of a video entitled *The Financial Crisis*. It is essential for the content of this presentation that we conclude with this video. So we will have to limit the audience's questions to 3 or 4. Unfortunately, time does not allow us to extend ourselves for too long. Now I will switch languages to hold a fluent dialogue with Bjornstjerne and Jakob.

Patrick Charpenel: Thank you for being here with us at this symposium, and for visiting us here in Mexico. I know that it has been a long trip for you.

Bjornstjerne Christiansen & Jakob Fenger: On the contrary, thank you for your invitation.

PC: The fact that you have developed your work as a group, I mean, as an artist collective, confronts you with a certain exchange of ideas, thematic negotiations and dialectical dynamics. In what measure has that structure of collaboration influenced and driven your social activism?

BC: First, I'd like to tell you that we are three members, a group of three people. One partner couldn't come. We have been working together for sixteen years now. We met at the art academy in Copenhagen, and soon realized that we wanted to work as a group, in order to find a more dynamic process whereby one had to be confronted to the audience's response. And so this particular dynamic could lead us to an exchange with others and to develop projects on a larger scale. Not one on one, but to broaden our horizons. And being three people had an exponential effect. Also, we wanted to exercise our art, develop it and relate it to what happens in society, and we thought we had the possibility to make creative proposals. I think that every time you present your work, it becomes an example, a model, it is being creative and also, we are open to criticism, but you have to present something. So, it is a dynamic process and we really give great importance to it. When you ask us how it influences our role as social persons, as members of a society, activists too... Well, we don't use the term activist much to describe ourselves but rather, we think that our work, that is the visual arts, is an excellent platform to offer our proposals and examples, but these examples and models come from the context of art and we'd like to discuss our proposals in a much broader context. And this is why we really tried to launch it with these wider perspectives.

We can transform our ideas into tools, into more tangible things. So this is the role, it's how we see ourselves. And yes, we do see ourselves as social actors elaborating proposals and that is how we can influence our context. I think it's important. We also believe in everything we do. We are convinced of our work. We are also very ambitious in that sense.

PC: Very good, since you don't like the term activism, you don't see it's related with your artistic process, but I see you have a social commitment that is neither an ideological platform nor political one. But you generate these ideas through different organizations and different epistemological horizons. How do you understand political practice and how does it influence your reality?

JF: Well, to follow up on what Bjornstjerne said on activism and to continue with the idea of it, we intend not using the word. Lately, we have been working with political activists in the art field. But we know it's problematic because it has to do with the activists' images and presentations that aren't doing anything concrete. Also, for us the idea of political activism is based on some doctrine, some dogma, some

political belief and we function otherwise. Often when we start a project it is as a long-term process, then we describe a specific project. We may have a goal but it isn't necessarily a manifest. We don't really know what we are going to achieve. It's not a political focus.

BC: He means that our work may have a political impact but it depends on the context where we present it. When we do so, a common language exists, a common history according to this broader context. Then we prefer that others find the relationship between the context and our work. We are looking for others to accept our projects. We may have a specific project, for instance, a soda. It's tasty, gives us energy but it's also an artwork. Indirectly, it's also an economic proposal. In the case of the soda, it's the price of the raw materials for some peasants in the Amazon basin. Then, it can be an activist context. Maybe, they'd like to see the economic consequences in the short term. It would be their interpretation, and for us it's an art expression. Other persons like the project because it's 'made' by artists.

BC: You've also mentioned repetition, replication, and what's interesting is that this is like history and facts. These are constructions and when we realize that someone decides that this is a fact, we want to find out how we relate to that fact. But we can start questioning it by copying a statement and putting it in another context, another situation. And from that, something new could arise: it could be a proposal, a new question, a new inquiry to copy, to adapt. This is a fantastic thing and it allows society to become dynamic. This is what we believe in. This is our practice. And this is how we summarize what we propose. It doesn't have much value if it is static, if it stands there only as finished final product.

PC: Now, talking about another context. Recently, Superflex has been visiting Mexico several times. The reason is that they are designing something new; probably one of your most ambitious projects. So, in Mexico City you're working on a model and we'd like to know your opinion about it. You won't only produce the model but there will also be an exhibition where the process you followed to attain such technical and complex design will be shown. When did you start this project?

JF: Yes, this is the project you are looking at on the screen.

BC: We started working on the project more or less, in 1997 or 1996. The project consists in an energy system designed for rural areas. It's a biogas system that uses everything it needs to produce gas. It can be used in a gas-lamp or in a stove. We have been working on it since 1996 or 1997 and since then it has reached different phases. It's like a signature work. It's something we do a lot and I'd like to start by showing some images so you see what happened in '97. We built this power system through biogas. We produced it with a local NGO and it consisted of

a main idea: to launch proposals of a power system for families living in rural areas in Tanzania. I'll talk about the technical issues and then explain how it works.

For starters, you place organic material inside a methane system. We developed a system in collaboration with engineers in which there are two chambers that make a back and forth movements. The gases come out of there. The whole system is based on organic waste, which eventually produces gas. The waste goes up and at some point the valve opens and the elements mix. Essentially, it is biogas and we are sure we did not invent the system; it has existed for many years. But what we did with it, specifically in Tanzania, was that we saw the project as a potential aid project. Organizations working in Africa bring money and different projects. We wanted our project to be a product that families could buy, and if they didn't want to buy it, then it was because they did not need it. That was the concern. We wanted to introduce it in the households. Here you can see images from the first experiment. The first one is centred on these two plastic bags. Several years after, we did the second test in Cambodia along with an organization, an independent university. They are involved in biogas technology projects: they go to diverse regions in the country and introduce different systems. We did it to show what the project was about, and then we worked with people from Tanzania. Here you can see the kitchen. It's a brief video showing how the system should be installed. First, you clean the earth, then you clear the debris and you make a hole. The idea behind this project had to do with technology that is quite complicated. A brick dome had to be built. It's quite complicated and requires skills and knowledge to do it, to come up with solutions like these. We thought that it should be a system that can be easily installed. I would like to add that it was very important for us to work with cutting-edge technology because the fact that their income is low does not imply they can't afford this or that they have to pay a high price for it, no. The idea is that they can actually buy it within their income and still have cutting-edge technology. So the family would feel proud of having their own source of energy and therefore become more independent. Finally, money has to be spent in fossil fuels. The important thing was to try to develop something that was affordable and had high quality standards. Here in Mexico this has to be an important consideration, it needs to be redesigned.

Later, an artist friend invited us to Shanghai to do a test so the people could experiment with it. We had to modify the system because the structure was also new. But here we already had the wells in the ground. And every year, wherever we go, we know that the system must be modified. We had people from around the world participating, and who want to acquire the system because they see that they're useful and work. We worked in Tanzania for three years with trained members of

the NGO who are still producing and working on this project. This was the goal we could reach. They are still installing and developing the system on their own. In Mexico we will also establish a long-term relationship that is far-reaching. We've been getting together with people and now we are able to make a system that will be commercially produced at a massive scale. We've improved the three elements that we had trouble with before. This is a device that is one meter tall and that can be introduced into the ground to produce gas. Here we have reached a very ambitious stage, which is what we were interested in doing. We also did some workshops and clinics in Mexico City... Next we'll do water tests and then we'll install the first biogas systems in Guadalajara. Afterwards, we'll install ten prototypes in different places around Mexico. The sky is the limit, so to speak! It is indeed an ambitious project. We are very happy that this has come true in Mexico. It's been very interesting to meet with investing companies from all over the world. They invest in systems, the system is better positioned, the balance rises, etc.

For example, in Africa, the people could not buy it, now it is affordable. People can install those systems with their own incomes. It has enabled exchanges. This is the kind of economy we should respect. In Mexico, we are working to develop an efficient system to give people an idea of what they can achieve with low incomes. We hope that this will be the final model.

PC: It's very interesting to observe the impact it could have on people, and also on the economy.

JF: We try to conserve an 'open' philosophy, I mean, knowledge evolves if we leave things open, other possibilities arise. We can apply some of these strategies. For example, in India we thought this tool could be useful with a technology difference from ours, adapt it to India's reality. Tools have a different impact in different regions but we have an idea of how they could be used.

PC: Because of timing, I think we could now open the discussion to the audience and then we'll watch a video related to the word catastrophe. Unfortunately, we do not have enough time to open up the discussion to many questions and comments. From now on we'll open up the dialogue with the audience. We can't go on for too long so if anyone has a question or a comment, please, this is the moment.

Participant: Could the system be escalated in a community for other uses rather than just one house or one household? Is there a more complex workshop and could these be better interrelated so you don't tend only to one home?

JF: Well, our focus has been the household but it could take place anywhere. We have made these biogas systems in small size and scale. If you want to be a part of this kind of investment, we think that the family structure is ideal. There have

been attempts to escalate the system to communities and it can be more difficult, but yes, technically, a larger scale is possible.

BC: Also, there are state resources. This gives a sense of pride; people are given the chance to feel that they can achieve certain independency, so the project can be taken to communities and also to the market. But during the fifteen years that we have worked in Eastern Africa and Cambodia, our experience demonstrates that this must start at the household level and in the families before entering the whole community.

Participant: But if they decide to do so, could you help and assist during the introduction of a bigger system so a workshop could take place in a small community? If they wanted to have a workshop, would it be possible?

JF: What we did was to produce a system guide where it states, “do it yourself.” You could do it at any scale you like or need to. The communities could decide to do them on their own. We have highlighted the importance of this practice: a product that can and should enter a small-scale economy. Our experience has shown that this is really how it works. Moreover, we think that on an economic level, we have reached a point where an investment could be made and then use the gas for cooking, and this could be done during a period of fifteen years. The cost for a hand-built system is one thousand dollars more or less, but we think that the price could be lower.

BC: We have developed a product that could be produced in a massive manner. We have to find the right partners in Mexico, the investors. But we are very happy with the partners we already have for this project. It began with Patrick, for example.

PC: Cuauhtémoc, please.

Participant: It's a matter of how you negotiate the fact that you are looking for investors and how you want this to work in a capitalist market. What is the technological structure? There is a precondition to the investment, and it has to do with technological property through patents.

BC: That was in the old world. This has now given way to new strategies, and is more accessible. If we have a product we can be distributed, and do it affordably. So we can no longer think about protection and patent. It really does not interest us. Protection today means that it should be open and in circulation. We are protecting the product idea. We don't want to store it in a box. We believe this is the best structure.

Participant: Yes, but in terms of negotiation: you find investors, but you are not selling the technology. Don't they get a percentage of it?

BC: Yes, people can invest in this in the same way they can invest in a medicine with a patent. But our philosophy is very different. Anything could happen. We have to stay open to really make the product accessible. There's people who have a

product and then sit on it. They don't promote it, they don't disseminate it, and they don't know to what extent it can be put to use. For us, the method we've followed is the most viable. We are trying to work. Although we do have a patent, it is dated from '96 or '97 when we first started to work. But we waived the patent. Even though everybody says “you have to have a patent first” but it was never about investing in a product for poor families in Africa. We don't believe in those mechanisms.

PC: One last question

Participant: Since you have tried to implement this device in Denmark and Europe in general, what do you think about this gap in the sense that when we refer to Europe or the US, gas is still gas but comes from cleaner technologies. This is something that is being used nowadays. That is my first question. The other one is: Did you use a real McDonald's in your video or did you have to reconstruct it?

BC: The McDonald's was built for this piece. We built the building from scratch and the image of the restaurant is a studio production. And regarding the gas project: biogas systems exist in Denmark but in a much larger scale. It is very hard to isolate it since the temperature changes. In Africa, we have much more stable weather. Our focus therefore is precisely to reach those areas. The technology is simpler, not as complex and at the moment, we are not interested in entering Denmark.

Finales

PABLO VARGAS LUGO

This is a presentation about music—specifically, symphonic music. Firstly, I give it as an aficionado wishing to share some of his tastes. Secondly, I am motivated by the embarrassing silence surrounding the genre we know as classical music (I will deal with the definition of this term later on). I don't mean silence in the sense of the appreciations that may arise from a more or less successful interpretation, where the qualities of a performer may be compared and contrasted with those of others, nor do I mean silence in biographical or musicological data that could fill entire libraries. I mean the silence regarding the contents of music beyond the merely descriptive, which offers a powerful contrast to that of the field of visual arts, where the proliferation of texts is commonplace, and where it is possible, without intending to be ironic, to publish complete collections about art without a single image. The analysis of music is a sort of aphoristic and isolated exercise, and if it weren't for thinkers such as Saïd or Adorno we would face a wasteland when discussing the development of musical language in the past century, which has witnessed year by year, the increased withdrawal of so-called erudite music into the niche it occupies within cultural production.

To begin with, we could ask what distinguishes what we call classical music from the rest of the musical genres. I believe that the answer to this question is in the primacy of the musical text. Other traditions, such as the Indian musical tradition, for example, emphasize the figure of a singer or instrumentalist who is capable of developing extended improvisations from a series of strict parameters. Classical music places its focus on the composer, whose intentions are expressed in a sophisticated system of writing that establishes and restricts the terms of interpretation, leaving a minimum of space for improvisation. On the other hand, it moves music away from its function in social life—as accompaniment for celebrations, as part of a religious rite or a narrative vehicle—establishing the ritual of listening as a separate act submitted to its own conventions. The imposing concert hall, the solemn silence that takes over the audience, the nervous coughs, the strict etiquette of applause, the gala dress code, the tuning of the orchestra, the entrance of the director or the soloist, are all elements of a ritual refined during the nineteenth

century and the first half of the Twentieth, and whose cult object is the score laying upon the music stands.

You could ask how this tradition has managed—despite all its pedagogical, infrastructural, and organizational needs—to exert such a powerful attraction. Today orchestras, concert rooms and classical music programs are still part of the cultural agenda of almost any city of reasonable scale in our continent; not to mention the huge supply that you can find all over Europe, cradle of this tradition, and the proliferation of conservatoires, orchestras and prodigious performers in China, Japan or South Korea. How is it that a tradition that began in Courtesan Europe and developed throughout the turbulent processes of industrialization and creation of Nation States, a tradition that then took a look in the mirror of the years before World War I and reflected music that seemed not even to want to listen to itself, was capable of defining itself as such a high an achievement of civilization, indispensable for any nation? It could be argued that other European cultural institutions—such as the museum—were exported throughout the world as part of the colonization process, and today carry out their problematic function now aware of their own context. But none of these institutions remains in such a defiant state of suspended animation, with a repertoire resisting change or refusing to break with its own routine and conventions. Thus, even today, the moment of highest liberation for a symphony orchestra consists in playing its own version of mambo or a *danzón* that no one can dance to.

I could quote two reasons as adequate explanation to this: the first one, is the musical text itself, of which the writing establishes a language barrier at the same time as it overcomes many others, offering, as few other instances do, an illusion of universality. The second one is the institutionalism that music and its ritual incarnate, and which shelters a community in the armour of civilization. In fact, to find a similar level of codification you would have to be present at an act of government, at a religious ritual or at one of the more stale university ceremonies. This institutional function is one that music adopted gladly during the nineteenth century, coinciding with the foundation of professional orchestras and their distancing from the courtesan and ecclesiastic world that had sheltered musical production for 200 years.

This independence allowed for a growing autonomy of musical language, of which symphonies are one of the paradigmatic forms. This form derives from small instrumental interludes of two or three movements included in operas or oratorios, and which, by the end of the eighteenth century, began to be interpreted as works in their own right. The instrumental character and the collective interpretation of a symphony left aside the necessity of placing music at the service of one narration

or to write music for a singer or soloist to show off. Within a more or less conventional structure, symphonies opened a space for the free development of musical ideas and soon became the genre that gave legitimation and perspective to the ambitions and talents of a composer.

This brief introduction establishes the frame in which to begin discussing the subject of this presentation: the symphonic ending. In this exercise we will emulate a bad reader, one who is bored or anxious and looks at the final pages of his novel to know what has been the destiny of the characters that the writer has taken care of developing throughout hundreds and hundreds of pages. In fact, the comparison between symphony and novel is not random, and though it would probably require a student of culture more sharp and disciplined than I to offer the historical and theoretical fundamentals of that relationship, it's not hard to map the tribulations, conundrums, aspirations and throes of destiny that the novelistic art puts its characters through onto the thematic developments modulations, dramatic climaxes and tragic or triumphal resolutions of a symphony's musical motifs. The novel explores the mystery of individuality through time, and builds a narrative world alive in its own right and on its own terms. A symphony opens a new sonorous universe that, as the nineteenth century develops, becomes more ample and enveloping, more extensive in time, more extravagant in its ambitions and trusting in its autonomy. But unlike the novel, which must be grounded in historical and quotidian conflicts, the symphonic form seems to move towards rarefaction, involved on its own language and apparently alienated from the social and discursive spheres. Symphonies have become most complete expressions of this illusion that keeps classical music as a paradoxically mute object of veneration.

So, what could be the content of this music? Could we elucidate it from the 15 or 20 beats that close one piece? I look to the end because that is where the piece draws its relation with the silence that follows, and with the silence preceding the first measure. In the end, the composer must decide what to do with the sonorous world he has created, and which has reclaimed from the spectators not only their entire attention, but also their immobility and silence. The composer can choke it, lose it in the heights, punch it to death, take it to paroxysm or simply make it stop, as someone stops a locomotive or pulls down the sails in a ship. The orgasm, the fall, death and catastrophe are codified in these final notes, which are a good starting point to explain the cultural weight of these works and to understand the world of sonorous imagination that opens and closes their scores.

As a first example let's take a look at the most famous symphony of all, the only one whose notes have entered our every day lexicon. "Ta-ta-ta-ta," hums a

student facing a test, or the soccer fan before the decisive penalty. When an admirer made up that Beethoven referred to that moment as "destiny knocking at the door," he never imagined that a comedian (I don't know who, but I am sure that it was a comedian) would take it in such a literal way, and that it would end up being hummed before the most trivial decisions. But instead of revisiting that beginning, let us begin by this end:

Beethoven Video 5' 47"

If until recently symphonies ended with a rondo—a movement of quick pace and comparatively light musical material—that finished with more or less predictable, graceful and ingenious resolutions, this seems to delimit a territory, hermetically closing a sonorous frontier. Music literally accumulates all of the performers' energies in a cavalcade towards the end, which seems to postpone at every climax. In this end, the C major chord is repeated about twenty times. Using Edward Said's words, the composer seems to say "C major is mine, mine, mine," appropriating it in his own right after an exercise of heroic individualism. If you can frequently hear lighthearted talk of "musical architectures" to describe complex and ambitious compositions, here the simile is not entirely inaccurate, since chords play the role of columns, elements of structure which are at the same time their portal and their support. Thus, the idea of the classical acquires an unusual expression.

If the symphonic orchestra manifests the existence of a wealthy and organized society, the power given to the composer by placing this device in his hands—and the expectations that this awakened—were the expression of a bourgeoisie ever more confident in its aspirations. The heroic ending is at the same time a closure of the musical construction and a guideline for the reappearance, so to speak, of the community gathered around the score in their ovation or rejection of the piece. But before long, antiheroes begin to appear on stage. The second example comes from Hector Berlioz's *Symphonie Fantastique*: a piece that pretends to musically narrate the tribulations of an artist in love, who, submerged in a narcotic dream, hallucinates having murdered his beloved, assists afterwards to his own execution and is then witness of a Witch's Sabbath around his grave, where he will be tormented by the spirit of his deceased beloved. Here, a quotation from *Dies Irae*, a hymn from the mass for the dead, mixes with a sort of diabolic dance in a frenetic and accelerated ending, which final chord seems, nonetheless, to leave the narration in an ellipse, stressing its unreality:

Berlioz Video 40"

In the symphonic tradition, works as deliberately narrative as this one are the exception more than the rule. However, Berlioz does nothing if not make explicit that which can be appreciated even in the pieces with a language that intends to distance itself from any program or philosophical statement: that things *happen* to music. That, beyond musical purity, themes cut into each other, intermingles, illuminate or darken in recognizable ways. That, the inflections of speech and the body's rhythms will always be contained in musical phrases. It is enough to listen to the last beats of the exemplary composer of Romanticism, Brahms's Fourth Symphony. Here, before exaltation there is precipitated fall. Violins seem almost to deny their role, and, more than drawing a limit, the ending seems like a tear:

Brahms 26"

Pieces such as Brahms', however, set the precedent for an increasing rarefaction of musical material. Symphonies gained in length, orchestras gained in size and writing gained in ambition, density and complexity. Symphonies such as Bruckner's are done without consideration for the listener's time, convinced of the composer's privilege and the necessity of carrying his ideas as far as possible, which in Brucknerian technique possibly means slower and higher. By the end of his Eighth Symphony, the horns, the trumpets and the violins articulate among each other the four movements' themes, with a parsimony that reminds us of a procession more than a cavalcade. Yet what peeks out in the articulation of these phrases is something more than the alpine heights or the slow transit of the clouds.

Bruckner Video 1:30

Is it too daring to find in this ending the heavy rhythm of a locomotive slowing down? After all, Bruckner has been criticized for his tendency towards the mechanical repetition of themes, which seem to get blocked and move towards the next step only to stop once again. It would be to risky to depict Bruckner as a predecessor of minimalism, but I think it attractive to speculate about the reflection of a mechanical attraction in his work, in which the author himself and his admirers want to see a movement towards the transcendental.

The essential author to give meaning to this exercise is Gustav Mahler. Mahler's music represents the symphonic genre's most reflexive look towards its

surroundings, and in it, it is possible to move from the cleanest heroic illusion to the literal disintegration of the orchestra's ensemble.

Mahler Fragment 1: 8"

Here, the inheritance of the Beethovenian ending isn't difficult to perceive, with the D Major chord repeated about ten times. We must go a little further, to the Third Symphony—which is still the longest composition in the symphonic repertoire—to encounter this anomaly. It happens in the middle of the first movement, where the music seems to get caught in a whirlwind and reinforced towards a premature ending. The fragments of the theme that opens the movement can be heard here and there, enunciated in a heroic or a comical way, leaving the listener with the feeling of having witnessed a true debacle.

Mahler Fragment 3A, 46"

This musical shipwreck is emblematic of all the later Mahlerian production, busy with the constant undermining of the musical material that is presented under a certain light, only to mutate after having its integrity and aspirations questioned by all kinds of antithetical resources. No wonder Mahler prefigures the final distancing of the classical tradition in dodecaphony. He doesn't do it by a mere technical procedure, however, but by a kind of historization of the material, which becomes the subject of a time that is no longer mere duration, but also degradation and atrophy. And yet, the Third Symphony arrives to a more familiar ending: a slow and extremely prolonged version of the previously shipwrecked theme. Something is expressed here that reminds us of an encounter with the ocean, as if musical breath didn't stop but no longer had a place to stand.

Mahler Fragment 3B, 1'

Let us continue with Gustav Mahler. His Sixth Symphony is like the distorted image of the first, and the glimpses of heroism are once and again abated by sardonic trills and degrading mutations. The ending is twice stopped in its development by what the composer describes as the "bangs of a hammer" that must be played by a kind of hybrid between a drum and a sarcophagus. After the two hammer bangs, and the music literally agonizing, there's one last coup de grâce that never stops surprising even the most experienced listener.

Mahler Fragment 6, 0:30

In *The Song of the Earth*—a work which is not properly a symphony but that, considering the entire oeuvre of this composer can only be considered as part of his symphonic production—Mahler abandons the references to military bands and peasant dances and lowers the tone of his exalted melodies. In their place, he decides to put into music a series of Chinese poems translated to German, with an orchestra of considerable dimensions, yet which is rarely listened to in its entirety. Instead the orchestration turns to small groups that form and dissolve in a few beats, giving the entire work an intimate and fleeting feeling. It is remarkable that amongst all of Mahler's opuses, it is in this weird Chinese universe where the irony seems more remote, as if the mask of otherness gave the composer permission to develop the musical material without looking to where he could trip it up. The last song of the cycle, *The Farewell*, lasts as long as the preceding five, but unlike them, its integrity seems to be at play, about to lose cohesion, even some of its passages are marked to be played "without paying attention to time." The end of this song is a long disappearance of the orchestra, which breathes in before the absolute silence only to wane once more, while the voice sings the word *ewig* (eternally) over and over. If we understand the symphonic ending as the place where music is articulated with the world's noise that inevitably follows, the end of *The Song of the Earth* is a sort of gradual surrender.

Video Mahler Lied 1:13

There are multiple ramifications to Mahler's work. On the one hand, we have the Viennese school of Schönberg, Webern and Berg. On the other, composers such as Dimitri Shostakovich, who sought to continue the symphonic tradition, modernizing it without giving into dodecaphonic radicalism. Shostakovich's case is offered as an interesting reflection of Mahler's work as seen from the other side of the mirror of World War I and with the catastrophes of totalitarianism right at its doorstep. In his Fourth Symphony, Shostakovich offers an ending followed by what we could call a very long epilogue. The orchestra is turned into a forced machinery, incapable of moving forward, pushed to a crescendo without resolution that makes it seem as if musicians were reading the sheets upside down.

Shostakovich Fragment 4A: 45"

The passage following this collapse is long and desolate, barely illuminated by the final notes of the celesta, that can't but remind us of the last beats from *The Song of the Earth*. But unlike that one, this one is submerged in a threatening calm.

Shostakovich Fragment 4B 1:59

The conflictive relationship Shostakovich had with Stalin's regime also left its imprint in the history of this piece. Fearful of the party's reaction, accustomed to more optimistic machinal fables, Shostakovich took it out of the program shortly before its premiere, instead spending his time writing a Fifth Symphony so conventional and falsely triumphalist that the NKVD should have noticed it. Here is the ending:

Shostakovich Fragment 5 0:48

If for Adorno, what he called "the new music", meaning dodecaphony, did nothing but push to its last consequences the successive alienation of the musical discourse from the society that surrounded it, then Anton Webern's symphony, a kind of dwarf star, resulted from the collapse of a form once expansive and heroic. The intricate palindromic structure of this extremely brief piece even turns its beginning and its ending on upside-down. The holes opened by Mahler in *The Song of the Earth*'s orchestration here become almost insurmountable spaces between sounds, holding each other in a fragile balance of canons, inversions and series, which are now the only possible structure sustaining musical discourse.

Webern Fragment

We could however end with a slightly more comforting harmony. These are the final chords of the Seventh Symphony by Jan Sibelius, an author frequently disqualified for his conservatism. This opus, written entirely in C major—the most used tonality of all—develops into a continuous movement whose most noticeable characteristic is the near absence of melodic material. The final chord, built slowly, note by note through several beats accumulates the sonority of different instrumental groups in a strangely uneven crescendo. Notes as rays extend beyond its climax: invading the silence that follows.

Sibelius Fragment

Panel 2

SARINA BASTA, DR. AMY SARA CARROL & RICARDO DOMINGUEZ
AND PAULA SIBILIA
MODERATOR: TOM VANDERBILT

Oceanomania Managing the Unknown, from Wonder to Depletion

SARINA BASTA

Visualizing the Ocean

Oceanomania, Souvenirs from Mysterious Seas, is a two-part exhibition, to be held simultaneously at the Oceanographic Museum in Monaco and the National Museum (NMNM), in April 2011. The concept of *Oceanomania* derives from the craze for the ocean that developed in the late 1700s in Europe and reached its climax after the 1850s, as interest in the ocean, in its navigation, and in the new discoveries of its inhabitants, swept from primary contact with explorers, researchers, and the elite into the popular imagination.

The second half of the nineteenth century saw the development of the aquarium and the emergence of the first public exhibitions and institutions portraying sea life. With the removal of the “glass tax” in Britain in 1845, the permeation of glass into all areas of interior design coincided with this new public curiosity in marine life to bring these exhibitions into the homes of the middle and upper classes, in the form of vivariums, glass jars, and cabinets. Dead, the specimens were mediated by the curiosity cabinet, or the glass interface of a jar, while the aquarium permitted the observation of live ocean specimens.

The surge in interest in the ocean was also fueled by literary fiction, exemplified by Jules Verne’s 1870 novel, *Twenty Thousand Leagues under the Sea*. The protagonist is a natural history museum curator, Nemo, a pluri-disciplinary, renegade, engineering genius, whose library and collections kept safely aboard the Calypso

become one of the primary lenses through which evaluate the story. The first underwater sea helmets with a glass “window” permitted the underwater breathing of the subject, while in the ocean’s depths. This technology existed prior to Verne’s novel, in addition to the accompanying ornamented decompression chamber. The umbilical cord tying the subject to the surface for air, and the heavy gears and machinery, turned a human subject into a being of an unrecognizable species, as if to inhabit the otherness of the ocean, a mediating transformation of the subject was necessary. The submarine Calypso, which the protagonists inhabit for much of the novel, had capacities unknown yet to engineers of its time.

From a visual perspective, as captured in Alphonse de Neuville’s engravings accompanying Verne’s original publication, and the monumental paintings Bernard Buffet created as a series towards the end of his life in the 1990s, the Calypso becomes a huge viewing apparatus engulfing the subjects and their books, and all available knowledge. The apparatus is moving, capturing vistas of an incommensurable, underwater landscape. We observe the subjects watching an early form of cinematic spectacle as they are pulled into the unknown.

These forms of visibility of ocean life permeate the exhibition *Oceanomania*, and with them come the many paradigms and contradictions involved in our capacity to comprehend the complexity of the Ocean as meta-system. Artist Mark Dion captures these contradictions, by focusing on the coexistence of wonder created at the sight of the ocean, and the melancholia that arises upon observing its depletion. Dion’s point of departure for the exhibition is the Deep Water Horizon Spill oilrig explosion, which has long-term repercussions on the environment of an entire region of the world and whose consequences still have yet to be fully ascertained.

Risk is an evaluation, which is now often left in the hands of venture capitalists. The outsourcing of the problem has not of course mitigated the scale of the impact of ecological disasters on our environment, human and animal life. Our lack of knowledge, of vision, of having any personal stake in the subject or outcome has become dramatically exposed during these worst-case scenario events. We do not seem to know how to begin to fix the problem or make amends. Artist Allan Sekula approaches the notion of risk in his film *Lottery of the Sea* based on the writings of Adam Smith, who introduces the very subject of risk in the life at sea in the eighteenth century. In this film Sekula presents the complicated structures of participants in the modern capitalist relationship to the ocean through the interaction of national and private interests on the one hand, and the seeming absence of accountability among financial, environmental and labor policies, on the other.

Between labor and daydream

Writer Fredric Jameson, in *The Political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act* (1981) [p. 201] speaks of a literary blindspot to the economic approach to the Ocean:

“The non Place of the sea is also the space of the degraded language of romance and daydream, of narrative commodity and the sheer distraction of ‘light literature’. This is however only half the story, one pole of ability to whose objective tension we must now do justice. For the sea is the empty space between the concrete places of work and life, but it is also, just as surely itself a place of work and the very element by which an imperial capitalism draws its scattered beachheads and outposts together, through which it slowly realizes its sometimes violent, sometimes silent and corrosive penetration of the outlying pre capitalist zones of the globe.”

To Allan Sekula in his remarkable publication *Fish Story* [2002], underlines an absence noted by Verne: “For all his genius as a naval engineer, Verne’s narrator remarks that on the Nautilus’s extensive library: not one single work on political economy; that subject appeared to be strictly proscribed. Nemo’s answer to the misery of the land lies in the imaginary pre-industrial plenitude of the sea”. Within Sekula’s publication lies an extensive analysis of images of representation of the ocean correlated to the evolution of its use in human enterprise.

One of Sekula’s notable examples is the way our backs were turned to the less romantic cargo transportation of ships that emerged decades after the advent of the steam engine, transforming the docks into sites of ungainly labor, de-estheticized and hence ignored by the very classes that profited from the exchanges on its surfaces. In his documentary films, Sekula emerges as a specialist of the industrial and financial complexities of the ocean, from the shift to container cargos that started in the 50s, and the political frameworks or lack of them in the circulation of goods.

“Thus the proliferation of air-courier companies and mail order catalogues serving the professional and leisure needs of the managerial and intellectual classes does nothing to bring consciousness down to the earth, or to turn it in the direction of the sea, the forgotten space.”

The Great Unknown

These artists in the exhibition are revealing aspects of the ocean in a moment when science and its technology, and technology linked to entrepreneurship, and culture at large are still grappling with a reality of the ocean as the great unknown, or as described in Jameson’s quote “the empty space”.

“The great unknown” is in fact a motor for discovery, one where we can be inspired by the idea of the sublime, the wondrous and the uncanny, seduced by George Bataille’s description of the great Formless, sea as parent of all things but also of the eroticized sea of the tides, or Michel Foucault analogy between the space of the ship and that of madness in *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, or as a non-place, or a counter-space. We can find comfort, inspiration and use in the vision of sea as a space of resistance, one of unchartered territory, that of the exiled, outside of national legislature, and of informal relations.

But Allan Sekula also puts us in guard of going too far with a certain “neo romanticism” about the ocean. There are few if any other territories on earth, which people can pride themselves about knowing so little about, besides perhaps the territory of the human brain, and that of the unconscious, an analogy already made during Aristotelian times. Many of us would have liked to think that knowing so little about the ocean, keeping it in the sanctuary of the unknown, or of the wondrous, a sort of mock-virginity, could mean that the ocean could remain somewhat spared from the usual machinations of human enterprise—recent history has proven otherwise.

Replicating our rather comforting vision of the ocean as space of other, of the nourisher and of the unknown, has a true cost in terms of our human management of the ocean resources and the human labor that takes place on its surface. The BP disaster is significant in that respect—in that it took us 3 months to stop the “leak”—we did not have the knowledge or the technology on hand to master the situation. And the consequences are still not known. The threats of species disappearing have considerably accelerated—before our knowledge of this biodiversity has even been fully uncovered or allowed to develop. The very unknown we have romanticized of the ocean’s diversity and species that have yet to be discovered, the systems which have yet to be understood, may be obliterated through a terrifying process of depletion, the dialectal corollary of blind accumulation and exploitation.

The Ocean as unknown or forgotten space relates to a more general question of an antiquated and romanticized vision of nature still in force today. Contradictory notions of responsibility, of saving, preserving, and letting be, all suggest that as our technology advances, so must our understanding of a measured view of ocean management, all while hopefully maintaining potentialities for an unexploited sense of wonder.

Dislocative Media, A Ghost Story (or how to rub two stones together in the name of trans_bodies to be/come)

DR. AMY SARA CARROLL & RICARDO DOMÍNGUEZ

1. The *Transborder Immigrant Tool* (TBT) is a last mile safety device designed to lead the disoriented and thirsty—regardless of their nationality—to water caches and safety sites on the U.S. side of the Mexico-U.S. border. It is intended to compliment the efforts of humanitarian organizations like Border Angels and Water Station, Inc. Housed on a global positioning system (GPS) enabled platform, TBT is a production of Electronic Disturbance Theatre (EDT)/b.a.n.g. lab, a collaboration among Ricardo, me, Micha Cárdenas, Elle Mehrmand, and Brett Stalbaum, which performs a critical *codeswitch* on multiple registers.

One, dislocating the code of locative media, it revalences the so-called “ideological neutrality” of walking tools, while also decentering locative media’s urban bent. Two, interrogating “the language of new media”’s accent on the prosaic, TBT activates a conceptual poetics. Three, in the spirit of much post-1968 collective artmaking, it is impervious to the supposed borders between art and activism.

TBT sports a user-friendly compass interface. It also includes prose poems as audio files, which offer information about desert survival in multiple languages, redistributing facts comparable to those provided in basic desert survival manuals, including ones issued by the U.S. military or briefly by the Mexican government. We have presented this series of poetry, interspersed with poems from a second series (more explicit in its conceptual experimentation), in various museum, gallery, and performance venues. The pair function as a single performative utterance, elongated as the Mexican “isthmus,” rhetorical as the question, “What constitutes sustenance?”

2. With TBT, we seek to remaster the acronym GPS per Laura Borrás and Juan Gutierrez’s reflections on a “Global Poetic System” (2009).¹ Since 1994, network/software art,

¹ See <http://www.hyperrhiz.net/hyperrhiz06/19-essays/74-electronic-literature-as-an-information-system>, accessed 10/10/10.

from tactical media to hacktivism, has hidden behind the slogan “More Than Just Art!” TBT is a fractal gesture that is no longer part of the histories of network art’s attachment to camouflage ecologies, named by Alex Galloway and Thacker in their book *The Exploit: A Theory of Networks* (2007) as an allegiance to the “imperceptible” or “non-existence” (135).

Through TBT, we aspire to create translucent tunnels into the electronic market as art and something other. The post-contemporary moment demands artwork that, as gestures of visibility, can haunt the fictions of market, of the state. With TBT, we strive to exceed our own expectations that art must spook the forms and contents of globalization as network or cloud, though. Through and with this project, we also conspire to connect real bodies to data-bodies as trans_bodies, to disturb the atmospheric conditions of post-post 9/11 (1973/2001) in/securities.

3. We went to Port Bou, Spain, to guide a ghost to the United States. Aiding and abetting unlawful entry into the United States is a federal felony. You cannot speak openly of shepherding a human being across the border. A ghost is another matter entirely.

4. Borders are not boundaries, but performatives and performativities that crisscross the catastrophe of the state; they have the potentiality to represent a stateless-aesthetic gone awry. Even as they police, they also gesture towards evidence of “a turning” without the return of tragedy—as that self-knowledge that sacrifices myths of community in the name of activating Justice—as a catastrophe without re-turn. Just as the *Oresteia* (Aeschylus 458 B.C.) constructs martyrs as disastrous stars enclosed by the force of Law-without-law, without Justice, the Benjaminian ghost we implicitly invoke, via such a vision of borders, disrupts the fault-line of the post-contemporary function of Empire as one crisis after another.

The French collective Tiqqun writes in *Introduction to Civil War* (2010), as surely as Naomi Klein contends in *Disaster Capitalism* (2007): “Empire functions best when crisis is ubiquitous. Crisis is Empire’s regular mode of existence [...] the temporality of Empire is the temporality of emergency and catastrophe” (Tiqqun 2010: 126). TBT ghosts the anomie of mobilized bordering that repeats, restores and dislocates tragedy as a non-sovereign engine of indecision calling only for more martyrs to sacrifice. In the latter scenario, everyone becomes a victim—“even the oppressors.” Yet, learning from Benjamin, we’d counter an *in between*, an *among*. Between, among the catastrophe of petrified borders of history, the tragedy-without-return of disaster capitalisms, and the materialization of baroque tyrannies of atavistic globalization—an Empire of disorders—from each of these enclosures arises alter-specters,

alter-eucatastrophes, and alter-disasters that, as the positive remainders of trauma, recombine at times; resist constellation at others. A phantom standing reserve without reservation. Our Benjaminian revenant stands in for this unquantifiable variable. But, he is one, while we speak of *more than many* who have an ur-name—that of transborder_bodies.

5. In August 2010, an uncanny opposition floated, recirculated as air—that of refrigerated trailer trucks. At the end of July, before seventy-two migrants' bodies were found in the northern Mexican state of Tamaulipas, fifty-one bodies were discovered in mass graves east of Monterrey, Mexico.² Using backhoes to dig up the deceased, Mexican soldiers temporarily stored their grisly evidence of narco-violence in refrigerated trailer trucks. In eerily consonant contrast, on the U.S. side of the border, Arizona's Pima county coroner in July saw an uptick of crossers found dead in the desert from heat-related causes. "To accommodate the bodies" in the triple digit temperatures, the county parked a fifty-foot refrigerated trailer truck in the coroner's receiving area.³

It's hard not to ponder the ironies of this juxtaposition as they relate to the perilous terms of crossing. It's also hard not to return to Luis Alberto Urrea's transcriptions of a Mexican consul's observations in *The Devil's Highway: A True Story* (2004). After the dead bodies of the "Yuma 14" were flown via chartered jet home to their villages in Veracruz, Rita Vargas considered the costs of their special transport (\$68,000). "What if," she asked, "somebody had simply invested that amount in their villages to begin with?"

6. TBT is border disturbance art that, conjuring a geo-aesthetic meets geo-ethics gesture against the boundaries which crisscross every single body on the planet, boots up at the nanoscale, interpellating itself into the GPS grid which envelopes our planet in its opaque mists. Imagine a geo-aesthetics that connects both the human and the inhuman, geography and ethics. Imagine a geo-aesthetics that crosses into and dislocates the fog of geo-spatial mobility that rallies ethical objects and multiple forms of sustenance.

² See <http://www.latimes.com/news/nationworld/world/la-fg-mexico-bodies-20100825,0,2229485.story> and <http://articles.latimes.com/2010/jul/25/world/la-fg-mexico-bodies-20100725>, both accessed 10/10/10.

³ See <http://www.latimes.com/news/nationworld/nation/la-na-border-deaths-20100824,0,5950093.story>, accessed 10/10/10.

If we live in a world where goods and services *a priori* have rights to cross borders, where things and proto-things create wireless clouds of data, of access and containment, where a chaosmosis of markets demands aggressive state social filters, we seek, via TBT, to account for the performative complexities of the *new earths* upon which we walk and those to come, a geo-aesthetics that recognizes the cartographies of trans_bodies with transborder rights as both a necessity and on the horizon. We set our watch, our watches against disorientation in the service of an artwork to ark a geo-philosophy for bodies that already are flowing as trans_borders across the continent's arcs. Key practices that fractalize our geo-aesthetic include activism, tactical poetics, hacktivism(s), new media theatre, border disturbance technologies, augmented realities, queer technologies, transnational feminisms and code, digital Zapatismo, intergalactic performance, _____ (please help us to fill in the blanks and voids).

7. If you ride the train from Barcelona to the French border, Port Bou is the last Spanish stop you'll encounter. A guarded fishing village in possession of an Arcadian train depot, Port Bou has reproduced various scenes of "migrant melancholia" (Schmidt Camacho 2008) over the course of the twentieth century. In the 1920s via its eponymously named "La route Lister" over the Pyrenees, Spanish Civil War Republican General Lister smuggled supporters and soldiers across the Spanish-Franco border. In the 1940s, European Jews and others attempting to escape the Nazis' invading France, also risked their lives on "La route Lister," dreaming of Buenos Aires or New York by way of Casablanca or Tangiers. Even now, guidebooks speak of North Africans and Eastern Europeans' gambling on "no questions asked" anonymity in Port Bou. In sum, it is a border town.

Of course, Port Bou celebrates one migrant, who 'chose' to remain. Walter Benjamin's makeshift memorialization is practically a cottage industry, certainly Port Bou's supplemental income. In a small kiosk for tourists in the village's centre, guides sell the catalogue for Israeli artist Dani Karavan's permanent "environment," *Homage to Walter Benjamin* (1994) and a couple of other books. Or, for the more economically minded, there are postcards, which juxtapose the Port Bou of the 1940s with its 2004 successor.

On the rainy, summer day we arrive, we walk Port Bou's tiny harbor-side promenade, taking in the Mediterranean, the dramatic framing device of the jagged seaside cliffs. We descend steep steps to the level of the water and a narrow beach. We collect sea stones and shells. The sunset is muted by the heavy cloud cover as if the sky were huddled beneath a thick down blanket. In the dwindling twilight, we

find and linger outside the former Hotel de Francia where Benjamin committed suicide. When we return to the small bed and breakfast (with the tree, growing through two of its stories) where we're staying, the contrast is striking: in lieu of a white-washed facade and shuttered windows, these walls are covered—ceiling to floor—with drawings, photographs, newspaper clippings, magazine articles that “tangentially translate” Benjamin’s relationship to the village.

8. Our own fragmentary excess approximates hieroglyphs in anticipation of data clouds (a-cumulus nimbus) where everything that is solid melts into the Wi-Fi air. We are the locative artifacts that William Gibson anticipates in his 2007 novel *Spook Country*.

There, he describes locative art as an aesthetic to monumentalize the holographic dead. In Gibson’s vision of cloud Empire we are all the augmented realities of the deceased River Jude Phoenix or F. Scott Fitzgerald. In *Spook Country* the characters travel between all that is lost to “cartographic attributes of the invisible” and the specific coordinates of locative realities. Everything is falling between the cracks of hyper-tagging and the wave point edges of new recombinant realities, “The artist annotating every centimetre of a place, of every physical thing. Visible to all, on devices such as these” (2007: 24). Gibson’s locative media machines bring forth the dead and the lost before the eyes of the forced forgetting policies of the spook-state. The strategies that Gibson names move from pre-emptive strike politics and military action to softer media tactics that utilize the affective politics of fear, however. To all of the above, we whisper, “Boo!”—a hauntological counter-stroke.

For, in Gibson’s chillingly plausible rendition of the “future five minutes from now,” the spook-state attempts to colonize the virtual to get to the real, or, we might say, to harness the untimeliness of the event—an event that fractures the fractality between the virtual and actual—that manifests the locative perversity of those living and breathing beyond the holographic graveyard. Let us then consider in contrast the aesthetic event-based technology of TBT’s performative matrix as a mobile built environment to divert the flows of disappearance towards the mythopoetic non-locations of un/accountable presence, of the all too human’s crossing. Paradoxically, in this instance, what passes as the mythopoetic slows down the hypermedia of always being switched “ON.” The mythopoetic has the potential to attune data bodies to the slow digital Dasein that always already is linked to locations that cut and paste the borderscapes around us. Through the mythopoetic (pace Gloria Anzaldúa [1987], pace *The Headmap Manifesto*⁴), with TBT, we seek to finger the deep cuts,

⁴ See <http://tecfa.unige.ch/~nova/headmap-manifesto.PDF>, accessed 1/20/11.

“las heridas abiertas” across the event—a borderlands—of mutant desires against the abstract machine. If in *Spook Country* one of the characters never sleeps under the same GPS “grid” twice for fear of linking his body to his GPS coordinates, the trans_border body we conjure never sleeps under the same borderless borders of “grid.” Still, this body needs sustenance and trans_rights.

9. Garbage. Delilah Montoya’s series of photographs, *Sed: A Trail of Thirst* (2004) takes up the question, “Who and what constitutes the disposable?” reframing it in terms of what we leave behind. Her images map a migrant path across Arizona’s Sonoran Desert. Abandoned campsites, lost or discarded items, lone water stations.⁵ A recent case overturned by the U.S. 9th Circuit Court of Appeals (September 2, 2010) also contemplates the forms and contents of “garbage.” More specifically, its majority opinion hinges on the definition of “garbage,” while its dissenting opinion seeks to shift attention away from the word “garbage” to that of “littering.”

In contrast, within the text of *The United States of America v. Daniel J. Millis*, there is only passing reference to its defendant’s testimony, “At his bench trial, Millis admitted that he had placed the bottles of water on the refuge. However, he testified that leaving water out for illegal immigrants constitutes humanitarian aide and that ‘humanitarian aide is never a crime’” (2010: 13294).

And, nestled into the dissenting opinion, a lonelier reference to the ‘Other’ debris in the Arizona Buenos Aires Federal Wildlife Refuge: “At trial, Officer Kirkpatrick testified that ‘there was a great deal of trash on the refuge,’ which consisted of ‘water bottles, backpacks, ...articles of clothing, foodstuffs, vehicles,’ and ‘pretty much anything you can imagine’” (ibid: 13306).

A briefcase with an extant manuscript?

10. Through TBT, we seek to experiment with an activism that probes the conditions of post-Fordist factories of the “no-place,” that signals where the gaps leak beyond networked (post/super)modernity, that forces the Cloud Empire to stutter its demands, its glitches. Through TBT, we aspire to capture the Cloud Empire’s majoritarian being as the post-9/11 incarnation of a nanofest destiny of the floating interactive-state-machine. The Cloud Empire, all dressed up in the neoliberal rhetoric of free choice, demands that everything and everyone participate in software culture to

⁵ Montoya’s images first arrested our attention when we viewed *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (2008) at the Los Angeles County Museum of Art. Some of *Sed: A Trail of Thirst* is reproduced in that show’s catalog.

organize the infinite databases that standardize market relations between real bodies and data-bodies.

Standardization is the key strategy for a functional production-consumption subjectivation diagram. But, what manifest densities escape this code's execution? We'd propose that TBT rehearses the dislocative materialities of precarious trans_ontologies, which demand a distributed prescience of each unique trans_body—without and within database clouds.

11. Benjamin's compulsive engagement with the allegorical enabled his ruinous "cultural studies." Or, was it the reverse?

In response to *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, Theodor Adorno famously confided to Benjamin, "If one wished to put it drastically, one could say that your study is located at the crossroads of magic and positivism. That spot is bewitched. Only theory could break the spell" (quoted in Cohen 1998: 2). Tom Cohen projects the paralysis that Adorno identifies in Benjamin's corpus onto "the age of cultural studies" (ibid).

We are less interested in reading literally for theory's absence, more invested in the mechanisms, vestiges of 'bewitchment,' which animate the aesthetic to theorize and enact its 'objects of inquiry.' In "las ruinas de un edificio nunca construido" (Sarlo 2000: 24), could we conjure a comparative border, cultural, ethnic, postcolonial, gender and sexuality, _____ (fill-in-the-blank again) studies that negates prevailing negations of the para/aesthetic (i.e., Yúdice's "the expediency of culture" [2004]) to champion in "colaboration" the latter's dormant totipotency? Could we risk (or afford *not* to risk) hospitality, Derrida's injunction, "Let us say yes to *who* or *what* turns up, before any determination, before any anticipation, before any *identification*, whether or not it has to do with a foreigner, an immigrant, an invited guest, or an unexpected visitor, whether or not the new arrival is the citizen of another country, a human, animal, or divine creature, a living or dead thing, male or female" (2000: 77)?

12. Tiqqun writes, Imperialism and totalitarianism mark the two ways in which the modern State tried to leap beyond its own impossibility, first by slipping forward beyond its borders into colonial expansion, then by an intensive deepening of the penetration inside its own borders. In both cases, these desperate reactions from the State—which claimed to encompass *everything* just as it was becoming *nothing*—came to a head in the very forms of civil war the State claims *preceded* it. (2010: 109)

This *nothing* that preceded the *everything* of Cloud Empire is taking shape around the question of oceans of data. In fact, data is floating on and within oceans like so much flotsam and jetsam of Modernity's repeating islands. These oceans have been a core condition for empire historically. Google now has oceanic datacenters to support the new Cloud Empire, to solve the heat building up of millions upon millions of processors that are using tidal waters to smooth out emergent power, to create water cycles of subjugation. But, the Cloud Empire is only in part a reflection of Google's off shoring of critical infrastructure.

The force of endless logistical-data-objects is separating national-data-borders. Old cyberborders are unravelling as surely as the conceptual borders of the super-state machine—against all trans_bodies—re-gerrymander their forms. Cloud Empire core computing absorbs, sponge-like, more and more social and economic media on planetary scales. Trans_border bodies, like old citizen formations, are losing rights before the powers of end-user agreements.

The new civil war on the Cloud Empire by trans_border bodies cannot be about reinscribing the link between territory and state, about reasserting the intimacies of jurisdiction and law. Instead we must loosen the tides and ticks; we must re-cite the flows of alter-globalization that move trans_bodies from illegal bodies to extra-legal post-things—with the full rights of post-human flows and deep locative articulations of place. (And, to this open end, we remember the Zapatistas of Chiapas, Mexico, one of the first sets of trans_bodies to call for a *planetary civil war*.)

13. Rosa Alcalá's collection of poetry *Undocumentaries* (2010) foregrounds the power of the prefix "un-" as surely as Samuel Weber claims Benjamin's writings fall back on a suffix, insufficiently translatable as "-abilities" (2008). Alcalá's fixation with "un-" interrupts a hegemonic documentary performative that the Border Industrial Program (1965), seemingly mandated in anticipation of the North American Free Trade Agreement (NAFTA) (1994). Sandy Soto describes the phenomenon without naming it as such: "an implicit binary opposition of order and disorder [...] uncritically organize[s] representation[s]" (Soto 2007: 420) of the U.S.-Mexico border.

Alcalá riffs, "The office for agents/Is the etymology of factory [...]It reads properties/for poetries. Factory is both fact/and act, and mere letters away from face/and story." *Undocumentaries* demonstrates an agility, an ability to recognize proxy, proximity. Words slip into one another (or not)—properties and poetries, fact/act and face/story. Alcalá privileges flows over blockage, surveillance, even when mismatch overshadows connection. The result: a diffusion, a defusion, a softening of the aforementioned binary logic.

“Hard facts” that prevail? Paradoxically, the Mexican-U.S. borderlands’ “season of dying” demands a supersession of both the dematerialization of the object (be it art or cartography...) and the dematerialization of the subject (the human being). The “politics of the question,” which we aspire to enact through TBT—like Alcalá’s exercises in “undocumentation”—amounts to a latitudinal attunement, an auto-interpellation into “the song of the nonaligned world,” which registers and resists the Mexico-U.S. border as a set of literal and imaginary geographies ad infinitum.

14. Maurice Blanchot proposes in the first sentence of *The Writing of the Disaster* (1995) “The disaster ruins everything.” It also leaves “everything intact” (1). The disaster dislocates catastrophic knowledge with a non-forgetting that crosses out, that goes across and against the grain of dissociation and forgetting, necessary for the borderization of knowledge, epistemologies of enclosure. Trans_bodies cross out concretely (as in concrete poetry), enjambling the future and the now. The disaster links trans_bodies with different experiences to different temporal scales. It binds us by doing away with that which is common and by forcing us to face the possibility of visceral relationality. It depends upon an aesthetics of the overwrite/right. The uncommon movement of crossing creates a geography of ethics, a planetary geo-aesthetics. The disaster is an un-event of relayed/delayed affects/effects that revels in the possibilities of spaces where histories-to-come can be told, witnessed and made through trans_kinships (constellations, associations, alliances, relations) as *undocumentary* gestures of, in and outside of the ruins of the future *now*.

15. Benjamin Walter. Port Bou officials reversed Walter Benjamin’s name on his death certificate. They also listed him as “Catholic.” Although Port Bou banks on Benjamin’s memory (at least its quaint buildings with neat placards’ landmarking his points of interests do so in English, Spanish, and Catalan), the village harbors a laissez-faire attitude toward the cemetery where the philosopher’s remains supposedly were placed first in a niche (rented by Frau Gurland for five years at seventy-five pesetas), and later transferred to a *fosa común*. But, only months after his death, Hannah Arendt, visiting the cemetery, could not find her cousin. To Gershom Scholem she lamented, “his name was not written anywhere.”

Michael Taussig muses on this mismatch between name and body, finally reading it as “allegorical.” He concludes, “The wind howls up there. It has its own name, the *transmontaña*, its own personality, its mysterious origins and reasons for being. In the Spring and again in Autumn it is so strong it bowls you over.

Can we imagine a state, a religion, or a community bound to remembrance, which would have the courage or craziness to call a wind a monument?” (2006: 30).

16. Deleuze and Guattari state in *What is Philosophy?* (1996) “Art is not a notion but a motion. It’s not important what art is but what it does.” What lines of flight does TBT as an ethico-aesthetic codeswitch, “do”? (66).

We’d argue that TBT allows trans_bodies to make visible their desertion of the state machine as constituting a *civil war*. TBT aids trans_bodies in cutting the landscape of globalization with the force of a hope of being-more-than labour, of becoming more than disposable. And, through TBT, we reject the non-place of the supermodernity posited by Marc Augé in his book *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (2009). TBT dislocates literal and imaginative borders as non-places, re-marking them as “Global Poetic Systems” for the invention of new functions that manifest the visible trans_lives of those who “flee” from one place to another and those who stand, counter-frictions to the machine.

“The Taste of Abundance” (1981), an essay by Paolo Virno, touches on the theme of relocating lines of flight as exodus:

Disobedience and flight are not in any case a negative gesture that exempts one from action and responsibility. To the contrary, to desert means to modify the conditions within which the conflict is played instead of submitting to them. And the positive construction of a favourable scenario demands more initiative than the clash with pre-fixed conditions. An affirmative ‘doing’ qualifies defec-tion, impressing a sensual and operative taste on the present. The conflict is engaged starting from what we have forms of life out of which we are already making experience. To the ancient idea of fleeing in order to better attack is added the certainty that the fight will be all the more effective if one has something else to lose besides one’s own chains. (49)

Through TBT, we seek to modify globalization’s mapping of labor migrations by echo-relocating the emergence of another wave of subject(s) in motion. We are not referring to the post-Fordist *multitude* or the illegal immigrant under ‘house arrest,’ but, to trans_border subjects in hyper-exodus who already crash network art and networked power’s logics of invisibility by “fleeing” into fields of perception, of corporeality beyond the GPS grid. Transversing existing political maps, these individuals who desert—compose new earths, new earthworks, beholden only “to what in eco-philosophy is known as recessive ethics” (Boetzkes 2010: 4).

17. In March 2010, the U.S. Department of Homeland Security announced that the virtual portion of the separation barrier erected along the U.S.-Mexico border had proven ineffective, manifesting numerous technical glitches, notably a hyper-vigilant inability to distinguish among wind, sage brush, and human beings. More recently, the Department of Homeland Security has junked the separation barrier, Boeing's SBInet, whose networked sensors once were heralded as "the ultimate in anti-illegal immigrant technology" (2011).⁶

Chantal Akerman's often overlooked documentary, *De l'autre côté* (2002) depends upon a series of high-lonesome establishing shots. Her camera pans across expanses of desert where the wind whips through the sage brush, each a spook of the virtual barrier. *De l'autre côté* outs its subject—a shift in migration, prompted by socially dramatic reconfigurations of border wall-fence ecologies—what displaced would-be undocumented entrants from the light-up-the-border campaign stretches of Mexico-California to the alternately treacherous, increasingly narco-driven, intemperate zones of Mexico-Arizona's "devil's highway[s]." *De l'autre côté's* long-winded silences, in the tradition of Akerman's "images within images" (see Sultan and Akerman 2008), remain as deceptive as this stretch of the border's own alleged historical emptiness, that which *De l'autre côté* renders as a cacophonous roar.

18. TBT recognizes the immanent creation of new rights beyond the biopolitical zone of the border—a zone that since the start of Operation Gatekeeper and, then, September 11, 2001, has become more dangerous than ever. The tactical force of trans_bodies flowing through the border liminality is the epitome of "risk"—not because crossers are "illegal" or "unauthorized;" but, because they re-make the condition of what continental citizenship could mean, shifting its foundations beyond the "laws of borders" and the "laws of free trade."

Put differently, the borderless border has not stopped migration North. As Rita Raley registers in her book *Tactical Media* (2009):

Indeed, by all accounts the numbers appear to be at an historic high—so what other purposes does the borderless border serve? Etienne Balibar writes in a different context about the symbolic power of "obsessive and showy security practices" at the border, which are "designed [...] as much for shows as for real action." What would be the socio-cultural function of such "shows"? Peter Andreas's important study, *Border Games: Policing the U.S.-Mexico Divide*, provides some answers. Noting that

⁶ See <http://www.wired.com/dangerroom/2011/01/homeland-security-junks-its-sensor-laden-border-fence/>, accessed 1/17/11.

"successful" border management depends on successful image management [which] does not necessarily correspond with levels of actual deterrence," Andreas concludes that border control is a "public performance for which the border functions as a kind of political stage." In other words, the performance of security is more important than actual security and the theatrical serves as a substitute for the real. The miles of razor wire, the ubiquity of 'boots on the ground,' the air support—they are all material entities, but they are also crucially part of what Andreas names as a "symbolic performance." "Border control efforts," he explains, "are not only *actions* (a means to a stated instrumental end) but also *gestures* that communicate meaning." (36)

Trans_bodies crossing borders on a planetary scale rehearse new forms of visible trans_rights. Their sheer number will lead to a modification of existing laws and the invention of new rights. They re-engineer the performative matrix contra the "escalating symbolic performance" of border control.

19. Jay Parini melodramatically stages Benjamin's last words in his novel *Benjamin's Crossing* (1997):

"*Tikkun Olam,*" he whispered. The repair of the world. "*Tikkun olam.*" (281)

Benjamin actually wrote in his farewell/suicide note to Henny Gurland (one of his two final traveling companions, mother of José): "This is a situation from which there is no escape, I have no option but to finish here in a small village in the Pyrenees where nobody knows that my life's draining away." He went on to quote Kafka, "There's plenty of hope, but not for us."

What, if anything, does Benjamin have in common with the contemporary migrant? We might process Benjamin's last sentiments as suggestive of the thinker's affinities with the circumstances of today's border-crossing "wet mind." We also might draw parallels between his plight and the dire circumstances of the poorest of the poor contemporary train-hopper or foam-walker. Sebastião Salgado's universal exile. The economic sociopolitical refugee. As so many scholars of the postcolonial, of the subaltern, of the global, of the neoliberal, of the digital (divide) note: individuals/collectives—adrift from their "origins"—far outnumber the citizens of our planet's most populous nation-state.

20. The tunnels of neo-modernity and global industrialization are re-designing reality as we speak. Via their own, post-Taylor-made "relational aesthetics" (Bourriaud 2002), objects become networks of things: iPad desires, texting transgressions, data power clouds, airport scan-bodies, Facebook economics... Let's shorthand this phenomenon as the almost fully amorphous *Cloud Empire* whose logistical

capture-objects arrive before our optical nerves and fingers as design fragments, built in pieces in one place, put together in another, and delivered via multiple routes after or before we consume. Better yet, let's acknowledge that we're *captured by their logistical-thingness*. This is the same logistics that (could) govern the flows and protocols of *trans_bodies*—their borderscapes, their movement towards an extra-legal formation, their territorial remixing, their counter-computational processing, their modes of desire, and their methods for crisscrossing (by foot, by boat, by Photoshop document, by becoming the most wanted/unwanted labour bodies demanded by the global market...) though.

Seventy to eighty per cent of goods for the global market are at any given moment in transit and this massive migration of goods is paralleled only by the flow of *trans_bodies*, crossing borders everywhere, *trans_bodies* who are forced to sacrifice their rights, their persons, and their kinships to the “just in time” circulation system of the Cloud Empire. The alternative spin on this techno-science disaster lurks in the space of border tunnels (at the “terrorist assemblages” of Israel/Palestine, Mexico/the United States [Puar 2009]). There is a traffic in *trans_bodies* contra the over-determined assembly line/ation of the world. Imagine *trace/rs* on a map of connections between things and humans. Strange close encounters among logistical objects, *trans_bodies*, and the sovereignty foreshadow what the futures could be—multi-nodal and scalar, exceeding the Cloud Empire's objects and object-making in route.

21. In *Notes on Conceptualisms* (2009), Rob Fitterman and Vanessa Place claim, “Conceptual writing is allegorical writing” (13). No doubt. But, through TBT, we'd argue that one can appeal neither to the “allegorical” nor to “conceptualisms”—let alone link the two—without accounting for site-specificities, makeshift periods, ecstasies of influence. TBT summons the ghosts of Latin/o American conceptual—isms, ranging from those elaborated by Luis Camnitzer (2007) to those implicitly flagged in such exhibitions as *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (2008) to those which could be gathered under the sign of “border (disturbance) art” to those which have yet to coalesce at the nexus of the Zapatista “Our Word Is Our Weapon” communiqué, documentary poetics, poetic conceptualisms à la Place and Fitterman, flarf, electronic literature, earthworks, “Queer Technology,” net art 3.0, to be continued...

22. Network art (net art/net.art)/software art attempted modes of aesthetic disappearance. It strove to become vacuoles of non-communication, epitomized in and by the slogan, “Get off the radar!” Its m.o. was hibernation, dreaming deep inside

networked tunnels. But another signal was also at play under the sign of the invisible during the 1990's—the ontologies of being hyper-present, of being all too visible to the state machine (a utopian plagiarist remix of Henry David Thoreau's “Let your life be a counter friction to stop the machine!”).

EDT's practice of Electronic Civil Disobedience (ECD) should be understood as the visible manifestation of a hook-up between data bodies and real bodies (albeit more than a one-night stand!). The dichotomy between the digital and the physical is a false god. As our collaborator, Micha Cárdenas insists, “ECD involves a number of physical components, from the hardware that web page is displayed on and the JavaScript it runs on, to the human body that activates that code.” The bodies participating in ECD “are on the radar!” The myth of anonymity does not apply to EDT's aesthetic practices of ECD. The performative matrix of EDT constructs more fluid forms of embodiment-participants in a virtual sit-in are not necessarily restricted to the same rules and protocols of gender, sexuality, race, or religion which they may experience everyday body—*trans_bodies* here with the use of any of relational systems of communication (from a webpage to a cell phone) open themselves up to becoming visible organs without bodies connected to their specific bodies. *Trans_bodies* flash virtual potentials, they smolder ‘real’ as *real bodies becoming augmented visceral realities with surprising new organs and organizational schemata to circumvent the oppressions of logistical assembly line/ation*.

23. The glass is cracked as if someone wanted to break through to the other side. “It is more arduous to honour the memory of the nameless than that of the renowned. Historical construction is devoted to the memory of the nameless.” G.S.I. 1241

It is hard to turn around and climb up again.

No neatly manicured lawns stretch like carpets for attendants in waiting here. Karavan's “environment” clearly understands: on this high, desolate stretch of coast, it is the natural environs which prevail as if the breaking waves recited the dead's Kaddish over and over to the linden and lemon trees' surrounding the graveyard. Arendt described this place as breathtakingly beautiful.

Homage to Walter Benjamin's weathered steps beckon in intense dialogue with the landscape. Inset into the side of the mountain, from the exterior, this sea salt oxidized built environ looks like a great triangle joined with another to enclose a passageway. Eighty-seven steps dead-end in a glass rectangular panel, which, takes on the appearance of a portal for space and time travel. *How thin the membrane separating the living from the dead*.

24. We might ask how TBT dislocates the remnants of the catastrophe and the disaster in the post-contemporary moment as a minor aesthetic or transcendental -ism that creates passages for the allo-martyr, that faces the violent apotheosis all around us vis-à-vis a re-theocratizing of the future-now and its mirror calls for posthuman singularity. TBT represents a sinthomatic disturbance of the ruins yet to be built by transborder_bodies—not of meaning but of being and becoming—not of the law, but of the allo-ontologies of justice. Just us.

25. The likeness is uncanny: The firm Rael Sanfratello Architects, in response to calls for the redesign of the U.S.-Mexico border wall/separation barrier, envisions a luminous doorway, an oxidized “environment” to rival Karavan’s. Could we enter one portal, but exit through the other?

26. TBT is a softwhere through which we imagine a join, a join with trans_bodies in their aesthetic performance of virtual democracies to come as forms-of-life beholden to trans_rights. This trans_body gesture risks internalizing geographies of place (homes, lands, scents, local imaginaries). It celebrates minor singularities smuggled into biopolitical zones of the Cloud Empire vis-à-vis borderless borders. It revels in the refusals of invisibility, reasserting the primacies of footnotes and postscripts. With it, we walk into the alleged *nothingness* of “anti-anti utopian” futurities as surely as we walk into the Sonoran Desert (Muñoz 2009).

27. TBT has garnered such remarkable ‘reviews’ as that of U.S. news commentator and political pundit Glenn Beck’s website, *The Blaze*, its August 31, 2010 pronouncement that TBT’s “explicit poetry threatens to dissolve the nation.”⁷ *The Blaze*’s hyperbole evidences the aesthetics of right wing punditry, but also attests to the first phase of TBT’s deployment as a *conceptual* intervention.

Between excitable and fearless speech (Butler 1997, Foucault 2001)—that spot is codeswitched.

A poem-in-motion to remap the continent. An earthwork to interrupt discourses which, ensconced in their own aesthetics of market-oriented-transparency meets military-industrial-complex, reduce the would-be crosser to debris or felon. Between the lower-cased border of Mexico and the United States and the upper-cased

⁷ See <http://www.theblaze.com/stories/ucsd-professors-want-to-dissolve-us-give-gps-phones-with-explicit-poetry-to-illegals-for-border-crossing/>, accessed 1/20/11.

Borders of theory, art, literature, public policy..., per Jacques Rancière, we submit, “The real must be fictionalized in order to be thought” (2004: 38). Poetry and water are not equivalents; but, the new toxic wave of U.S. culture wars leaves us thirsty for more expansive readings of engagement.

28. Trans [] infinities dancing on the void: e-vents arrive on dove’s feet, they surprise us in the moment of greatest silence, e-vents a-void the void of the [empty set] by engendering parallel universes that call on us to “share the labour” of what is to be done without Infinity. All locative situations echo back the aleph [], the empty brackets, like rattling handcuffs that become state-sanctioned attempts to contain infinities, to lockdown the set [] and throw away the key. TBT exceeds the singularity of Infinity by overflowing the set, by naming the pluralized trans [] infinities that never relinquish what the catastrophe of borders subtract—the logics of an aberrant ethics=aesthetics that moves within and alongside us *sin nombre*.

29. We are listening for the wind’s cadences, cached in the sea stones and shells that we collected on Port Bou’s beach. Like the sound of two chips of “messianic time,” rubbed together, their frottage—what’s remaindered—reminds us that the post-neoliberal resides not in a future tense, but in the historical-contemporary’s translucently infinite conjugal conjugations.

Works cited

- Akerman, Chantal. *De l’autre côté*. 2002. 103 minutes.
- Alcalá, Rosa. *Undocumentaries*. Exeter: Shearsman Books, 2010.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: aunt lute books, 1987.
- Augé, Marc. *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. U.K.: Verso; 2 edition, 2009.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Boetzkes, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2010.
- Bourriand, Nicolas. *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, et al. France: Les presses du réel, 2002 [1998].
- Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*. Durham: Duke U. P., 2002.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- Camacho, Alicia Schmidt. *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*. New York: NYU Press, 2008.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Cohen, Tom. *Ideology and Inscription: “Cultural Studies” after Benjamin, de Man, and Bakhtin*. Cambridge: Cambridge U. P., 1998.

Galloway, Alex and Thacker, Eugene. *The Exploit: A Theory of Networks*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *What is Philosophy?*, trans. Janis Tomlinson and Graham Burchell III. New York: Columbia University Press, 1996.

Derrida, Jacques. *Of Hospitality*, trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford U. P., 2000.

Fitterman, Rob and Vanessa Place. *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2009.

Foucault, Michel. *Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson. New York: Semiotext(e) Foreign Agents, 2001.

Gibson, William. *Spook Country*. New York: The Berkley Publishing Group, 2007.

González, Rita, Howard Fox, and Chon Noriega, curators. *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (exhibit catalog). Berkeley and Los Angeles: University of California Press and Los Angeles County Museum of Art, 2008.

Karavan, Dani. *Homage to Walter Benjamin: "Passages", Place of Remembrance at Portbou*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1995.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Henry Holt and Co, 2007.

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

Parini, Jay. *Benjamin's Crossing*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

Place, Vanessa and Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Duckling Presse, 2009.

Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke U. P., 2007.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, translated by Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.

Raley, Rita. *Tactical Media*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2009.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. México: fondo de Cultura Económica, 2000.

Scheurmann, Ingrid and Konrad, eds. *For Walter Benjamin: Documentation, Essays and a Sketch*, translated by Timothy Nevill. Bonn, Germany: AsKI, 1993.

Soto, Sandra K. "Seeing Through Photographs of Borderlands (Dis)order." *Latino Studies* 5 (2007): 418-438.

Sultan, Terry and Chantal Akerman. *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space* (catalog). Houston: Blaffer Gallery (The Art Museum of the University of Houston), 2008.

Taussig, Michael. *Walter Benjamin's Grave*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Thoreau, Henry David. *Walden and Resistance to Civil Government*, edited by William Rossi. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

Tiqun. *Introduction to Civil War* translated by Alex R. Galloway and Jason E. Smith. Los Angeles: Semiotext(e), 2010. *United States of America v. Daniel J. Millis*. 09-10134 D.C. No. 4:08-CR-01211-CKJ (9th Cir. 2010).

Urrea, Luis Alberto. *The Devil's Highway: A True Story*. New York: Little, Brown, and Co., 2004.

Weber, Samuel. *Benjamin's—abilities*. Cambridge: Harvard U. P., 2008.

Virno, Paolo. *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, trans. Gerald Raunig. Verona: ombre corte, 2002.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke U. P., 2003.

Dreams of Corporal Reprogramming (To technically subdue the catastrophe... to instigate it, perhaps?)

PAULA SIBILIA

The body of any thing whatever that takes nourishment constantly dies and is constantly renewed [...] But if you restore as much is destroyed day by day, then as much of the life is renewed as is consumed, just as the flame of the candle is fed by the nourishment afforded by the liquid of this candle, which flame continually with a rapid supply restores to it from below as much as is consumed in dying above [...] and the continuance of the smoke is equal to the continuance of the nourishment, and in the same instant all the flame is dead...

LEONARDO DA VINCI

Just as we routinely engage in sex today for its relational and sensual gratification, we will gain the opportunity to disconnect the eating of food from the function of delivering nutrients into the bloodstream. This technology should be reasonably mature by the 2020s. [...] we will be able to eat whatever we want, whatever gives us pleasure and gastronomic fulfilment [...] We will be able to accomplish this using special elimination nanobots that act like tiny garbage compactors. [...] One might comment that we do obtain some pleasure from the elimination function, but I suspect that most people would be happy to do without it.

RAY KURTZWEIL

To state that we live in strange times does not say much, since all ages must have been, and probably always will be, strange, but maybe this historical moment has a peculiarity of its own. This present time seems to reconcile, as never before, euphoric celebrations of an allegedly triumphant happiness, and profoundly desolating visions of the near future. In so many ways, at the beginning of this second decade of the

twenty first century, the future seems closed or covered by a confusing cloud. A compact mist that only dissipates through well-lit cracks: those ascending the infinite staircase of technological advances, and those that crumble towards catastrophe. Yet, in neither of these paths do we seem the subjects of history; something curious happens, in dealing with the immediate heirs of this turbulent modernity. Contrary to what said lineage might suppose, disoriented and somewhat paralyzed, the inhabitants of this globalized planet feel these two forces as something foreign to our will and our actions, those real and effective and those considered possible or even thinkable.

Besides, both these vectors are related. The catastrophe, for example, seems propelled not only by the fabulous technical inventions of the last couple of centuries, but it also promises to be technologically controlled... or, at least it tries. Not only in what regards this great planetary cataclysm—starring the terrible ecological drama and a certain weariness in the ways of life associated with late capitalism—, but also those small everyday catastrophes that affect us individually: from diseases or any other type of psychophysical discomfort, up to the personal tragedy of aging and death. Indeed, none of this sounds novel; on the contrary, it seems inextricably linked to the very destiny of the human condition. Notwithstanding, certain elements taint this course with an air of novelty, outlining the current status of the very phenomena that inspired the title of this essay: dreams of corporal re-programming.

Technical interventions on organic matter: correction or programming

What are such mythical affairs about? In order to explain this, it is worth summoning a couple of images, representative of two rather different historical configurations. First, the silhouette of a tree whose trunk grows bent, warped, leaning over to one side. For this reason, said plant must be straightened with a stake or a sort of tutor that, in time, will force it to develop in ever-straighter forms. This method for intervening live matter has certain traits that associate it with the *mechanical* ideal; from a contemporary perspective one could say it uses an *analogical* technology, as opposed to the digital apparatuses that now reign among us. In brief, said onslaught reflects a will to sculpt, carve and mold an organism that has certain flexibility but which is, at once, hard, rigid and opaque. It is a form of matter that resists the action of these technical procedures intent on *normalizing* it by straightening. It is an arduous and slow method, somewhat brutish and cruel even, yet with uncertain results: it is not a hundred percent efficient strategy. Despite the care and the advances achieved throughout centuries of these aforementioned techniques, there are no guaranties that the plant will actually straighten out; nor can we establish when it will happen, or if it will happen at all.

The second image I would like to evoke, in contrast with the previous one, shows a seed whose genome of has been altered. Thus, turned into a transgenic organism, the plant this seed will give birth has been genetically projected as such. No only so it does not grow crooked or flawed, but also so it may posses certain specific characteristics, such as tolerance against herbicide, a certain size and colour, or certain types of nutrients in its composition. All this can be achieved by *programming* the genetic code of the said seed; the plant thereby develops these traits.

The distance between the technological strategies hereby used on these two vegetables could sum up the history of technical interventions on organic matter, whether human or otherwise. At least until now. Both literally and metaphorically, these two images synthetize the “evolution” of the ways technology is used to alter life. Both condense the history of how various invented modes of knowledge and tools have been implemented throughout millennia, for the purpose of transforming living organisms in relation to ever-changing human goals. Within this set of technically intervened beings we find, of course, the living bodies of men and women. Yet, it is important to consider the usage of the term “evolution” within this context, since between the former and latter examples mentioned we are dealing with a mere accumulation of achievements, gradually heading towards an ever-increasing technical perfection; we are dealing with a true collapse: an historical rupture manifest both in technological and biological terms.

This radical cut occurs due to the fact that the matter constituting each one of these living organisms is different. For each particular organism, its materiality is thought of as being different and, besides, is manipulated in different ways. The first plant is shaped or “corrected” from the *outside-in*: its external wrapping or shell is pressed through rugged mechanical and analogical methods. The second plant, on the other hand, can be projected from the *inside-out*: its internal nucleus is programmed, using rather sophisticated biotechnological methods inspired by information technologies. It can be asserted that these latter procedures are closer to the digital universe than to the analogue one; they point to a *reprogramming* of something considered imperfect by nature, instead of an attempt at *correcting* certain deviations.

If it were possible to apply the classic metaphor of the machine—a rather fertile rhetorical figure as fertile in the western tradition, quite active throughout the modern era—to both these plants, the first of these would be an old industrial artifact. In other words, pure *hardware* built with gears, levers, pulleys and screws, as a set of pieces assembled to form an indivisible unity, whose complex machinery is animated by a mysterious vital energy. The second plant, instead, would be another

kind of apparatus: a machine whose *hardware*—understood as the body’s organs or materiality—is directed by a sort of *software* comparable to an computer program. So its body and its life are commanded by the instructions that configure its genetic code. It would not be an overstatement to say that DNA functions, here, as a sort of operating system, governing not only this particular seed and the plant it will bring about, but also all other vegetables and all the animals currently alive or that have ever lived on the Earth; including, of course, man.

For these reasons, this flaming vision of the world implies another logic for life itself: a new *biology*, which is *biotechnology* as much as *biopolitics*. This new cosmological tale—to use an expression dear to anthropologists—, this explanation of the world, typical of our tribe, is becoming evermore hegemonic in the globalized western culture of the twenty first century. And, according to its narratives, the four chemical letters that compose the “alphabet of life” constitute a new language: these four signs compose the DNA, a code whose infinite combinations in helicoidally ordered instructions result in the enormous diversity of terrestrial life forms. It is the same language, composed by these four single letters, that is in charge of codifying the “essence” of every living being: from the fruit fly to the oak or the firefly, from the dove and the crow, up to the orchid and the weed. Or well a dog, a cactus, a butterfly, a bacterium, an elephant, a mosquito, a lettuce: the enumeration could well be infinite, for it comprises every single living being. Their bodies and their lives are programmed with this same language, composed of those four letters: A, C, G and T.

So, for example, the difference between a chimpanzee and a human being has already been quantified in these terms, and the scientists responsible for this study assure that the difference resides in less than two percent of said genomes. It is not merely a matter of minimal discrepancies; besides, measured this way, the differences between both types of being are solely *quantitative*: they refer to a major or minor complexity, a major or minor amount of genetic information. For this, it is worthwhile to pause and review the peculiarities of each of these cosmological tales, and to think about what the panorama would have been like before this informatics reformulation of life and nature. If man and the chimpanzee were observed as two mechanic mammals through the old scope, for example, they would be seen as two rather similar machines, but irreducibly different in several ways. On the one hand, we would have the monkey; and, on the other hand, man or woman; that is to say, two types of beings with *qualitative* differences inexorable between themselves.

Currently these other mathematical comparisons—such as, eventually, their combinations and genetic information exchanges—, can be carried out between

any two living beings, and the results always throw a merely numerical difference: a problem of quantity and organization of the same information. The differences between humans and cows, for example, ranges barely about twenty percent of their genetic makeup. Less than the discrepancy between the genome of a man and that of a mouse, by the way, even though the informatics diversity between corn and a human being is also less than that between two types of bacteria. Despite all these disparities and arithmetic curiosities, every case concerns the same basic type of information, ordered in various ways and in different doses.

Life as information and a reprogrammable nature

Due to this basic equivalence, according to these new cosmological narrations leaning on truths of an evidently scientific sustenance, the codes of different species could combine and recombine in an infinite series of possible mixes. And this multiple mixture would allow for a total reprogramming of life: of any life form, even those yet inexistent or even unthinkable, or those that have been extinct for over millions of years. Therefore, it is not about a mere anthropological rupture, or concerning only the human species, but a genuine biological reformulation that entails all animal and vegetable species, even those nowadays considered chimeric. Besides, these transformations come accompanied by a series of convulsions in all realms, with serious impacts at the epistemological level: a mutation capable of *informatizing* or *digitalizing* nature, turning life into malleable information.

Before this mutation, which has lead to the current historical crossroads, was unleashed, opening the evolutionary horizon in an unforeseen way, the combinatory possibilities between diverse species of living beings was rather limited. Whether they come about naturally or randomly, or produced artificially by the humble deeds of techno-science, all these mixes had a basic requisite in order to occur: the living organisms involved in these transactions had to be sexually “compatible”. This means that their corporal carcasses had to be capable of mechanically exchanging genetic material amongst themselves. For the atoms that configure matter are much less ductile than the bits composing the information: those carnal particles, less docile and flexible than the data flux, were considered much harder and rigid in that new form of chemically decomposing organic material to the point of making it almost immaterial, ethereal, volatile and ubiquitous. So it is about two types of very different forms of materiality: that of the crooked plant to be mechanically straightened out, on the one hand; and, on the other, that of the biotechnologically programmed seed.

So, before—when we only had access to the old mechanic and analogic methods—, a donkey and a mare could bring a mule into the world, for example, or an orange and a lemon could produce a new citric fruit. But it would not have been possible to combine, in that coarse “analogic” way, the material makeup of soy and salmon or squid, for example, or the physical substance of a rabbit with that of a medusa or a firefly, or well the ingredients of a human being with those of a pig or a flower. For these bodies, comprised in the mechanic and analogic code, were incompatible, and back then it was not about digitally operated information exchanges, as is now the case. Notwithstanding, this has been going on for millennia now, given that the new informatic-based biotechnological methods are rather recent: they emerged a few decades ago, with their fabulous schemes for recombining genes, designing transgenic organisms and carrying out the most audacious cloning experiments.

Despite its short trajectory, these unsettling innovations might be starting a new chapter in the history of humanity, such as the relation between technology and living matter. For this reason the images of those two emblematic plants—one whose deviations are straightened out with mechanic instruments, and the other genetically programmed to be a certain way—are so eloquent, for in the distance, between both examples the history of this relation is put together, placing in evidence the complex links that ties technology to organic bodies. If these two images synthesize the itinerary said relationship has coursed until today, the abyss that separates both examples is comparable to a crack dividing two universes or two different epistemological regimes, as well as two clearly distinguishable anthropological and biological blocks. In one of them, old-fashioned mechanical and *analogical* methods, used exclusively up until recently, reign; while on the other, it is the domain of new incipient procedures: bio-informatic methods that increasingly resort to *digital* logic to achieve their ambitious goals.

In virtue of such intense transformation, there are those who uphold that the possibilities developing with the advent of these tools could, perhaps, bring about a new type of humanity, launching a type of human being that would be more fitting with this brand-new *reprogrammable* nature. Consequently, a humanity and a biosphere redefined as post-organic or post-biological would emerge, one compatible with a world that is becoming post-natural and even post-human. If these diagnostics are correct, one could suppose that the consequences of such a mutation are immense. Among other reasons, because the analogical methods that attempted to industriously sculpt human matter—and the organic matter that composes all other life forms—were much less efficient than these new procedures. Besides,

they functioned according to another logic, not only *technological* and *epistemological* but also *biological* and *anthropological*.

This ancient organic matter comprised the crooked plant and was, mostly, compatible with the mechanical and analogical tools of the already aging modern times, yet it was rigid, opaque and resistant to technical penetration, and, above all, mysterious. It kept, deep in its carnal entrails, the enigma of its workings: the secret of life belonged to it entirely, and it was believed to be an unsolvable mystery, one bound to remain mute for all eternity. Now, for a change, the new organic matter—constituted by that reprogrammed seed, to adopt a certain form—is much more flexible than its predecessor. Particularly because it is governed by enigmatic codes now being deciphered; and the great dream of the techno-scientific project is that this type of biological universal *software*—the operative system that commands all life forms—will become transparent and, moreover, will be comfortably compatible with our electronic artifacts. It yearns, then, for living matter to soon become entirely malleable, programmable and reprogrammable at will.

From the mechanization to the digitalization of bodies

In view of these reflections, it is worth emphasizing the initial suspicion this text was born from: it is very difficult to determine if all this implies a possible solution for the catastrophe that nowadays ensues in the horizon, or if, on the contrary, it is merely another of its causes. We still lack firm answers for this distress, but there is something whereby there is no place for doubt: the consequences that said reformulation of life will bring about are undeniable, for the human species as much as for the entire biosphere, even though these effects are still incalculable or even unimaginable. It is also true that art has much to say about this, and that an effort is already being made through a variety of layouts and tones, even though more could be done towards refining those questions that bring about such perplexity and confusion.

We can rely on the certainty that we are hereby dealing with a new metaphorical field a swell comparable to the mechanistic alluvium that impetuously transformed the world from the end of the seventeenth century/beginnings of the eighteenth, producing an epistemological commotion whose repercussions extend well into our days. This historical project had, as one of its main goals, the ambitious proposal of *mechanizing* human bodies and nature all in all. But a new set of computing metaphors grow overlapping its predecessor, pushing it with the purpose of replacing it with a new web of images and tales, as it threatens to impose its own order and laws in the universe in general, as among all living beings and particularly the

human organism. Instead of trying to mechanize all these entities, this new metaphorical substratum points towards *digitalizing* them.

This is not happening just now in the domain of genetics, as might seem according to the attempt made to sum it up in the preceding pages, but it expands throughout all the “sciences of life” in all their more contemporary versions. In this sense, neurosciences constitute another thriving vector: the intense media exposure of their research and discoveries tends to show how, nowadays, the mysteries of the brain are deciphered in pixelated images that project their colorful reports on computer screens. By allowing the digitalization—that is to say, the conversion into bytes—of the “mental contents” and the “genetic load” of each individual, thanks to the processing of all this data by means of electronic artifacts now available or in swift development, it is thought that we could soon overcome some of the most persistent biological limitations of the human organism. Certain weaknesses or restrictions binding this coarse material body in all its analogical rigidity, could be removed—in this sense, comparable to that old plant previously mentioned, bitterly crooked, in its imperfect nature, and that, by such motive, is presented as deficient and, now, obsolete.

It is believed that that body can be “improved” or reprogrammed through technical means. Not only in the most banal and evident sense of embellishment or rejuvenation of the physical appearance, though this is a fundamental and highly insidious component in contemporary moral. Besides, it is thought it could possibly go much further. It is believed that soon, for example, preserving cerebral information could be possible—or, in other versions of this same tale, genetic information—, and then transferring this “essential” data into another corporal support: a clone, perhaps, or some technically perfected successor for the ancient human body.

Of course, this compatibility between the human body and information artifacts is not only explored in the scientific field: both philosophical reflection and mediatic/artistic productions are also quite fertile. The examples are many and rather heterogeneous, but the difference between the universe and those shiny *digitalized* seems to be rather clear—even for being touched-up with the *PhotoShop*'s increasingly popular “software scalpel”—and those other human organisms that were dreamt of as more mechanical or *mechanizable*, in their planning of an epiphany-ridden progress as one of promethean modernity's worst nightmares. A world and a type of body, these latter we have already begun to abandon, over the last couple decades. It is about the historical rupture, marked by a transformation in the techniques we use to alter living matter, but also in what they imply on the conceptual or epistemological level. This metamorphosis marks, even, the very definition of the

human condition: it is changing how we think about what it means to be human; that is to say what are the meanings and implications of being and being *in* the world the way we are, or how we could be and be *in* the world.

A computer compatible body and soul

To delve deeper into this paradigm break's diverse meanders, another comparison proves worthwhile. In this case, opposing the human genome or the genetic code of each individual—in other words, that which ciphers our essence, according to the more common definitions of our era, not only as a biological species, but also as singular subjects—with other more outdated entelechies, such as the soul or the spirit, or even consciousness, mind or each subject's mental phenomena. All these entelechies are obscure and hermetic, with traits that could now only be described as “analogical.” Not only because we are dealing with entities that are opaque, murky, nebulous and highly difficult to define and conceptualize, or even to capture a visual image of, or any other form of objectification for that matter. Besides, and above all, because they uphold an unappealable resistance to the onslaught of the new technical arsenal, whose lineage is informatic, and with which our bodies are ever more compatible. These entities are elusive: they would never allow themselves to be penetrated by the informatic and digital paraphernalia now intent on deciphering our essences, and whose code is considered to be found rooted in the carnal depths of each being.

For said reasons, those mysterious entities that now seem antiquated, these heavily analogic inventions of antiquity—the soul, the spirit, the psyche, the unconscious—, are different not only from the recorded instructions in the genetic code, but also from the pixelated information that transits through the cerebral circuits, which can also be read and deciphered by our machines. All these entelechies remit us to another universe, taking us back to a previous cosmology, a biological and anthropological redefinition that accompanies the most recent technological and epistemological leaps. Suffice it to remember how enigmatic subjective essences should be interrogated and interpreted by methods that did not necessarily demand a technological mediation, but an entire set of slow, harsh and painful ritual procedures. And, above all, these methods were uncertain and fallible: they were considered “subjective,” lacking in the magical objectivity that envelops techno-science. They were barely efficient—uncertain, precarious, imperfect—, among them stood psychoanalysis and its affiliated therapies, for example, but also other typical tools of historical contexts, like the intimate journal, introspection and diverse forms of intimist confession.

Instead, the renewed substances that compose our essence are biological, and this is true for genes and DNA as for biochemical brain fluids, hormones, enzymes, proteins and neurotransmitter, all composing the bodies, articulating subjectivities. This detail is not a minor one: the new entities are carnal. They are inscribed in the organism, even when in the metaphorical crystallizations disseminating everywhere they are thought of as basically immaterial, as is they where mere informatic instructions or something comparable to computer *software*. Nonetheless, all of them are incarnations of the organic material in the most diverse formats. Besides, they are—or soon try to be seen as—entirely decipherable, through a very efficient arsenal, fruit of the marriage between computer sciences and the new sciences of life. DNA sequencers are a good example: devices capable of reading the genetic codes of any specimen originated from an organic molecule. Or the artifacts of magnetic resonance, PET-Scans and computed tomography: machines capable of photographing in eye-catching images of brain scans.

Thanks to this compatibility between living organisms and the brand-new electronic tools, all the vital information that defines the “essence” of human beings could be digitalized. Such data is not only decipherable, because what is intended is not only that it be read to be de-codified: the most fervently pursued objective consists of altering this vital information. To program, deprogram and reprogram it according to a copious menu of human desires, objectives and wills, and no longer according to uncontrollable divine designations or the inscrutable randomness of nature. This is quite different from what it initially set out to do—and, specially, different to what they effectively managed to consummate—, that ancient art of mechanically modeling, rectifying, chiseling and correcting the brute, harsh and mute matter that up until recently composed human bodies and nature in general.

Biologize, pathologize and medicate

There are many techno-scientific projects and initiatives currently dreaming with *reprogramming* certain human traits, those of each individual in particular and those of the species as a whole. In order to carry out such a project, these initiatives tend to *biologize* certain behaviors and dispositions, offering anatomical and physiological explanations for these. Besides, in the same gesture they tend to *pathologize* them, cataloging them as abnormal and unwanted traits, defining these as attributes ascribed to the lineage of diseases. It is increasingly habitual to come across genetic or neurologic origins postulated for certain traits, such as a predisposition towards violence, for example, or for the tendency to commit crimes. And to solve these “faults of character,” to repair these errors, inscribed in the genes or in the

subject’s brain chemistry, they tend to *medicate*. To prevent someone with these genetic or neurochemical tendencies to actually become a delinquent or a danger, they intend for methods capable of deactivating these fateful biological propensities.

These methods strive on exerting, on these flawed individuals, a sort of technical and preventive normalization, a project supported on new techno-scientific tools: on those instruments compatible with the human body intent on *digitalizing* its informatic essence, to then be able to reprogram it. In fact, this type of proposal tends to be presented as the only way to pacify—and, hence, control—certain types of particularly unmanageable, or “twisted,” bodies. As if pressing the *Delete* key on a computer keyboard could suffice to erase that carnally ingrained disagreeable technical problem; and, who knows, maybe in time, and with the improvement of tools, eventually trying to extirpate it from the human species. In such cases, the preferred metaphor is that of the computer or any similar apparatus; even, why not, some of the informatics circuits that compose the human body, specially in their medullary incarnations, such as the genetic code or the central nervous system.

For, as we have seen, the mechanic metaphors, as well as the traditional analogical methods are now obsolete. And we find in this set not only the disciplines that adjusted the corporal cogs and gears alongside the antique work code, but also the fine arts and the literary culture. In other words, all those old modeling and goldsmithing techniques, both in biological and anthropological terms, literally and metaphorically. These methods were applied from the outside in, and the tried to penetrate—whether sweetly or violently—into the human matter to straighten, discipline and normalize it. A process that used to be difficult, parsimonious and painstaking, and whose efficiency offered no guarantees, was unforeseen and was far from being total.

Today, for a change, resorting to other tactics and strategies would seem more adequate: more precise procedures, capable of operating a true *reprogramming*, through more efficient and clean techniques than those rustic analogical methods of the industrial era. These new techno-scientific formulae practiced in these cutting edge projects, bring with them the promise of deactivating criminal predispositions, for example, through reprogramming potentially “flawed” subjects at their very inner nuclei, where their bodies are commanded. In other words, by altering their informatic essence they intend to rewrite it with better handwriting. This explains the intense search currently going on, looking for entelechies such as the “criminality gene” or “the neurotransmitters that induce violence,” or a host of equally dangerous enzymes and hormones. What is sought after is some sort of technical procedure enabling a deactivation and reprogramming of such fatal destinies inscribed in the flesh, whether it be in the genetic code or in the neuronal network.

There is more to this: these new procedures are also highly inclusive, given that they are not limited to focusing on particularly difficult cases, indocile or twisted bodies that ought be corrected because they are “flawed.” On the contrary, their main motto is prevention; not all subjects exhibit obvious and flagrant flaws in their codes, such as the propensity to commit crimes or contract a certain illness. It is worth clarifying, on purpose, that in this new scheme diseases are interpreted as errors inscribed in the vital informatics codes, even though these dysfunctions are potentially corrigible through technical interventions. In any case, if well we do not all have these terrible defects written into our cells, it is undeniable that we all have certain propensities. Absolutely all human beings have some propensity towards illness and death; in larger or smaller doses, depending on variables and factors that ideally could also be measured, evaluated, quantified, foreseen and completely prevented. This means that, just like our machines, we are condemned to obsolescence. Notwithstanding, for this very reason, we should fight, without rest, against the (¿still?) inevitable culmination of a downfall already set in motion long ago. To obey certain mandates it is necessary to carry out all the necessary improvements and constantly recycle: it is as such that the *upgrade* and *update* tyranny operates; we now live under its constant pressure, not only in what refers to our machines but also to our bodies.

For such motives now all human beings must redefine themselves as virtually ill and, therefore, as perpetual consumers of healthcare products and services. Within this new context, the illness is made endemic: it becomes a trait inherent to the human species. It has become mandatory to pay medical companies a monthly fee: the triumph of prepaid medical systems confirms that we are all asymptomatic carriers of illness and death, in higher or lesser degree, even though we are currently not showing an symptoms of these dysfunctions. Hence we are always prone to the risk of becoming ill or dying, we thereby find it necessary to maintain unceasing self-awareness, pursuing the dream of exercising complete and constant control over one’s own corporal destiny. One must know what the individual biological tendencies show in order to attempt preventing the irrevocable fatality of its verdicts. At least to keep it as far away as possible, to delay its consummation, which—for now—strikes as inevitable.

A new world project: the triumph of technology

One of the more curious aspects of this new world vision is how, in its great transformation of vital logics, instead of freeing us from our human finitude we can become some sort of self-controlled slaves, enslaved to the imperatives of health,

youth and eternal life. Anyways, and however it may be, the emergence of something new alongside this set of techno-scientific explanations and solutions is undeniable; something evolved from the fertile fields of computer sciences and the new sciences of life, and has proven applicable to the human body as to nature in general. A new dream is being configured with this whirlwind: a paradigmatic shift, or the implantation of a new “regime of knowledge-power,” to make use of a prolific expression coined by Michel Foucault. An historical project that derives from these metaphors, interlaced to its new truths, yet all the while contributing to reinforce and reproduce them. Only within this new context is it possible to comprehend the unexpected prospect of *reprogramming* organic life and, particularly, the growing aspiration for reconfigure one’s own body as if dealing with post-organic, post-biologic or even post-human entities.

This new ambition is presented more as a technological project than a humanistic one; more technical than political, cultural, social or economic. And more digital than analogic: a plan sustained on an epistemological basis of extreme scientificism, or a “techno-scientificist myth” that boasts more objectivity, efficiency and truth than all other possible or even imaginable cosmologies. But what is most important, perhaps, is how this metaphorical reductionism—a physicalist simplification, which is no less *real* for being a metaphor—ends up depoliticizing and dissocializing the conflict when these are, instead, biologized and medically diagnosed. For according to its explanations, the origin of all evil and suffering that now afflicts us, seems to be individual: mere programming flaws in a particular human organism. It is believed that the specific nature of that living being has a flaw, it registers an programming error within its biological constitution, an imperfection that can eventually be corrected through the valuable aid of technology. But these are always technical explanations and corrective interventions carried out on individual organisms: a merely medical problem, and no longer a political, social, cultural, moral or ethic one. As is well known, technology does not seek to elucidate a meaning or enunciate grand questions; instead, what it intends is the production of certain effects; its goal is to be more efficient with its specific purposes: preventing and controlling certain concrete and restricted phenomena.

It is curious that all this happens at a historical moment when, in many ways, the end of Nature seems to have been declared. Or, at least, that old ecosystem that functioned mechanically has been superseded: a biosphere that was harsh, opaque, mysterious and, also, arduously resistant to technical penetration. This nature now finds itself invaded by a sort of universal techno-scientific laboratory, its walls have blew up and, then, its field of experimentation went on to cover the globe’s entire

surface. This collapse is confirmed not only in the drama of environmental pollution and the fears unleashed by global warming or by other such threats, but also in the suspicion awoken by transgenic experiences or those of plant and animal cloning, among other controversial matters practiced in the open. The old Nature, which once knew how to be overbearing and almighty—in its brute force as in its infinite wisdom and inimitable beauty—, suddenly shows itself faint: it is worn out and needs intensive care so as not to extinguish itself definitively. It now demands its preservation in specially protected reservoirs in order to survive, demanding the urgent realization of conservation programs and, even, “revitalization” ones.

For all these reasons it is so troubling that precisely now, when large part of the recently considered of a cultural, political or social origin, today are considered as having a natural or biological roots. Even when they are processed through the metaphor of immaterial *software*, associated with digitalizable information based on the instructions of the genetic code or the pixels of neurochemical flows, it is considered that their biological root is found deep in the entrails of each individual organism or that of the species as a whole. “This condition is motivated by a genetic predisposition,” we now hear or read everywhere, “said trait is the fruit of a neurological deficiency.” And the prescription to solve all these inconveniences affecting contemporary bodies and subjectivities, the key that will allegedly solve said problems, is also not cultural, political or social. The solution tends to be technical: frequently medical or programming based, indeed, because its lineage is *biotechnical*.

We can then conclude that this mutation we are currently going through is technological as much as it is biological and anthropological. Because in its avalanche it drags the very definition of the human being, reformulating, in passing, nature and the entirety of life under the digitalizing impulse. It is up to us to discover, as Giles Deleuze would say, “what we are used for” or to what historical project we are incited to serve when we accept an apparently ineluctable destiny: of becoming perfectly compatible with the efficient instrumental of contemporary techno-science and with that post-organic universe so many promises seem to sell and that must, at very least, bring about some healthy sense of mistrust on our behalf.

Among these suspicions, one stands out and restates its defiance: is this part of the catastrophe or is it the outline of a possible solution? Even though some aspects of this grand project rouse a certain apprehension, one cannot forget that their agenda also promises the virtual “resuscitation” of animals and vegetables now becoming extinct, for example, through the regeneration of their DNA in laboratory specimens. Or the possibility of ending with malnutrition, thanks to the inclusion of transgenic foods in a new generation of public policies; or that of controlling

and appeasing the brutality of natural randomness, with human purpose until obtaining, who knows, immortality. It is probable that, this is still, at this point in time, something impossible to span with thought alone, but at its heart a certain assurance peeps out: whether it takes on the face of the catastrophe or that of redemption depends, in large measure, on all of us. Sure, as already out of date subjects of history, maybe, or of its more recent incarnations in renewed silhouettes, but it is not only about the technocrats and the scientists that have guided us to this point, but also—and perhaps, above all—, it is about the philosophers and artists that dare to ponder, question, and actively participate.

Bibliography

- Deleuze, Gilles. “Postscript on the Societies of Control”, from *_OCTOBER_* 59, Winter 1992, MIT Press, Cambridge, MA.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, USA, Vintage Books, 1995.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, USA, Vintage Books, 1994.
- Gould, Stephen Jay. *The Mismeasure of Man*, New York, W.W. Norton & Company, 1996.
- Martins, Hermínio. *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisbon, Século XXI, 1996.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.



DAY 3

Aesthetic Imagination in the Face of Chaos

It is impossible to count all examples of the interest artist have with destruction—whether real or imaginary—as a narrative subject or as a hypothesis for a political statement. The fascination on crisis situations in all the domains of culture is rather evident as well, as if even while finding moments of relative stability these were always fleeting and at times unwanted for the ends of the medias unrelenting enjoyment.

It would seem that over the last fifty years we have journeyed from the pathos of the expressionistic artist to the ethical character of politically engaged art. The arts can make sense as a form of survival and resistance in the face of extreme violence or generalized crisis, but can also be a place of contemplation and teratological recycling of the mass media. In this session we will inquire into the elusive and problematic position of current art amidst the forceful and unfathomable reality of its context.

Minerva Cuevas & TJ Demos

Conversation

TJ: It is a great honour to be here with everyone and with Minerva. We think we can divide the time that we have so that Minerva has a chance to present her most recent work, she's going to show some images then we will speak about them, then if we have some more time she will show us some more images and speak about those as well.

MC: The images I have chosen to present are related to concepts and ideas that I thought seemed interesting to mention as part of this conversation. Like moral judgments and value judgments. The example that we are currently seeing is a piece from the Sydney Biennial in Australia, whose title *The Greatness of a Nation (La Grandeza de una Nación)* comes from a quote by Gandhi. Here in Sydney what I did was research the political, social and economic context of Australia, where I came across the kangaroo leather industry. As a fact, the industry does not really exist but is instead managed as a political tool because it's one of the few economic activities that Aborigines still have for survival. So not only is the industry itself segregated from the rest of the country, but the economic activity of the Aborigines as well. What happens is that politicians manipulate the kangaroo leather industry and the Aboriginal activities to obtain votes; therefore the hunting of kangaroos is a political tool that has also reached an economic level. In Australia kangaroos are seen as a plague, but it goes without saying that killing them, or exterminating them in such a quantity is not good. For the production of kangaroo leather, the largest ones have to be killed, and then only the smaller kangaroos are left to reproduce, so obviously the species faces changes. It becomes weaker and because of the climactic conditions in Australia this is not a good situation. What I used here was the skeleton of a kangaroo that is already an extinct species. As part of my research I also learned about the companies that use kangaroo leather to produce sneakers and sports shoes.

The other image I'm showing deals with a particular political campaign in Norway. What interested me was the amount of nuclear bases in the country, especially along the border with Russia. From this research I started to investigate about NATO. What we are looking at here is a design for a poster—a mural—for the political campaign in general. I came across information that deals with NATO's every right and capacity to use nuclear weapons in any circumstance, even if a country is not attacking with

nuclear weapons. They also grant every right to use nuclear technology at any moment, having as a consequence what is known as the "nuclear winter", which affects not only the war zone but also the entire planet. The image I am showing is of one of the designs that were distributed in public places. Right there we see that it's the "National day of Norway," and that's the reason why these men are carrying flags. I selected these images because they point out specific political actors. Such as NATO, the government, and the administration of the United States. I used this photograph to accompany a project that was about making a *voodoo* ritual against the United States administration, I looked specifically for people that could conduct this ritual because I just learned that voodoo had been also used as a political weapon.

Another thing that interested me too was the manipulation of Hollywood movies to portray it as parallel to zombies and black magic; it was a whole political campaign so we would see things as a dangerous mystical-magic, like in a horror movie, rather than as religion. What ended up happening was that a voodoo ritual was organized to curse the United States administration. Obviously I spoke with people who would be doing the ritual, and it turned out that the group of people I worked with ended up becoming my soul mates, and they give therapy with drums among other things. The family is the entity that conducts these rituals in Ghana. They helped me beforehand by commenting on the situation, why we wanted to realize this action and the political reasons behind it. Obviously the principal motive was to re-evaluate voodoo as a political weapon and in turn talk about voodoo as a religion with great importance.

This idea also leads us to other governments, to nationalism, and to our current political position. I'm showing a piece that was presented here in Mexico, 2007, in an exhibition titled *The Revenge of the Elephant*. This image is of a flag with tar. The series with these materials basically began because I was traveling in Yucatán and I was interested in knowing about the meteorite that destroyed dinosaurs, and how the investigation based on this meteorite had disappeared. I soon discovered that it was not an archaeological investigation, but rather an attempt to find oil that led to the discovery of the marks left by the meteorite. From there I thought the best location to study this phenomenon was Ciudad del Carmen in Campeche because that's where the oil rigs are. I got in contact with the researcher at the Oil Institute. She published a book about this subject in which she also talked about the natural tar pits in Mexico City and I found it interesting. We went looking, but found no traces of oil on the beach, so from there I gathered information from the workers themselves. The photos that I used as documentation are of the same workers on the oil rig platforms that are then sold in Ciudad Carmen as postcards. In reality, the workers themselves take the images because they are the only ones authorized to get close

to the platforms. I also did some work related to henequen, which led to slavery, and I believe was the other major export from Mexico before oil.

I think this is a good stopping point to begin discussing the work a little bit.

TJ: Good then, there's a lot of material that you've shown us as well as many intersecting connections. Different geographies: Haiti, Ghana, and Norway. You spoke of ecology and morality. There is a lot that we can begin to speak with. About your reference to Gandhi and morality, how do you introduce it to your own work?

MC: When we did these installations and when making this work you end up being judge. At a certain point in the research you have to filter the information and sustain your own political ideologies, you have to see what is the visual information and which references will be used. In occasions the references are included with moral judgment for example in the case of the Australian government. I asked myself if it was my responsibility to decide if these moral judgments were right or wrong, and in turn it led to a lot of internal conflict. I had conversations afterwards and I realized that the observer and the spectator are ultimately the final filter and they decide the visual, they decide what they are seeing and capture the information of the work.

TJ: Much of your work deals with catastrophic crises, which I think is linked to the ones addressed in this SITAC edition. I am convinced that today, it is really important to speak and discuss these issues, for example, ecological catastrophes. The implosion that we are now seeing has everything to do with environmental degradation, oil pollution, and etcetera. Do you think these things are creating moral responses in viewers? In your opinion, is your work mobilizing people in order to introduce a barrier of containment against disasters?

MC: No, I believe that there are specific references for specific information. For example when I was talking about the industry; throughout the exhibition I tried to create an essay. The judgment about these pieces wasn't obvious or evident, and the focus of the exhibition was ecological and of course, ecology never divides the natural environment from its social issues. Ecology is interacting with the entire planet. Highlighting that the social conditions are the ones that are creating not only the social crises but the environmental crises as well. If you take this as groundwork it will be easier to see that noise, pollution and everything that is related to environmental issues is not the problem. In fact the problems lies in production, industry, and ultimately in Capitalism. Everything else is a symptomatic, or a final manifestation of the problem. It is very common to research environmental issues and realize these underlying issues that exist such as political issues that are there.

TJ: Of course the theory of social ecology is also there, but for example, these social and moral concerns which you link to Gandhi, the development of a moral,

personal and ethical commitment that can be translated and is not opposed to politics. You talk about Gandhi and his link with morality, and I think that this link and the process of decolonization that existed in Gandhi's era as well as the resistance against the British Empire can also be compared with the resistance to corporations, and I think that Murray can clarify this. That is to say, the link of activism carries resistance to certain forms of Capitalism.

MC: Yes, I think that in the end this is just a way in which I work. I work with specific sites. It's not just about working with environmental issues but I will filter them through my reference, and these are my references. Of course my morality is there but that does not mean that my work is a moral judgment.

TJ: Yes, in respect to the samples that you are showing here—the kangaroo just reminded me of a dinosaur—you showed us that slide, that's the suggestion. Just as the dinosaurs went extinct, now we are facing the extinction of various species because of this ecological crisis. However, if we were to enter this installation you also have the logos of various corporations mounted. Can we talk a little bit about why these corporate logos and corporate advertising are there and how it plays into your work?

MC: There is an important notion... They are like hooks. I say this because I was not interested in the corporation per se, but rather the symbolism. What the corporation represents and what happens in some of the work is that the logos of the companies already carry a positive or negative image as part of their design, and this is what I tried to exploit further still. That is to say, what people see and the code that is implanted in the brain and immediately recognized in the logo. And how you can send a message through the very minimal information about the corporation, the business and the company. What is it that these minimal messages send to the brain? It is difficult to document if we do not look at a logo or an image because at times it refers to, or criticizes corporate practices and at other times it only uses the brand as a visual channel. For example, I don't know if you saw the alteration I made of Evian water changed to Egalité. I think that there is a good example of manipulating by using the brand and the visual information that does not speak for the company. It is not always the case to speak of a company.

TJ: And why don't we speak to the company more specifically?

MC: I think that in different contexts it does. For example, the 'Del Monte Corporation'. What happened with this company? Generally these types of logos do not simply manipulate an image but are also used in campaigns then are reproduced like objects, paintings, and decals. The Del Monte Corporation uses very small decals in order to stick them to the fruit in supermarkets. This practice is being disseminated in different ways.

TJ: I think that this is also important. You use different spaces for exhibitions, you spread and disseminate, and you use galleries and museums. Tell us about this.

MC: Frankly, it's not my decision. I simply accept the invitations that I receive to give talks, like this one for example. Even though it's not my decision it becomes part of my context, and not just the cultural space where one presents the work, but I also take into account whom the public will be at the exhibition. The Sao Paolo Biennial is one example. The Brazilian context is very complex and interesting. I had the opportunity to do something outside in a public space, or within your exhibition space. I think that the biennial had one million visitors and it was more important and the better strategy was to be inside the space of a museum. It was more convenient than being outdoors where doing something outside on the streets could be lost, because this does happen, sometimes things are lost when you are dealing with ephemeral objects.

TJ: I have another question in respect to ethics. I am being led to something that Murray Bookchin said in regards to social ecology. He said that ultimately the resistance to the ecological crisis in which we are in can't be made from ethical principles and morals but that people connect themselves with bigger social movements.

MC: And it's more than social movements, therein lies the root of the problem. It's the Capitalist problem, which brings us to see that the real problems and their roots lie within Capitalism.

TJ: Is there a connection between your talk and your communication with the social movements in that they can communicate and project to other political areas?

MC: In my case it's very simple. I probably project my political direction, yes, absolutely. The thing is I take it as a foundation, it is the system that creates these problems and that I am a political actor. Outside of being a lawyer or doctor, I think that has the same type of motivation, a political motivation in respect to my work, projects and activities. Recently I read a quote from Einstein, and he said precisely that social problems form part of the capitalist economy. He was conducting an analysis through other filters of information but somehow ended up saying the same thing.

TJ: Perhaps you could present some more work and afterwards we can continue our conversation.

MC: This poster is in Lithuanian as part of an exhibition that I had at the Kurimanzutto Gallery. The quote deals with the concept of democracy. Basically it says that it is a violent action when a man imposes his will on many men, which would basically be a dictatorship or an authoritarian state, however, it is also violent and aggressive when many men impose their will on a sovereign man. This becomes paralleled with democracy, and this brings me to speak on some concepts such as of democracy that is filtering the political and economic decisions in the world. Concepts such as

progress, development, globalization and infrastructure are used but it looks like they are beginning to lose their meaning. The concept of development or of progress, in the end looks like the opposite of what it is. It is repression, environmental crisis or environmental destruction. I think it's interesting to analyze what part of the political discourse is handling these terms and what they really mean or hide as well. By analyzing these concepts I arrived at the concept of society: what is society? This piece is called Social Entomology, (Entomología Social). In this piece what we see are basically small microscopic samples of insects and are also projected with microscopic projectors. There is also audio as part of the installation it is like a concert of insects in which the sound in the beginning is savage and disparate but there is a moment where it becomes a rhythm, so from the chaos comes order. Surprisingly it sounds a little like samba but it then becomes lost again and returns to regenerate this supposed chaos in the sound, and once again returns to the wild. The installation in itself also talks about the individual and I almost personally arrive at the conclusion of the impossibility of the individual. There comes a moment where we realize that everything is constituted on society. We are also a society of cells, there is a human society. There are distinct societies and ecologies on the planet that, in the end, form one thing. The planets are part of the universe that is another society, and it looks impossible to arrive at the idea of the individual and this reinforces the concept of a social ecology. Basically the idea that we are all dependent on everything and when generating violent situations or that of exploitation, is not just necessarily towards the other. These things come back and I think that it's what is happening with the political, social and ecological crisis it is only one situation. I think it's ok if we stop here and continue discussing a bit.

TJ: Could you tell us what is on the table in this installation?

MC: The installation is about insect societies; it includes very primitive drawings from an early stage. It is my collection of microscopic plates with different segments of the insects. It can be a wing; it can be an eye, the eye of a spider. There where also some of poetic expression, for example, the powder which was taken from a butterfly wing which also carries its own tag and for me contains certain poetic aspect because it references what science signifies from a century ago or possibly even dates that are earlier. I think that it had to do with human curiosity or this desire for more knowledge. These microscopic images exist for this reason, so we can use these objects of yesterday: microscopes, plates, etc. If we were to use modern equipment the scientific investigation of this moment is guided by industry and there could be other types of equipment that would try to profit. I think that there is a big difference in antiquated science. Perhaps I am becoming a bit of a romantic, but I believe in not

profiting from science and in protecting the relationship between the curiosity of the human being and trying to understand the world.

TJ: But this exhibition, is it a vitrine, is it glass, is it a table, or...?

MC: It's a combination. The table is actually a series of tables and some are vitrines. These illustrations of insects are already antiquated. There are beautiful books, one of which is illustrated by Covarrubias. Here there are special glasses that amplify the images. There are also some objects that deal with the use of insecticides and books that deal with plagues. We are not just looking at the beautiful aspects of insect societies but what also has to do with industry, not only because I wanted to create a reference to insecticides but because this is another industry with chemical weapons that also deals with everyday products.

TJ: What you present is really interesting; I am really fascinated by it. It really is a magnificent exhibition and it takes us back to the eighteenth or nineteenth centuries. Its encyclopedic information and really deals with human curiosity. It also produces specimens, and in the nineteenth century the relationship with death and science becomes more objective, where curiosity about nature was more of an attempt to dominate it. I think there is a relationship in this sense, either literally with the insecticides or a gradual, much less pronounced history. How does one speak about death and the extinction of a species in all the crises that have arisen? For me this is what you have raised in your work.

MC: Yes, I arrived at the conclusion that scientific research is a great example of how man wants to control anarchy. I created work for this same exhibition that was only plates, it's called *Colonia*, but it was the diatom lamina, which is a marine fossil. It was a very special plate because I tried to form a flower, a star made of diatoms. There were hundreds and hundreds of them that were changing in this way, yet they were a microscopic ornament. Once again my desire was also to bring order to something that was once wild, and I think the same goes for the music that I produced for the installation. The sound of the crickets, bees, flies...I don't know, in some way I could filter these sounds, passing through a kind of cultural screen, and charge and recognize the musical tones of the human hand. Yes, this is always present in my work. I think that I have other works that are more specific and explicit to the aspects that you mentioned about what we want to control through science, even to the point that we are dressing monkeys and dogs. These experiments are interesting.

TJ: Ok, in retrospect, and to take into account some of these themes—nature, converting it into an object, the relationship between the extinction of the species, economic crises, catastrophes, and capitalism—all of this has to do with social ecology. My question is if there is a new terminology that we can use in the political fight?

The disaster, the catastrophes, how do we really arrive at an explanation? Naomi Klein spoke about the capitalism of disaster, are you interested in subjects such as these? I'm not referring to a particular piece, but asking generally, does it interest you?

MC: Yes, of course. Why wouldn't it? I try to analyze these aspects following these same guidelines. The problem is that it's not just environmental issues, or catastrophes in and of themselves. The underlying problem, and the fundamental crises... and many people like people in Haiti, for example, living in conditions of extreme and alarming poverty, and because of this there is so much suffering. I'm a bit skeptical of these NGO's and the campaign against AIDS, of what is in fashion, what the trends in the news are telling us. It seems that we begin to learn geography according to where the most recent natural disasters happen, or because a tsunami happened, for example, otherwise, we wouldn't know where these places are, we find out after their destruction. What I reject more is the media coverage of all this. These initiatives somehow deal with the guilt of needing to help others, but they come about after the fact, especially by using money with donations to shake this guilt. Then even after all of this we deny that we are political actors. We are political protagonists. There are catastrophes in every moment and I think that we really only pay attention to the ones broadcasted in the news.

TJ: Yes, I think this is an important point. We learn information from the mass media. They love catastrophes because catastrophes help boost ratings, everyone is glued to the television. However, do you have any other deeper commitment? Does your artistic commitment have to be aligned with natural disasters? You have been telling us what you feel but what does this offer as far as artistic expression?

MC: I think that when you investigate and you are close to these social issues, of social activism, in some way you protect yourself from the media. They are simply taking advantage and are really creating a farce based on very simple information. I think that staying well informed is a daily practice. We have to keep our feet well planted on the ground.

TJ: Would you like to present something else? Should we continue since time is running out or we can open the discussion to the public for questions and answers?

MC: I wanted to talk a little bit about borders and the concept of nations. This is the state of Texas and it's a work that I made last year. I was invited to go to Marfa and to produce a work in exactly this part of the state of Texas, which is right along the border with Mexico. What we are looking at is the landscape that is very close to the Rio Bravo. I went with a group of assistants who helped me move forward with two jobs, and I'll only speak about one of them. Thinking about the border I wanted to take into account the possibility of constructing a bridge, and not necessarily a physical bridge, but a conceptual one. Using mobile phones to keep ourselves connected,

for example, as a form of a conceptual bridge since you can connect between both countries. On the border we have AT&T in the United States, and Telmex in Mexico and one has to have good aim to capture the signal. I also started thinking about the idea of working in the political aspects of marches, protests, etc. in this region. I think that if one works from south to north it is the most political act that we can conceive. With this idea of constructing a bridge I had the notion to provoking a kind of accident so that there would really be a reason to cross the river between the United States and Mexico. What we ultimately decided to do was to paint rocks that I could then use to go jump the Rio Bravo. I was marking the rocks with a type of lime and made a dotted line. In the end the idea of really constructing a bridge was achieved, by creating these footprints and I was able to cross the border from Mexico to the United States then from the United States to Mexico. What was important to me was the moment that I realized there wasn't really a border, and that all of the fear and the terror that existed actually came from the media. The "border" between the two countries is part of the imaginary politics that we carry with us through this zone. It's very scary for one to cross, but in reality there is no sign that says, "you are crossing, this is the border," nothing tangible exists. Of course there are police patrols present in those routes, but the desert of Chihuahua is also huge and is really pretty. It's liberating to cross the river; at that moment you understand that it's impossible to have a tangible and physical border between two countries. Then I found out about the consequences of building a wall between two countries in this case, the United States and Mexico. The political consequences are minimal in comparison to the environmental consequences because some migratory species that go from the United States to Mexico stop their migration and these species might change and become extinct quickly. So, it frees you to cross in this way. It was an excellent experience.

They wanted me to propose something that could have an impact on the community, or a positive result, which I said was impossible. I explained the reasons that I thought an art project would not solve a problem of such a magnitude, like the trash problem in Mexico City. They insisted, saying that what they were looking for was a more creative approach. No one knew about this possibility to decompose plastic bags using bacteria, so rather than taking four thousand years to decompose it could take less than three months. It was really interesting for me to perform this experiment. I was collaborating with geologists and a chemical engineer at UNAM to find the most suitable Mexican bacteria for achieving faster decomposition of the plastic bags. We went to these huge dumps and when I was there I was like, "Wow, I'm standing on top of tons of garbage."

TJ: Where is this?

MC: This is in the periphery of the State of Mexico. When I was there I said, "this is what capitalism means," the texture, and the abstractions make it clear. All this waste is what we are producing, and to be there with the people that live there in the trash, it was like being on another planet, another world. It wasn't the third world but rather the sixth world, I think. It really had an impact on me.

TJ: Then your job consists of photographs, or was there an installation?

MC: After all these experiments we stumbled upon some friends that study bacteria and they could accelerate the decomposition of plastic bags. We did experiments in the laboratory with these bacteria and this is what got to the installation. This was the result of all of this. It was interesting to discover these blue colors, greens, yellow-greens, pieces, plastic fragments, all these was preserved because green does not disappear or fade in the sun. These are samples of what was in the landfill.

TJ: We've been given a note saying that it's time for questions. Does anyone in the audience have any questions?

PARTICIPANT: Minerva, apologies for such basic questions. Have you ever exhibited one of your installations more than once? Not just in a specific and thought-out location? This question is also in relation to another: who documents the actions and processes that you then go on to use as documentation? Thirdly, do you control the museology of each of your installations in each location? How much weight does the aesthetic presentation of your work carry?

MC: Well, it's very rare that I exhibit the same project in two different places because generally they are for specific contexts and normally I am invited to develop new projects. Who takes the photos? Generally I take my own documentation apart from that the museum that hosts the exhibitions and take their own documentation. Thirdly, the visual part of the work, I think, is fundamental for me, to maintain the projects as an aesthetic exercise...in fact, I feel that my work in itself is not just the installation, but the research that is behind it as well as the intellectual exercises that generates all these clues or references that are included in the exhibition. In the end, the visual part, or the formal solution is the entrance. It's a way of provoking the intellectual exercise and all the questions, and permeating each work with our own conceptual and political filters. It is basic that the work has an optimal formal solution. I don't remember if there was anything else.

P: No, but I also wanted to know, when you sell, what do you sell?

MC: Well, some museums have bought my work and what I sell is the installation in most cases. I don't know if that answers your question.

P: Of course, when you sell an installation, does it also imply the right or possibility to reinstall it? This is what I was referring to before.

MC: Yes, it is a very important part of the type of work that I produce. Keeping it as a public work is very important, that it has proper storage conditions, that it can be installed again and be public, it's a privilege. It's very important.

P: Good morning, I wanted to know, do you feel that the work of the disaster is more a work of identification as critical to a system, or rather creates new ecologies to move forward? We are transformation and it goes beyond critical journalism?

MC: I think that I am entirely too pessimistic. I think that it would be boring to be telling people how they have to live. I am not the kind of person that would do this, nor that could do this. I do think that by defending the way we want to live and being consistent with our position as political actors we basically change our surroundings. Then, I think that one way to go about this would be if each and every one of us is resilient to capitalism and the favors of capitalism. However, it is not pointing out, or criticizing as such. I think that yes, there are elements in which I make references, there are elements in which I exercise a criticism that passes through my professional filter of other references, but in the end it is simply that. Exercising my profession based on my politics and my ethics.

P: Minerva, I wanted to ask you, have you ever questioned your references or your political judgments ever?

MC: Absolutely, all the time. It was just because of this that I began to think about moral concepts, concepts of progress, and the concept of development. Just to provide another example, I am producing another piece almost permanently that is a video called *Disidencia* (Dissidence), which is an archive of situations that deal with resistance or opposition, or just alternative lifestyles in Mexico City. The project has become a map of recordings of scenes going from the most obvious political events like demonstrations and marches to the documentation of cultural and political projects and other activities like an alternative currency or *underground* project spaces. But when I was developing the project I was confronted with the dilemma that I would be the one deciding what would be considered dissident or wouldn't be, what would be considered too far left and what wouldn't. I wanted to remove myself from an anthropological vision, I wanted to be inconsequential, a nobody who would observe how these situations happen. In reality, however, the idea of registering these situations emerged because I felt a part of them and I wanted to document them. Yes, the process itself is a filter, from the moment that you decide the frame or what part of the video makes it into the final edition. Again, I think that in the moment that it becomes public the final filter continues to be the viewer. It will have a second reading and the public will make their own opinions depending on the references that they have and their own political filters. I don't know if this is clear.

Panel 3

JULIETA GONZÁLEZ, JOSÉ ROCA, ITALA SCHMELZ AND FELIPE EHRENBERG
MODERATOR: EDUARDO ABAROA

The Aesthetic Imagination Before Chaos: From Self-Destructive Art to the Free-Market Diaspora

JULIETA GONZÁLEZ

Let me clarify that these are a series of notes that could serve as a starting point for a more exhaustive research, or possibly even an exhibition (being a curator and not an academic, when I embark on any critical reflection, I cannot help but think in an exhibition content). As notes, and given the brevity of my talk, I will limit myself to the revision of very precise aspects in the works of the artists I have chosen to discuss here.

This reflection has been partially motivated by the emergence of concepts such as chaos, crisis, diaspora, and the problem of the border, amongst others, as instruments of critical evaluation and platforms for curatorial models that have been formulated based on those notions in the past fifteen years to try to give a more specific referential frame to the periphery's production. In a way, these strategies have stemmed as a reaction to what Hal Foster called "the cultural politics of otherness" that modulated a large part of curatorial and artistic practices during the 80's and 90's. At that time, deconstructive thought activated the concept of otherness to legitimate the aesthetic codes of the periphery and thus to facilitate their insertion within a global cultural production. If this phenomenon greatly enabled the integration of Latin American, Asian and African artists into the mainstream of biennials and other international events, it also gave rise to a series of exhibitions that not only constructed an iconography of otherness, but also misrepresented many of the periphery's artistic practices. Nonetheless, I believe that these models, articulated

at a time of crisis, have worn out and have lost specificity, becoming umbrella terms as homogenizing and clichéd as the multiculturalism of the 80's and early 90's. In any case, I am interested in the way that some of these curatorial proposals have revised and reinscribed the work of artists like Gego, for example, within a contemporary context and outside of the traditions where they existed in a somewhat marginal and dissonant way. I use Gego as an example because she was a figure who existed on the margins of the Venezuelan geometric abstraction tradition, and whose work is re-read in exhibitions such as "The Structure of Survival" in the 2003 Venice Biennale organized by Carlos Basualdo as belonging to the imagination of the crisis, of the informal city. Basualdo's curatorial strategy effects Gego's post-mortem transubstantiation from modern artist into contemporary artist (without getting into a debate on the flexible notion of contemporary in this context). Similar revisions have taken place with other artists who occupied what could be called an "uncomfortable" place within late modernity's aesthetic traditions. As part of my research job for the Tate, which in this particular case is inscribed exclusively to the Latin American context, I have also been interested in revising and recontextualizing the works of some artists whose oeuvre in many cases even anticipates these curatorial and critical discourses today. But I didn't come here to speak of curatorial models, but rather, to speak of the work of some artists that I consider exceptionally pertinent in light of this discussion.

In this symposium we have spoken of the figure of the global artist, based in several cities around the world, and nomadism has certainly become a professional requisite of contemporary artists. If this nomadic condition could serve as a common denominator for the four artists that I wish to present today, in their case it does not respond to a simple everyday need in a contemporary artists' professional life. For these artists, dislocation, and why not call it that, exile as a particular form of chaos, are central and formative experiences, subsidiary to a larger catastrophic event—World War II—that I wish to utilize today as a sort of index to analyze the different aesthetic approximations to chaos in the works of Gustav Metzger, Gertrud Goldschmidt (Gego), Mira Schendel and, as a conclusion, I'd like to dedicate a few words to Luis Camnitzer's theoretical and critical work. During the thirties, each of them at a different point in their life, all of them Jews from Germany and Italy (in Schendel's case) were somehow marked by persecution and exile. But as I said before, in this discussion, the experience of exile is contingent to that of war.

Beyond the catastrophe it implies, World War II, marked the end of modernity, so to speak. If one fundamental text sums up this perception in a resounding way, it's *The Dialectics of Enlightenment*, written by Theodor Adorno and Max

Horkheimer during their World War II Californian exile. For Adorno and Horkheimer "Enlightenment, understood in the widest sense as the advance of thought, has always aimed at liberating human beings from fear and installing them as masters. Yet the wholly enlightened earth is radiant with triumphant calamity." For Horkheimer and Adorno, science and progress' promise of emancipation was suddenly diluted in a world where that advancement of knowledge had contributed to the creation of a society "willing to accept the fascist ideology, practice genocide in a deliberate way, and develop lethal weapons of massive destruction." For them, reason had become irrational.

This seems to be the feeling shared by these artists in whose works we can read the sequels of the war experience, even if they don't allude to it directly. Loss, dislocation, disenchantment and apocalyptic visions of technological progress manifest in their works through operations of destruction, deterritorialization, dissolution of structures, de-hierarchization and indeterminacy that we will now analyze.

Gustav Metzger: the Art of Destruction

Perhaps Gustav Metzger's work is most emblematic in terms of the theme that concerns us today, "aesthetic imagination before chaos." In it, the conviction that civilization is on the verge of extinction and that technological progress will lead us to self-annihilation is constantly manifested. Metzger's work is too vast and complex to be analysed thoroughly in the space of this discussion so I will only stop on some particular aspects. Metzger was born in Nuremberg in 1928, the son of Polish Orthodox Jews. After his parents, grandparents and one brother were deported to Poland, in 1939, Metzger and his elder brother managed to escape to England with the help of the Refugee Children's Movement. His parents, brother and other members of his family remained in the extermination camps. In 1948 Metzger officially assumed the condition of statelessness, which he has maintained ever since. From early adolescence on, Metzger was actively militant in diverse political movements, but in 1944 he decided to dedicate himself to art and not "revolution." In 1959, Metzger does an exhibition in which he presents the parts of a cardboard box that correspond to TV packing as abstract works. For Metzger, these disposable boxes possessed aesthetic qualities similar to modern painting's loftiest, and in addition it was an art "made by machines." On the occasion of this exhibition, Metzger composed the first version of his Manifesto for Self-destructive Art, which proposes "mainly a form of public art for industrial societies." Art that can make use of technology and be made in collaboration with scientists and engineers, that can be mechanically produced and assembled in factories, and whose duration and permanence

can vary between a few instants and about 20 years, since the disintegration process is part of its own structure. It also prefigures the interest in entropy and dematerialization that significantly marked the conceptual practices of the end of the 60's and 70's. The collaboration amongst artists, scientists and engineers that Metzger formulated, as well as the precision that frames self-destructive art in an unavoidable collusion with technology, would inscribe Metzger in the context of cybernetic art, from his “spatio-dynamique”, “chrono-dynamique” and “lumino-dynamique” sculptures, to the posterior initiatives by E.A.T (Experiments in Art and Technology), and including the participatory experiences through technological mediation that were central to the GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) as much as to other kinetic and cybernetic art groups of the time to which Metzger was close (for example Signals, Guy Brett and Paul Keeler's gallery, in whose homonymous magazine, edited by David Medalla, Metzger first published his 5th manifesto, *On Random Activity in Material/Transforming Works of Art*). In open opposition to the relatively optimistic and positivistic vision of the techno-utopias of his time, Metzger's self-destructive proposals, as public art and therefore possessing a certain monumental character, emphasize the destructive aspect of the society for which they were conceived. Metzger would later take his concept of self-destruction to other social structures such as the art market (“the artist must destroy art galleries. Capitalist institutions. Boxes of Deceit,” he declares in *Manifesto World*, fourth manifesto, 1962) and the very notion of the artists' production in his later manifestos and actions, such as his 1977-1980 Strike, through which he aspired to put in place the fall of the commercial art system, imagining galleries collapsing, museum bankruptcies, closing of magazines: “Damage one part—and the effect is felt world-wide.” In this sense, Metzger's call to action, typified in the “Act of Perish” pamphlet, finds a more propitious context in the radical actions of artists like the Argentinian destructivists, Ralph Ortiz (Rafael Montañez Ortiz), Charlotte Moorman, Jean Toche, and Jon Hendricks of the later Guerilla Art Action Group, Herman Nitsch, Al Hansen, and Yoko Ono, all of whom participated in one and/or another of the London and New York editions of Destruction in Art Symposium in 1966 and 1968. Later on in the 90's, this preoccupation for destruction gets Metzger closely involved with the environmentalist cause and in 1992 he writes his manifesto titled, “Nature Demised Resurrects as Environment.”

Gego: Unraveling the Reticle

Gertrud Goldschmidt was born in Hamburg in 1912 at the heart of a wealthy family of bankers and intellectuals. In 1938, her family abandons her native city for exile in England and she, recently graduated in architecture, leaves slightly later. In 1939,

a twist of fate (a problem with her British visa) takes her to Venezuela, a country that welcomed the Jews fleeing from Nazi persecution with open arms. Gego would establish herself there definitely until her death in 1994.

Gego's work emerges as a dissonant voice in the context of the tradition of geometric abstraction in Venezuela—a voice that drills into the very foundation of the univocal agenda of the modernist project in the country and proposes a site of resistance from which the validity of said project can be in fact put into question. Gego seems to *weave* an alternate plot to the modernist project in Venezuela, resisting the imperatives of “order and progress” that seemed to underpin it and that, with time, have demonstrated its purely cosmetic mood since they never accompanied a true social, political or economic project in the country.

Gego comes out of the failure of European modernist utopia, out of incertitude and the feeling of general failure that World War II occasioned. So she could hardly share the naive enthusiasm of the Venezuelan modernist avant-garde, who were concentrated on leaving the nineteenth century behind and plunging fully into a twenty century anointed by the oil bonanza, in a tropic where the horrors of the European war seemed a distant nightmare. Gego is disenchanted by the logic of modernity and she expresses this through a distancing from the rationality of pure form and Euclidean geometry. This is manifested in her first sculptural works, which experiment with non-Euclidean geometry, topological surfaces, and games of folds where indeterminacy would seem, if paradoxically, to be an organizing principle.

Again, I only want to focus on a single aspect of Gego's work that I have dealt with before and that has to do with this distancing from pure forms and from the structural rationality of the reticle to decidedly enter into a universe of open, contingent and apparently structurally precarious forms that prefigure and later reflect the urban development of her most immediate context: Caracas, a city that grew in a shapeless, chaotic and un-hierarchized way from an initial reticular grid imposed by the conquistadors on the uneven topography of the valley of Caracas. Gego's *Reticuláreas* (*Reticleareas*) implode the reticle and produce this precisely by their own weight, even though they're made of flexible and light materials such as wire. As a spatial experience, the *Reticleareas* operate on the basis of the contingent and the incidental and unfold the spatial possibilities of a reticle in crisis. Gego's *Reticleareas* can be read as the critique of the local ornamental modernity of monumental vocation on the one hand, but also, and perhaps more importantly, as a discreet affinity with the chaos of her adopted city and its informal agglomerations. Caracas, a city without a center but with many centralities, and where the definition of public space obeys the constant flows of the freeway or the avenue and not the static and permanent

spaces of the plaza or park. Her *Dibujos sin papel* (Drawings without Paper) do nothing but confirm that vocation for contingency, precariousness and chaos. They are wire sculptures that defy the spatial autonomy of the sculpture, subordinating it to the wall, and in which marginality is expressed through the precariousness and poverty of the materials she uses, materials which sometimes remind us of the antennae that proliferate on the roofs of the slums in Caracas and that are connected by a knot of stolen electric wires, which also echo Gego's knots and tangles. Guided by chance and opportunity, by the beauty of equilibrium found in that which is evidently unstable, and by the new spaces that can stem from improvised solutions, the humble selection of materials (debris, rusted and bent wires, screws, buttons) and the formal resolution of the *Drawings without Paper* seem to speak of the precariousness of the city's most emblematic architecture. Informal settlement: unprogrammed architecture, agendaless city, resulting from chance and necessity but imbued with strength, resistance and adaptability that defy urban policies and the imperatives of governability. Gego's work, unique amongst its generation in Venezuela, committed to the formal search for geometric abstraction, was capable of capturing the side effects of modernity and the ulterior result of its fleeting utopia of progress.

Mira Schendel: Dissolving the Word

Time shortages limit me to a very brief mention of Mira Schendel's work, which I would like to further develop in an extended form of this talk, but which I didn't want to leave out. I would like to stop for a moment on one aspect of her otherwise prolific work that I find to be grounded in her experience of the war. Schendel was born in Zurich in 1919 of Jewish parents. As a child she went to live in Italy with her mother and suffered Nazi persecution during the war, until she arrived to Sarajevo where she married a Yugoslavian in the hopes of obtaining a visa to emigrate. She finally arrived to Brazil in 1949. Schendel occupies a place somewhat at the margins of the Neo-concrete Brazilian tradition. Unlike Lygia Clark's and Hélio Oiticica's work, hers is not oriented toward the phenomenological aspect of the pieces. Later on, she begins one of her most extensive bodies of work, *Monotipias*, where she begins her exploration of language, where its dissolution takes place, and where sentences and phrases give way to babblings and typographic games. The experience of war and exile are doubtless transmitted in a hermetic way in these works that seem to articulate an order within the chaos of the disarticulate word—that which speaks of the impossibility of constructing meaning after tragedy. In 1966, Schendel begins an intellectual relationship with philosopher Max Bense, and it's perhaps in light of this relationship that we can start to understand the conditions

under which she undertakes this dissolution of the structure of language. Bense proposed the autonomy of the components of language—an autonomy which we can appreciate in *Objetos Gráficos* (Graphic Objects), the body of work Schendel begins in 1967, and in which word, syllable, and letter take on the dimension of the object, but become more legible in a chaotic structure that can be seen right-side-up and upside-down, making language burst from its very own structure.

Luis Camnitzer: Reterritorializing the Postcolonial

Luis Camnitzer's presence in this discussion serves more as a conclusion, and I will not analyze his work as an artist but rather his extensive and lucid production as writer, historian and critic. Camnitzer lived the experience of war and exile in a retroactive way: he was only one year old when his Jewish parents immigrated to Uruguay in 1838, escaping what would have been certain extermination. Due to professional motives, Camnitzer moved to New York in 1964, which he calls "free-trade diaspora." There, together with Liliana Porter and Guillermo Castillo, he founds The New York Graphic Workshop. And then in the 70's he lives a second exile there during the Uruguayan dictatorship: which, having been outside already only belongs to him by ideological affiliation, for, as he says, his formation in Uruguay always pointed to the consolidation of his identity as a "Uruguayan intellectual," and as such he would have probably been exiled during the military dictatorship. Nevertheless, these two indirect exiles caused a feeling of unease. As he himself analyzes his experience in an essay titled "Exile:" "By leaving Germany at the age of one, by definition I started to grow up as an exile. To leave a country under the threat of a death penalty, even at such an early age, must have some influence on any further development." Duality and bilingualism, belonging nowhere but in two places at once caused his early engravings to be perceived as "very South American" in Germany while in Uruguay they were considered "German expressionist." In New York, he leaves expressionism behind, interesting himself in the links between pedagogy and art, and in that process, he becomes more distant from Uruguay. After the thirteen years of dictatorship, which he did not suffer in the flesh but from a distance, Camnitzer concludes:

I see that I am left floating between two cultures—one that is becoming alien even if I don't want it to, another that is alien because I want it to be, and I don't conceive of it in any other way. It is now thirteen years that I am passing through here, in a provisional state. These are thirteen years that took the rest of the Uruguayan intellectuality to jail or into exile, which, except for the guilt complex or alibis, is the same thing. I am a citizen of my memory, which doesn't have laws, passports or inhabitants. It only has distortions.

Camnitzer expresses a conflict of identity in this and other writings and communicates it in a succinct way in his work *Paisaje*, which leads him to dissect the art history of Latin America in his writing and curatorship, renegotiating the genealogies of conceptualism and reclaiming the discourse of diaspora as his own and not as the exclusive domain of a postcolonial theory formulated on the colonial legacies of the British, French and Belgians in Asia, Africa and the Caribbean—colonial structures that remained in place until the second half of the twenty century. In his historiographical revision, we can read a call to specificity lost in the logic of multiculturalism and its subsequent curatorial strategies, which I mention at the beginning of this talk. Camnitzer, for example, locates the beginning of Latin American conceptual art in the figure of Simón Rodríguez, Simón Bolívar’s mentor. Surely an audacious gesture and one that affirms this search for specificity. In this way, his work proposes at the same time a site for resistance and an antidote against the (quite diffuse and often insubstantial) models built by the curatorial strategies of the (intellectually) void era.

Ceci N’est Pas Une Biennale

JOSÉ ROCA

1. Rules and Possibilities. In *The Pleasure of Architecture* Bernard Tschumi said: “If you want to follow the first rule of architecture, break it.” Something similar could be said about curatorship. There are no parameters that can be applied to all cases, only intentions and desires. It is preferable to be congruent with the development of a project than consistent with a hypothetical “*Should be.*”

2. An Exhibition is Not an Encyclopedia. Unlike the encyclopedist, a curator can’t include all the examples that illustrate a concept—only those that s/he finds and that are available. Curatorship creates a fiction from those fragments. When recognizing the impossibility of completeness, the only thing left is to try to suspend the visitor’s disbelief when facing a set of small pieces from a puzzle without a model. As Douglas Crimp said, quoting Eugenio Donato’s in *On The Museum’s Ruins*, museums are based on the acritical fiction that it is possible to represent the universe from its fragments. An exhibition creates a believable fiction, or at least one that we want to believe.

3. An Exhibition is not a Library. If I want to read I go to the library, where I can acquire in-depth information...and I don’t even have to do it while standing.

4. An Exhibition is Not an Archive. If I want to do a research, I go back to the aforementioned library. Archives in an exhibition context either become pure image (which at times is ok, although not having access to the documents is frustrating), or become pure curatorial rhetoric (which is wrong and also frustrating).

5. An Exhibition is Not a Movie Theatre. If I want to go and see a movie, I go to the movie theatre, where I can sit in the dark, and the noise (usually) comes only from what is being projected. Aside from very few exceptions, feature films do not belong in the exhibition space.

6. A Biennial is Not a Museum. Based on Art History’s orthodoxy, the Museum aspires to truth. A biennial is not grounded on a mountain of facts—it is sheer speculation.

Let us not aspire to Truth, only to beautiful half-truths, or to lies that resemble alibis: believable, useful and adorned with a veil of suspicion.

7. A Biennial does Not Document. If the work happens in time, or out of the physical boundaries of the exhibition site, it should be left there to live (and die). Nothing is more frustrating than an exhibition presenting material that documents performances, actions, ephemeral works and works in situ presented as a reminder of what we couldn't experience. Unless it was conceived as a work in itself, or unless it has a particularly significant contextual value, documentation belongs in an archive, not in an exhibition.

8. Chronicle of a Death Foretold. Every biennial is a fight lost in advance, because it is impossible to include all countries, all regions, all media, all sexual orientations, all ethnicities, etc. No matter what you do, someone is always left out. Starting from this ontological impossibility, you aspire to a beautiful failure: as Harald Szeemann signals, the latter is one of the poetical dimensions of art. Apollinaire said that architecture should aspire to offer a beautiful ruin to Time...

9. Multicuity. Place 20 immigrants freshly arrived from different countries in a container. Ask them to engage in a productive conversation. This is what a biennial aspires to. And sometimes it achieves it.

10. A Biennial is Not a World Fair. Therefore, it shouldn't have the imperative of an egalitarian geographical representation. More so, given that today's notion of the regional often makes more sense than a blurry and controversial idea of the nation. Does a Basque artist feel comfortable representing Spain at the Venice Biennale? What State should an artist from Ramallah represent?

11. A Biennial Shouldn't Just be a Biennial. Most biennials are worried about creating a spectacular event, concentrated in time and space. And when the Great Exhibition ends, they go into a sort of hibernation for the next two years. A biennial should find ways of extending its action in time, and in that way fight back the post-biennial depression suffered by host cities. A way of doing this is to understand them as a space for creating infrastructure, establishing poles of action that activate the local scene in the periods between each biennial.

12. A Biennial is Not an Art Fair. Artists shouldn't be isolated in their own space as if they were stands in a commercial art fair. Their works should be in a spatial dialogue, and the resulting text is what we call curatorship.

13. Dramaturgy. Just as the theatre, the exhibition space shows a work for an audience. The difference is that in the theatre the spectators are motionless. An exhibition is not a list of works or artists, but a bodily experience: the way in which this experience happens in space should be studied. Where do I come in? What do I see? What do I hear? What is the visual cornerstone of every movement? A memorable exhibition is conceived in the mind, composed in space, and experienced with the body.

14. Ecology. What is the carbon footprint of a biennial? If we take into account the artists and curators' travels, and the materials used in the production and the set-up, most biennials wouldn't pass a certification process for environmental sustainability. If some of these evils are unavoidable (nothing replaces the direct relation with the artist; no one wants skype curators or blackberry curators, who curate by ear and do not visit the studios, etc.), the approach to the set-up can attempt to be responsible and consistent. We can abandon the claim of systematically using a white cube for bi- and tri-dimensional work and a black box for videos: each work must occupy what is strictly necessary so that it can be experienced without loss. It is not necessary to hide the behind-the-scenes and paint everything white: museography can have a Brechtian approach. I prefer a creative interference to a dialogue between deaf people, each one in their drywall tower.

15. A Biennial is Not a Technology Fair. Where we go to look at the newest, the most advanced, the never-before-seen. A biennial, especially in the Third World (which generally lacks museums with large collections of contemporary art or places that show avant-garde art) must present a mixture of new projects and existing works. The local audience can appreciate important works, which the blasé spectator of the small artist world might find trite. A biennial is neither a show of new talents, nor a place where curators from other biennials might come hunting for new peripheral talent.

16. A Biennial is Not an Art School. And it cannot pretend to replace it. But it can perform an important role with regards to the training of the gaze, a function that museums perform (and a biennial is a kind of temporary museum). From its transience, a biennial can perform the function of familiarizing the audience of a certain place

with the images and discussions of its contemporary art. In 1953, The São Paulo Biennial presented Picasso's *Guernica*, and every two years, it has brought the São Paulo audience closer to the artistic movements of its time. A biennial is a temporary museum that especially benefits the vast majority of people who cannot travel to the art centers. A biennial builds a visual repertoire in time, a collection of memories that are the artistic patrimony of the community where it is inscribed.

17. Educating/Learning. A biennial can try to transcend the triad of interpretation-mediation-service that characterizes the pedagogical work in museums, instead evolving the idea of education from its own curatorial formulation. Museums always try to mediate between art and audience, attempting to facilitate this relation by proposing mechanisms that help to understand what is being presented. But art is in itself an instance of knowledge that does always go through the rational: it is also learned through the senses. Occasionally, an image is worth a thousand words; a sound, a thousand images; and a smell, a thousand sounds. We don't know which will be the device that will unleash the processes of knowledge.

18. Emergency. At the office of Diane Karp, director of the Santa Fe Art Institute, I saw a sign stating that, "There are no artistic emergencies." Art, no matter how important we think it is, does not save lives (or maybe it does, but in a metaphoric way). There are successful exhibitions whose result makes us forget that the process was complete torture. This is wrong: in art as well, the end does not justify the means. To do an exhibition can end up being a distressing, frustrating or painful situation.

19. Responsibility. Curatorship is not signed because of vanity, but just as you would sign a blank check: once it goes public, anyone can cash it, and the curator must be there to answer.

20. Community. Exhibitions are made to create memorable life experiences. I understand curatorship as the creation of a temporary community. Artists and curators enter a dialogue that happens due to a prolonged coexistence and a more or less common goal. I consider successful those exhibitions where I ended up making life-long friends. It is not that I aspire for a biennial to be a marriage agency, but it should doubtless be a moment of empathy. Working with friends is rare and art can provide that opportunity.

The Vision of the Ultimate Man The Apocalyptic Path of the Works of David Alfaro Siqueiros

ITALA SCHMELZ

1. David Alfaro Siqueiros (1898-1974) was, among his contemporaries, a modern man. An apologist of both technology and science, his political convictions led him to imagine a future of progress and social justice that would be brought about by Communist Revolution. He and his generation of painters, though living through two devastating world wars, held onto their idealistic visions of a bright future.

The architects of the mid-twentieth century were starting to imagine the future of the city and it was Siqueiros, above all, who was able to portray their visions. By the 1950's Siqueiros had had the opportunity to witness several cities from the air. In his urban paintings of the period his vanishing points evolved to give the perspective of something like hyper-cities, as cities as seen from the air. "I believe that men living in the age of the airplane cannot have, in terms of travel, the same lyrical sensitivity or the same romanticism as those men had who lived in ages before the skies had been conquered," Siqueiros wrote. For him, putting into perspective the stratospheric curve of the Earth was a way to pinpoint his perception of our planet as a "universal platform of man." This aerial view, as well as a developing cosmic consciousness, is perhaps one of Siqueiros' most original artistic visions. It is little known that Siqueiros was interested in Science Fiction, and yet in the mural of San Miguel Allende (1948), which includes a large motor running along the ceiling, he uses the convex dome of the roof to suggest a rocket in launch. In 1956 Siqueiros also painted the "Atomic Ship" which could have been what inspired Kubrick to imagine his own artistic odyssey into space.

But the famous Mexican muralist was also disturbed by what the future held in store, and thus tried to imagine what the present heralded in his paintings. Through his works he shaped images of catastrophe as intense visions of the biblical Apocalypse.

Siqueiros sketched his most intensely destructive scenes, which also happened to be key moments of technical self-discovery, while living in New York (1935-36)

and just before leaving to fight in the Spanish Civil War. It was in this period when he formed his *Experimental Workshop* which was also, significantly, attended by Jackson Pollock. Artists in the workshop primarily dedicated themselves to making artworks for the American Communist Party. Siqueiros also spent these years in intensive experimentation with industrial painting substances, discovering, for example, the effects of gun cotton, which would end up becoming one of his most consistently used painting materials. The mixing and absorption-levels of paint and synthetic solvents slathered or sprayed on the panels served to stimulate his creative imagination. More than painting, Siqueiros saw himself as invoking the effervescent biology of the very origin of life. In a moment of lucidity, Siqueiros wrote to the beautiful María Asúnsolo: “It’s about the use of chance in painting. The absorption of one colour into another reveals the fantasy and magic that human brains imagine. It is something like the geologic creation of the Earth, like the polychrome and multiform betas of mountains or the integration of cells. It’s this organization that surges mysteriously from who knows what dreadful law, from what profundity... And above all this tumultuous dynamism, this tempestuousness, this physical and social revolution that drives fear into us.”

Surveying Siqueiros’ work in the 1930’s, one sees the beginnings of a lavish apocalyptic vision. Considering the multiple catastrophes already having taken place in the the twentieth century, we can understand these violent visions as a simple response to his time. The first painting that he completed in this spirit was “The Birth of Fascism” (1936) where the Statue of Liberty is sinking in a storm at sea. In another work, “The End of the World” (1936) we see a single survivor rising up amidst the ruins of a battle. And then in “Chaos and Disaster” (1936) in the midst of a powerful explosion, we see nothing left standing and no remaining signs of life at all. Siqueiros painted numerous explosions in this period, the most spectacular being “Explosion in the City” (probably begun in 1936 but not completed until 1945). These multiple images of explosion might be seen as a sort of premonition of the coming atomic explosion. His imagery of catastrophe continued in works such as “Black Foreshortening” (1936) in which we see a single figure lying in a puddle. In this work Siqueiros also included iron and screws on the canvas, deliberately, one might consider, contaminating the surface. In “Echo of a Cry” (1937) we see the solitary figure of a child amidst the ruins of a war. The child seems to be swallowing an image of his own anguished self.

In painting these works, Siqueiros was indeed influenced by images of events taking place in Europe, but he was also greatly inspired by the caustic lyricism he was discovering in the basic chemical effects and reactions he witnessed in his experiments with piroxilina. Culminating this stage of his career, he put his revolutionary

theories into practice by traveling to Spain in 1937 and taking orders with the Republican Army. From the fighting on the front he sent back letters to his wife, Angélica Arena. “I write to you after my first armed confrontation. I had a splendid morning in the midst of artillery fire and under the trembling of airplanes bombing our columns on the march. This is a marvellous historical moment, as much a spectacle as a problem. And from this close, you can see that fighting is a human thing, with none of the lyricism we like to bestow on it when watching from a distance.”

In the battlefields of Civil War Spain, Siqueiros was named Colonel for his bravery. Here he witnessed with his own eyes what a battle was, felt the vibrations of a machine gun and walked on bomb-scorched fields. Carlos Contreras, a fellow soldier, wrote of Siqueiros: “He held things together during battles. He once had to run two kilometres under artillery fire with bombs raining from the sky. Those were in the stormy days of the Battle of Pingarrón. I remember watching Siqueiros in the last days of the battle walking out of that inferno.”

2. Skipping ahead to the sixties, between the years 1960 and 1964 Siqueiros served his longest prison sentence, which took both a physical and a moral toll on the painter. “I’m an imprisoned man,” he said, “I can’t take it anymore,” as cited by journalist Julio Scherer writing about Siqueiros in his book, *Skin and Entrails*. Scherer regularly visited and recorded thoughts of Siqueiros while he was in prison. These sessions with the reporter served as an escape of the present, giving opportunities, which Siqueiros didn’t miss, to drive in what he saw as his own heroic character. At the same time, however, Scherer also reported on the weaknesses and vulnerabilities of the painter in these dark days of his: “He rubs his eyes and then puts on his round crystal glasses, whose frame was missing one of its arms, all of which gave him the appearance of an old and miserable man. This is how the painter looked, old and exhausted, with his prison duds, his sad gestures, and his humble hat held between his legs.”

In prison the only way by which Siqueiros could continue painting was by accustoming himself to much smaller formats. Most of his work while in prison wasn’t bigger than 12 square inches, and he even delved into miniature work (or as Raquel Tibol expressed it, *prison painting*) painting on both jewels and cigarette lighters. In these years he completed somewhere around 200 small paintings. For a man who was used to working on high scaffoldings with an air brush, he had to get used to a scale more emotional than polyangular. This later period of his career is when he started giving more liberty to action and subjective painting. He returned to techniques such as “wiping” and the controlled accidents that he practiced in

the company of Jackson Pollock during those glory days in New York. His brushwork loosened up and he began turning to more figurative representations, testing the limits of abstraction and working with gestural suggestions rather than the meticulous realism he strove for in his early work. Some of these fantasy-laden representations even resemble the works of a surrealist.

Schere comments: “The green eyes of Siqueiros are bloodshot. He says that it’s because he works all night with nothing but a gas lamp to see by. The prison officials don’t permit him electric light at night, but he insists on continuing. He won’t stop work on a painting when he feels an inner clarity, which is what some call inspiration. . . .” In his small cell he mixed the gun cotton with other extremely potent chemicals. It’s probably not too much to speculate that by inhaling some of these chemicals he reached and altered state of mind. I wonder though, if because of these chemicals he ever reached the point of hallucination or delirium. On the reverse of a work completed in his cell in 1961 Siqueiros noted: “A strange (for me) optical phenomenon, after hours of working in complete darkness. The stains and paintings on the walls of the cells illuminated and started to move, to move torturously. But why?” On the reverse of another painting the artist wrote: “The Gesturer [La Gestosa]: a gigantic thistle, fifty times taller than a man. It is said that it is born and lives for millennia in the dry and empty estuaries where the rotten plants and fish once fertilized the muck and mire which has by now been dried for centuries.” His visions and fantasies seemed to have overtaken his mind.

In trying to understand the way Siqueiros was painting in this period we might look to Salvador Dalí, who called a similar process “Critical Paranoia.” Dalí describes this method as “Representing an object without the slightest figurative or anatomical manipulation while at the same time representing another object completely distinct from the first. The completion of this superimposed object is possible thanks only to the violence of paranoid thought, which with cunning and skill manages the many unnoticed coincidences, etc. Drawing on the second image, in this case, takes the place of the obsessive idea.”

In this period, the practice of frenetic sketching led Siqueiros to develop, out of his chaos, a singular universe: a vertigo / vortex of his imagined horrors and landscapes. Dark clouds, for example, began to resemble ghosts of war, incandescent lights hovering over a “Tree on a Sad Night” and the light of a volcano or forest fires are reminiscent of an atomic bomb. His use of luminous reds calls to mind war, blood, passion and death. All of this creative energy is like a sermon of the coming dystopic future. If the catastrophes painted by Siqueiros from the 30’s to the 50’s could be seen as reactions to actual battles, in the catastrophes of the 60’s and 70’s we see

the painter turn more lyric, more dramatic, and more universal than historic. There have been very few studies of the late work of Siqueiros. It seems that his millennial pronouncements provoked a certain rejection among critics. Specialists consider this stage of his career as decadent. My impression, however, is that in the Black Palace of Lecumberri, our revolutionary and progressive artist turned into a feverish prophet, his paintings starting to proclaim the final end: *Apocalypse Now*.

The vision of total destruction would be the most beautiful vision of all, Siqueiros once claimed in nearly complete messianic exaltation, except that there would be nobody around to appreciate it. It was this with which Siqueiros became obsessed: the gaze of the Ultimate, or Last Man. In January of 1960 Siqueiros wrote on the back of a painting: “Scenography project for the play, “Live Ember” (Act II, after the Atomic War, what?)”. He also wrote: “The earth was completely scorched—a new dead star—its infinite beauty. . . . But there is nobody to witness it. Absolutely nobody!” The painter also wrote a script for this play, or what might be called an audiovisual drama, in which the forces of nature overtake the ancient Greek gods amidst an effervescent luminescence. On the reverse of another painting from 1962, set to be part of the design of the Chapultepec mural, he noted: “Life of beings and things will dry up.” On the back of yet another: “Warning: a dead fire will cover the earth.”

Throughout the convulsing earth will proceed ragged crowds in a sordid diaspora. Reflecting on these mysterious migrations, Siqueiros wrote on the back of another canvas: “Natives and giant negroes who for years have been tortured by the government establishment have escaped and are now crossing deserts, jungles and rivers on their way to the coasts of this burning earth.” On the reverse of another work dedicated to Indian Prime Minister Jawaharlal Nehru, Siqueiros wrote: “Though somebody knows—they themselves—where do they go? Running without direction.” In the painting we see human beings dramatically possessed and making gestures downright Dantean. Are these, then, memories from the battlefields of Spain? Is Siqueiros reminiscing about visions of hell taught to him during his Christian upbringing? Or perhaps the visions are from his prison years when he was both fighting against himself and fighting against his fear of death. Though he was a man of passionate energy, in prison he faced the forced impotence of being confined and on those lonely nights he began to realize his own finitude.

His work while in prison was undoubtedly eschatological: screaming visions of burnt earth, migrations and exoduses, as well as violent sunsets with deep magentas along the horizon that could easily be mistaken for volcanic eruptions. These consistent apocalyptic shadowing is similarly described in the essay, “On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy”, by Jacques Derrida. In this work Derrida

analyses an essay of Immanuel Kant that describes how some philosophers adopted apocalyptic tones while announcing the death or end of philosophy (the end of history, the end of the subject, even the end of painting). These announced deaths are associated with the idea of a supernatural revelation: “A vision that provokes a mystic exaltation, or at least provokes the pose of a visionary.” This is the end of the end: “I will tell it to you.”

An apocalyptic tone is a way of speaking that presupposes an occult wisdom as well as its inevitable ostentations. The power of revealing what the majority of people ignore provokes undeniable pleasure in the prophet. Siqueiros adopted this role: a prophet announcing the end times. Derrida writes: the eschatological tendency in the human psyche is, in the end, based on a farce, on impossible knowledge confused with clear understanding: “An exalted vision promises more: it promises knowledge replacing the knowable object.” This replacement distorts the feeling of the sublime, this feeling which heralds extra-sensory knowledge. “The mystagogues create a scene and then, in trance-like state, enter into that scene. But when do they create mystery? Mystagogues are apart from the common man, and yet they have something in common with him: they speak in immediate and intuitive relation to what is mysterious.”

In prison Siqueiros painted like a mystagogue, presaging a plastic and threatening vision of hell on earth. The artist put fire to his tiny, rectangular easels with his visions of nature on the edge of catastrophe, shaken by its creator. Looking at notes written on the back of some of the paintings we see that Siqueiros seems to have lost his dialectic ideology and his secular communism, that he even started taking on tones of a religious millennialism: a mystic residing on the wavering horizon. In what he saw as the twilight of humanity, he began to literally make announcements about coming centuries of destruction and death: “The Broken Redeemer,” he wrote in September of 1963, “and his doctrine of ‘Peace on Earth’ has been buried in the blood and ashes of two thousand years of increasingly devastating wars.”

Siqueiros wanted to bring his dramatically chaotic view of the world to the walls of the city, and he finally got his chance with his last mural, “Humanity’s March to the Cosmos” on a wall of the Poliforum Cultural. The work seems to represent the biblical grand finale as the Apostle John saw it. During an interview with the artist in 1967, Raquel Tibol commented, “In ‘Humanity’s March’ there is lot of violence, including monsters assaulting human beings or humans suffering terrible anguish. There are sections that are oppressive and sections that eerily open up the human figures. Why did you choose to incorporate all of this violence into the mural?” Siqueiros responded: “It’s a reflection of my mental and political state. I’m living in

a world of violence, a world of tragedy, and yet this is only the beginning of the tragedy. It’s early still, and the culmination of the tragedy is yet to come.”

Throughout his career, Siqueiros cultivated his image of the future according to his ideals of justice and humanity, and yet the rhythm of events in his works shows that the utopian ideas of his time were failing under the triumph of capitalism and the machinations of war. His art thus reflected a path quite different than what he wanted or expected. His hours and hours of work in prison particularly came alive in his paintings. What then happened to the future he once desired, to the optimism he once brushed into his murals? By the end of his life an apocalyptic vision had completely overtaken his earlier odes to progress. Something had fundamentally changed in the tone of his paintings. Siqueiros was no longer speaking as a union leader or agitator of the masses, but as a prophet. His paintings addressed viewers with the angry tone of one who announces the Final Judgment. Visions of horror, the infinitely beautiful final destruction, took over the mind of a prisoner and in this state Siqueiros developed a new lyrical style, no longer painting landscapes based on external experience, but based upon his own interior horizons.

Aesthetic Imagination in the Face of Chaos

FELIPE EHRENBURG

In bello parvis momentis magni casus intercedunt.

JULIO CÉSAR

The earthquake of '85 destroyed Tepito. It was September 19th, and that afternoon at about three o'clock, my kids, their friends and I loaded three cars with clothes, medicine and bottled water. Bewildered by the piles of debris we had to dodge, we shakily parked on the corner of González Ortega and Cerrada Días de León, where I ended up staying the night. And the next night and the next... That first night, under a light drizzle, I founded the crisis relief organization that later became the Centro de Enlace Díaz de León/Tepito Indómito (Díaz de León Center of Liaisons /Savage Tepito). Just a few days later, we set up three tents, which we turned into our administrative base, a shelter for victims, and a staging ground to distribute provisions, donations and offer first aid relief. Waves of victims aimlessly walked the intransitable streets. Some hurried to their jobs, others to aid survivors in the downtown area of Tlatelolco. Confused, the people of Tepito wandered around, looking lost, turning over debris to better yank free a piece of furniture, clothes, documents, a family photo. The power had gone out. The phones weren't working. There was no water and sodas were worth gold. There was no way to mix the baby formula, to make rice, to make soup... There was no way to shower! And the smell of the dead! A terrible stench of carrion wrapped around us for weeks... We faced an unforeseen future. Precarious. Chaos swept over us. Chaos swept over the entire country. And so we started to mourn.

The morning of Monday the 23rd, I woke before dawn. Volunteers had to be organized to distribute food and blankets, arrange expired medicine and redirect any claims to the appropriate government office. Our neighbours, now homeless, crowded in front of our tents. The sun was rising when, in the distance, we heard a sweet, delicate sound. The sound of a violin. Everyone stopped their work and chatter, kids let go of their mothers' hands, and everyone craned their necks to try to see this mysterious violin, which was quickly coming our way. And then, a very tall and thin man with a black goatee and eyes half closed came in through the gate before us,

playing his violin. One of Bach's fugues, maybe? No one moved during that brief eternity that lasted the whole of the violinist's stroll through our neighbourhood. And then he left, taking his gentle toast over to the heart of Tepito.

At its peak, Tepito Indómito was able to organize close to 60 volunteers who served as liaisons between the victims and the city government. A celebration was certainly called for. And so a month later, the volunteers and I decided to put together an enormous party. We called up every band and sonidero musician who played in the slums, bars and clubs within a two-mile radius. We held the party at the bar, *Botellita de Jeréz*. And in mid October our volunteer group invited neighbours to work on a collective offering for the victims of the earthquake: a huge table, some 30 meters long by 4 meters wide, full of fruit, flowers, gifts, pictures and confetti. It was beautiful!

The lack of water in our area lasted 54 shaky days, days in which everything changed. Relations between societal forces changed, hierarchies of power changed, even my hair colour changed. My hair turned grey as I rearranged the pieces of my 42-year-old heart. Every week, I came and went from my hometown, Xico, to Mexico City. I travelled a few times to give talks in other parts of the country and abroad. And I began to submerge myself in the every day life of Mexico City's downtown. One day I realized that the Capital's artistic sphere, which was becoming more and more disparate from my immediate reality, had started to suffocate me. It was strange, even picturesque to my colleagues that I lived in Xico. I could no longer find myself in them. Finally, a decade later, I moved to Portales in the Benito Juárez neighbourhood of Mexico City, but I kept my studio in Xico until 1998.

The few walls that had withstood the earthquake in the devastated area of pre-graffiti Tepito and its surrounding neighbourhoods were covered and recovered by murals whose painters were still unknown by mainstream culture. Flocks of poets and writers founded a series of clubs and associations in Peralvillo, Bondonjito, Tepis and Morelos. They published short photocopied or mimeographed texts about life after the earthquake. A multitude of funk dives were established, and rock musicians became a tremendously important escape-valve for an overwhelmed youth. The city's southern neighbourhoods couldn't make sense of this phenomenon. They only got as far as an obsessive yet distanced curiosity for the "Barrio Bravo," or fierce neighbourhood, as Tepito is famously called. In 1998, the Museum of Popular Culture began exhibiting a model layout of Tepito, equipped with tiny streets, food stands, apartments and sea-food restaurants. The museum entrance is as cheap as a metro ticket, and is only a few blocks from Calz in Tlalpan, on the same road that goes to the actual Tepito!

A year later, on October 10th of 1986, I found myself in San Diego. I was newly immersing myself in the art profession again and had accepted to build a large installation that I titled Tropi-Bang! Then, a little before noon, I got a phone call from Pepe Vega, who I'd left in charge of our organization. "Did you see the news? An earthquake, measured 7.5 hit San Salvador! We're already gathering things to send them." "What good are *things*?" I responded. "The best thing we can offer is our own experience, don't you think? Wait for me, I'll be right over..."

With the help of Angeles Campos and Jose Lever, I created Operation Barrio: 16 former Tepito victims, one allopathic and seven homeopathic doctors. We landed in San Salvador on the 14th, with the 70-year-old grandmother, Amelia Loredó, at the head of our group, carrying an enormous chrome-framed portrait of Our Lady Guadalupe. We were surrounded by soldiers as we made our way from the airport to the San Jacinto Barrio. The country—eye of the hurricane in the Central American wars of the time—was falling apart and living under a strict curfew. We brought the huge tent that had served the victims of the Chichonal Volcano eruption, which I turned it into our operational headquarters. We created a handful of teams, each focused on offering a different type of sustainable aid. Immediately after that, we put together a massive cultural arts festival. We stayed there a month. And it was really only after I came back to Mexico and was able to remerge myself in the reconstruction and aftermath of Tepis, that I thought clearly about my experiences with crisis. And that's when I thought to compare the repercussions of the conflict of '68 to the earthquake of '85. Can it be?!

The student conflict, which, as many of you know, has been exhaustively studied and scrutinized, left a rich cultural and artistic legacy. The literature, music and visual arts—as well as some documentaries and Jorge Fons' movie—that were produced throughout the conflict and in the following years, forged direct dialogue with a large slice of society that was able to affect the nation's forthcoming actions. Thanks to these works we achieved rich reflections on the earthquake and its aftermath. But in comparison to '85, the impact of '68 was trivial, especially in southern Mexico whose painful and prolonged tragedy would see its climax only with the Maya uprising of January 1994. With regards to the urban population, it's clear that it was the empowerment that came from the post-earthquake environment that shifted the dialogue during the election of 2000... as well as that of 2006.

I understand that my friend and colleague, Rubén Ortiz, is going to talk about the artistic reproduction of '85. I think it's important to discuss the impact—if there was any—the earthquake of '85 had on our conception of aesthetics. There's a sea of photo-essays and videos, many chronicles, some literature and popular music

and, of course, a roster of sinister jokes (what's a joke, but the very base element of Mexico's imagination?!). But as far as I know, theater and dance kept themselves at the margin of the catastrophe and its aftermath. And save for a very few exceptions, that Rubén will surely enumerate for us, neither film nor visual arts knew how to process the catastrophe. By now, the want to register, interpret and think about chaos and catastrophe has practically disappeared. With one exception.

Somewhere between '64 and '85 sprouted the Movimiento Grupal. These artists overflowed with creativity. Characterized by conceptual and formal experimentation, with a confrontational—sometimes militant—flare, their work reached an eclectic public. But despite the long list of texts it produced, it didn't resonate significantly with the critics of the time. And so it's little talked about in the realm of art history. It's in that time period of profound change, in those three decades wedged between two catastrophes, that visual arts in Mexico—specifically in Mexico City—went from being one of the leading voices in the country's push to change itself (in spite of many), to being merely one more commodity: works of art made for the conspicuous consumption of the new rich, who were the only beneficiaries of the catastrophic neoliberalism that squashed the country after its institutionalization was cemented by the PRI-economics of Salinas and De la Madrid.

Education and social formation determine the ways in which the artist responds to the universe surrounding him, and this is reflected in the content and form of his work, which, in turn, express his ideas. For *Current Art in the Age of Information*, education and social formation are even stronger determinants in the moment the artist *projects himself*. As an example: The country's most important centre in generating artists, the National School of Visual Arts/Academy of San Carlos (ENAP is the acronym in Spanish), which was located in the downtown historic district until 1979. An excellent public transportation system allowed easy access to this ancient factory of artists, for the rich and poor, men and women, Spanish, mestizos, and even the vast number of cultures lumped together as the so-called 'indigenous'. The calamitous Revolution of 1920 and its chaotic aftermath would be incomprehensible to us without the works of art produced by the academy's graduates, who strove to reflect and interpret the fray. In spite of the art movements of the status quo, this niche of artists continuously strove to pay attention to the nation's socio-political on goings. Many of those who later led the Movimiento Grupal, Grupo Suma, as well as many other collectives, first studied at the academy.

Eleven years after '68, UNAM resolved to exile ENAP to Xochimilco, very close to the most privileged area of the city. The school of design went with. It's complicated getting to the southernmost part of Mexico City by public transportation. This move

radically changed the socioeconomic profile of the students, who from then on would need a car to get there. Time, distance and cost alienated students of few resources until ENAP was “purified” enough that it became almost exclusively made up of “creolized” kids from suburban neighbourhoods. Equipped with cars and without the need to work as they study, these kids come from families who generally mistrust art and who push them to pursue a career in design instead. This group suffers from a deficient education that leaves them ignorant of Mexican art history, and leads them to become less and less responsive to the country’s current state-of-affairs. Their blood-life consists of expensive, specialized, English-only magazines. As a last resort, they respond only to the cyber-reality of the Internet. They’re continuously tuned into the international gallery industry, with its private museums, fairs and foundations. They become aware of catastrophic news and chaotic situations through sound-bites, 80% of which are in English and the other 20% offered only through terrible translations: an Iranian woman’s death by stoning, tsunamis in Asia and floods in Germany, the slaughter of seals, the depredation of the Amazon, the cause of the Palestinian (and so many other) conflicts in the Middle and Far East. Al Gore and global warming overshadow events in their immediate environment... Everything of course is laden with attractions—Aichi’s 1st International Triennial (whose theme was *Art and Cities*); Miami Beach’s Art Basel (the international art world’s favourite winter hub); or Taipei’s 7th Biennial (whose theme is to question the infrastructure of the institution of biennials).

Cries for help are confused with cries of fashion, which drive us toward chaos. The cyber-levels of our cyber-tension are exacerbated. How can we prioritize so many emergencies? How do we process them in order to transform them into art? Suffering and compassion are no longer shared; they’re privatized and internalized. Incapable of responding to actual, daily reality, artists explore existential anguishes with English titles. Hermitage makes way to chaos.

*

Chaos comes from the Greek (χάος, abertura). It encapsulates confusion and disorder. It’s “the amorphous and indefinite state” that comes before the ordering of the cosmos. The Real Academia Española tells us that the mathematical definition of chaos is, “the apparently erratic and unpredictable behaviour of some dynamic systems, though their mathematical formulation is in principle deterministic.” Meanwhile, Google gives us a pluricultural and multilingual slew of artists who undertake chaos and catastrophes. I browsed the topic in various languages; out of all the names that appeared on my screen, I couldn’t find one single Mexican artist.

Let’s use a magnifying glass to better study Mexico’s current. We’re in the era of so called “actual art,” which Denise Dresser so emphatically and confidently described before Congress just a few months ago. In politics and economics alike, Mexico crumbles at a chaotic pace, it’s social fabric already steeped in catastrophe. We’re harassed by the savage polarization of our middle class whose liberals and conservatives hate each other with resentment little seen before. They sense the precariousness of their immediate future, but are resolved to reject any gesture toward national reconciliation.

Determined by a distribution of wealth that only favours a handful of powerful families, impoverishment first and foremost afflicts our first nations, that is to say our original pueblos, or the *deep* Mexico that Bonfil Batalla describes and Carlos Montemayor studied so closely. Today, violence thrives throughout our entire country while our cities are besieged with poverty and any wealth lies hidden within gated neighbourhoods.

It’s not easy to count the number of victims—most dispossessed and dark skinned—of this bloody war which tears at the social fabric of Mexico, breaking our governments, institutions, economies and religions, our entire culture. But music (and not just the narco-corridos) and film (not just ones with Almada) are years ahead of the rest of culture with their interpretation and mode of thinking (two recent films, *El Infierno* by Luis Estrada and *Machete* by Robert Rodriguez, are an extraordinary pair).

It’s hard, maybe impossible to foresee the effects of this catastrophic conflict when we don’t even know who is poised against whom. Who are “the good” and who “the bad.”? The only thing certain is, as Ramon de Campoamor said, “in this treacherous world, there isn’t truth or lie: everything is according to the prism through which it’s seen.”

When confronting the question, “what becomes of our aesthetic sense when we approach chaos? I can say that the only contemporary Mexican artist of calibre I know, the only one who has kept his gaze locked on the chaos which peels off the catastrophe that he and all of his forefathers have had to bear, is a modest but extraordinary print-maker, painter and active member of his community, who MUAC, over there in the south of the Capital will never invite. Distinguished yet unknown in Mexico, he is becoming more and more recognized in Denmark, France, Indonesia and Germany. I’m talking about Nicolás de Jesús. Is anyone interested in getting to know him? You’ll find your answer by looking him up on the Internet.

My first presentation was done in 1960. Three signs, signals—glyphs?—obsessively recur in my early work: the Egg, the Arrow, and the Jester. Diego Velazquez taught me that we artists are like court jesters. Some confuse jester with clown. Google tells me that the profession “dates back to ancient times. It arose in Rome along with other corrupting customs—love, luxury, indulgence—all of which promised pleasure and resulted in a search of ever more intense physical, moral and intellectual monstrosities: dwarfs, giants, the deformed, etc. The tradition created a constant demand, and it became so big that a market was created in Rome just for this. When the profits were big enough, the Orient began producing its own monsters and dwarfs.”



Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997)

JOHAN GRIMONPREZ

This film is a record about hijacking through a dynamic assembly of fragments and documents taken from different sources, primarily TV shows. Grimonprez analyzes the relationship between the catastrophic events in the collective imagination and their use in the mass media.

“Maybe the Sky is Really Green, and we’re Just Colorblind”¹: On Zapping, Close Encounters an the Commercial Break

JOHAN GRIMONPREZ

She took it all in. She believed it all. Pain, ecstasy, dog food, all the seraphic matter, the baby bliss that falls from the air.

DELILLO, D., *MAO II* (New York, Viking, 1991)

Remote Control

On Halloween 1938, channel zapping was partially responsible for inducing mass hysteria throughout the United States. Millions of Americans who had been listening to NBC’s Chase and Sanborn Hour with Edgar Bergen and Charlie McCarthy, scanned channels at the commercial break and unwittingly tuned into Orson Welles’s CBS radiocast *The War of the Worlds*.² In doing so, they missed the crucial disclaimer introducing the programme as a fake. The zappers were caught up in a public hysteria as Martians were reported to be landing.³ At its climax, the broadcast described a 9/11esque New York being taken down by extraterrestrials: “poison smoke drifting over the city, people running and diving into the East River like rats, others falling like flies”. The New York Times headline the next morning ran: “RADIO LISTENERS IN PANIC TAKING WAR DRAMA AS FACT!”⁴

¹ Groening, M., *Bart Simpson’s Guide to Life: A Wee Handbook for the Perplexed* (London: Harper Collins, 1996)

² The adaptation of H.G. Wells’s novel *The War of the Worlds* was directed and narrated by Orson Welles. It aired on 30 October 1938 over the Columbia Broadcasting System network as the Halloween episode of the radio series *Mercury Theatre on the Air*.

³ Bellamy, R.V. & Walker, J.R., *Television and the Remote Control: Gazing on a Vast Wasteland* (New York/London: The Guilford Press, 1996), 16; Cantril, H., *The Invasion of Mars. A Study in the Psychology of Panic* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

⁴ “Radio Listeners in Panic Taking War Drama as Fact”, in *The New York Times* (31 October 1938). See also, Hand, R.J., *Terror on the Air!: Horror Radio in America, 1931-1952* (Jefferson: McFarland & Company, 2006).

Switching channels to avoid the ads was not solely responsible for the hysteria. *The War of the Worlds* also deliberately ran without commercial interruptions. This led credence to the show and compelled listeners to stay tuned. In their study of the remote control device, Robert Bellamy and James Walker identify zapping as a way to avoid advertising and other undesirable content, therefore better gratifying the viewer.⁵ In 1953 a precursor of the present-day television remote, appropriately called the Blab-Off, was marketed as a way of shutting up commercials. “This hand-held device featured 20-foot cord that was attached to a television loudspeaker. One click of the switch turned the sound off but left the picture on. Its inventor, an advertising executive, noted that the \$2.98 Blab-Off allowed ‘the TV fan to get away from the commercials he dislikes.’”⁶

In 1955, after research into push-button technology, the Zenith company introduced *Lazy Bones*, the very first TV remote designed to eliminate commercials. It was still attached to the TV by a cable that stretched across the living room, leading to consumers’ complaints of frequent tripping.⁷ In response, Zenith created the *Flashmatic*: the world’s first “wireless remote”, it activated photocells on the TV. However, this worked all too well on sunny days, causing the sunlight to flip channels. The next model used radio waves, but never made it onto the market as it inadvertently changed the neighbours’ channels as well. Zenith continued its research and in June 1956 introduced *Space Command*

Television. This time using high-frequency sound, the successful remote was advertised with the slogan: “Just a touch of the button to shut off the sound of long annoying commercials.”⁸

1950s: Something New in the Skies

By the 1950s, television had begun to replace radio as the dominant mass-communication medium. “Are You Ready for Television?” asked an early Dumont TV ad. Not quite yet. At first, the new family member was not that welcome. With its

⁵ Bellamy, R.V. & Walker, J.R., *The Remote Control Device: An Overlooked Technology*; and Bellamy, R.V., Walker, J.R. & Traudt, P.J., “Gratifications Derived from Remote Control Devices: A Survey of Adult RCD Use”, in *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport: Praeger, 1993).

⁶ Benjamin, L., “At the Touch of a Button: A Brief History of Remote Control Devices”, in *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport, CT: Praeger, 1993), 15-22. See also, “Kill that commercial!”, *Newsweek* (20 November 1950), 95-6; Walker, C.L., “How to Stop Objectionable TV Commercials”, in *Reader’s Digest* (November 1953), 72.

⁷ “Remote Controls for Radio and TV”, in *Consumer Reports* (March 1956), 165–6.

⁸ Johnson, S., “Zap!”, in *Chicago Tribune* (27 August 1986), 1, 7.

signals beamed in from skies, it was regarded as a somewhat alien presence in the home, and so the television was often hidden away or disguised within its furniture. The Hillsborough, with its new Hideaway Styling, allowed the TV to be flipped back into a regular salon table, acting as if the new medium did not yet exist.⁹ Even, or perhaps especially, in Hollywood, the television was considered a hostile prop on film sets. Warner Brothers frowned on the appearance of a TV in the living rooms of its feature films, and would promptly order to have it removed. “The assumption,” Erik Barnouw writes, “seemed to be that if television could be banned from feature films, it could not survive.”¹⁰ But not for long: Warner signed a contract to produce Westerns for ABC Television and by 1958, there were thirty Western series programmed for prime-time TV. Soon the telly would re-imagine what the living room was all about. Leaving Hollywood for New York’s growing television bustle, Lucille Ball became the first film star to attain more fame as a TV sitcom-actress. I Love Lucy portrayed her as a woman permanently on the verge of escaping the family trap but failing delightfully—that was until the following week’s programme! In a January 1957 episode, on the occasion of her son’s birthday, she makes an attempt to conquer the domestic space recently lost to the telly. She dons a Superman costume and makes her entrance through the third-floor living-room window. Alas, “supermom” gets caught on the drain-pipe and the “real” Superman, played by George Reeves, has to make a special guest appearance to save Lucy from domestic disaster. Heroes of the small screen were here to stay.¹¹

The tube did not only zap superheroes into the home—the very first television signals beamed into the ether also attracted “foreign attention”. In January 1953 the media reported that two mysterious “Men in Black”, who were not from Earth, had landed with a saucer in the Mojave Desert, 200 miles east of Los Angeles. They claimed to have learned English by listening to TV broadcasts.¹² Already in 1947, civilian pilot Kenneth Arnold had observed nine elliptical, disc-shaped vehicles travelling in formation over Mount Rainier in Washington at extraordinary speed. He described the objects as resembling “a saucer skipping across the

⁹ See www.zapomatik.com: HILLSBOROUGH WITH NEW HIDEAWAY STYLING, Jam Handy Organization for RCA Victor, 1958, 2:30', USA (courtesy Prelinger Archives: www.prelinger.com).

¹⁰ Barnouw, E., *Tube of Plenty, The Evolution of American Television* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1990).

¹¹ *Lucy and Superman*, episode 166 of I Love Lucy (first broadcast 14 January 1957, USA). See also, Mellencamp, P., *High Anxiety. Catastrophe, Scandal, Age & Comedy* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

¹² Redfern, N., *The FBI Files, the FBI's UFO Top Secrets Exposed* (Sydney: Simon & Schuster, 1998).

water”. Newspapers baptized the unknown crafts after the household object, and thus “flying saucers” turned America’s gaze skywards. Something was definitely out there in the skies...

Terror from Outer Space

Cold War nerves had caused paranoia in the ranks of America’s Secret Service, always in fear of a commie Soviet plot. UFO contactee George Adamski fuelled their fears with his comment that the superior space people had “a communist-type government!”¹³ The CIA set up a panel of top scientists, headed by Dr. H.P. Robertson. It concluded that it would be strategically wise to debunk UFO reports, out of fear that the Soviet Union might use them to induce public hysteria in the US. Even The Wonderful World of Disney got involved in the television disinformation campaign. UFO groups were monitored for subversive activities, and contactees were branded as Soviet spies.¹⁴

In October 1957, Sputnik launched the Space Age. The very first satellite shot into orbit by the Soviets struck a serious blow to America’s self-esteem, causing a major media crisis. TV networks were flabbergasted that instead of staying glued to the tube, their usually captive audiences ran into backyards hoping to catch a glimpse of Sputnik beaming across the night sky. The press likened the launch of Sputnik to Christopher Columbus’s discovery of America. “Somehow, in some new way, the sky seemed almost alien,” wrote Senate majority leader L.B. Johnson, the soon-to-be-president.¹⁵

In response, the US attempted to blast off with the Vanguard I rocket, but the “Flopnik” or “Kaputnik”, as it was baptized, had hardly lifted four feet off the ground before an enormous explosion sent it crashing back down to Earth in front of a world-wide television audience. When the Soviets sent their dog into orbit, paranoia peaked within US ranks. After all, “Pupnik” Laika could potentially be carrying a hydrogen bomb! To America, the Soviet dog was a harbinger of war being waged from space. “What’s at stake is nothing less than our survival,” warned Senator Mike Mansfield, while Edward Teller, “father of the hydrogen bomb”, went on television to suggest

¹³ Adamski, G. & Adamski, L., *Flying Saucers Have Landed* (London: Werner Laurie, 1953).

¹⁴ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998), 190—1. See also, Haines, G.K., “CIA’s Role in the Study of UFOs, 1947—90: A Die-Hard Issue”. Accessed 26 December 2010: <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/studies/97unclass/ufo.html>

¹⁵ Dickson, P., *Sputnik. The Shock of the Century* (New York: Walker & Company, 2001), 117—28.

that the future now belonged to the Russians.¹⁶ In the wake of Sputnik, a renewed saucer craze hit the American public. Newsrooms became overwhelmed with reports of sightings. “TOTAL TERROR FROM OUTER SPACE!” ran one caption in the trailer for the 1956 Hollywood production *Earth vs. the Flying Saucers*.

The Fear Industry

During the Cold War, television was eagerly exploited to perpetuate a culture of fear in search of political gain. Live broadcasts in particular became ideal to shape political rhetoric, as was evident in the very first live televised summit that developed into a Cold War stand-off between Soviet premier Nikita Khrushchev and US Vice-President Richard Nixon. Notoriously dubbed “The Kitchen Debate”, the newly invented Ampex colour videotape recorded the historical event in a model kitchen at the 1959 American National Exhibition in Moscow. During the statesmen’s rough-and-tumble debate—ranging from dishwashers, to nuclear arsenal, to the role of women—Nixon boasted that the wonder of television gave America the technological edge over the USSR. While Nixon bragged about 50 million TV sets for 46 million families in the US, the more feisty Khrushchev outsmarted Nixon with a quick retort, ironically displaying a true mastery of live television. With flamboyant disdain, showman Khrushchev declared that the Soviet space endeavors were far superior.

In June 1961 the Soviets successfully sent cosmonaut Yuri Gagarin into orbit, making him officially the first man in space. As the US space programme lingered behind, its media machine played on the communist scare of “The Red Planet Mars” attacking America.¹⁷ By now the world’s stockpile of nuclear weapons created a doomsday context that brought humanity to the brink of annihilation. The politically repressed subconscious haunted America in the form of an invisible power from a hostile universe invading the home. Superheroes and creatures from outer space colonized prime-time TV. Sci-fi programmes such as *The Outer Limits* and *The Twilight Zone* took control of transmission: “There Is Nothing Wrong With Your Television Set. Repeat: There Is Nothing Wrong With Your Television Set. You have crossed into the Twilight Zone!” But then, in September of that same year, reality

¹⁶ Edward Teller’s comments and similar commentary from US senators and journalists may be heard in the film *Sputnik Mania* (2007) by David Hoffman, as well as in the film *Double Take* (2009) by Johan Grimonprez. See also, Dickson, P., *Sputnik. The Shock of the Century* (New York: Walker & Company, 2001), 117–28.

¹⁷ Spiegel, L., “From Domestic Space to Outer Space: The 1960s Fantastic Family Sit-Com”; and Sobchack, V., “Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange”, in *Close Encounters. Film, Feminism and Science Fiction*, eds. C. Penley, et al. (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

surpassed television: driving back through New Hampshire from a short vacation in Canada, the interracial couple Barney and Betty Hill were abducted by a flying saucer hovering above, which evidently had dropped in from the Zeta Reticuli star system.¹⁸ Officially the very first alien abduction case reported in the US, it opened Pandora’s box. Or was it a can of worms?

1960s: Stay Tuned

In the early 1960s, another Cold War was in full swing: that of television threatening to liquidate its older sibling. Cinema was losing out to the small screen as many local film-houses were forced to close their doors. While Hollywood struggled to redefine itself against the encroaching presence of the new medium, Alfred Hitchcock, as cinema’s delegate, took on the ambivalent challenge of the TV format. A displaced Englishman in Hollywood, Hitchcock readily donned the role of the double agent, sneaking into the American living room as a master of prime, only to deride it. His wry introductions to his TV series *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62) were peppered with domestic paranoia that mirrored a catastrophic culture in the making. The heightened tension of the US—USSR relationship and its induced fear of nuclear terror forever loomed on the horizon. So, when the master of the macabre, as Hitchcock came to be known, chose to cross over into television, he took every opportunity to mock this evil twin of cinema, one that had morphed into a “propaganda box”: “Television is like the American toaster,” he quipped, “you push the button, and the same thing pops up every time.” But Hitchcock’s real obsession lay with commercials that had infected the format of storytelling. After all, “the story may be unhip, but those crazy commercials are pure poetry,” he joked, adding that they “keep you from getting too engrossed in the story”. Much to the horror of his sponsors, Hitchcock loftily denounced the accursed ads, and with sardonic mischief urged the early TV viewer to zap away from “these deadly boring commercials: I don’t mind you leaving the room during the commercial, but I expect you to be in your seats for my parts of the program!”¹⁹ *Media and Marketing Decisions* magazine pointed out that the habit of physical zapping, running off to the toilet or grabbing a beer from the refrigerator during a commercial break, was practiced by 30-40 per cent of television viewers.²⁰ At one point Hitchcock had jokingly appealed for longer

¹⁸ Fuller, J.G., *The Interrupted Journey* (New York: Dial Press, 1966).

¹⁹ Grams, M. Jr. & Wikstrom, P., *The Alfred Hitchcock Presents Companion* (Maryland: OTR Publishing, 2001).

²⁰ Fountas, A., “Commercial Audiences: Measuring What We’re Buying”, in *Media and Marketing Decisions* (January 1985), 75—6.

commercials: “they are so short that one must be very agile to get to the kitchen and back!” But a handy solution was already in the making: adeptly tuned into the growing TV society, Swanson and Sons advertised their first TV Dinner in 1954.²¹ The story goes that executive Gerald Thomas didn’t know what to do with 270 tons of left-over Thanksgiving turkey. Inspired by the aluminum food trays used in the airline industry, he picked up on the idea of filling the trays with turkey and marketing them as a TV Dinner for 98 cents apiece. And so another new cultural icon zapped itself into the living room, transforming the eating habits of millions of Americans.²² With the convenience of a food tray, one could easily stay parked in front of the tube without the need to run off to the kitchen, and thus the art of dinner conversation was rapidly replaced with “sappy sitcoms” sprinkled with commercial interruptions.²³

An extra to the pre-packaged TV meals was the marvel of “canned laughter”. Live audiences did not always laugh at the right moment, or laughed either too long or too loudly. So the “Laff Box”, a backstage device with a variety of push-button laughs, was brought in as a substitute for live audiences to “sweeten” shows with pre-recorded laughter.²⁴ Similarly, the advertising industry was sugar-coating its image of a happy consumer to an emerging TV society.

1980s: An Advertising Industry in Panic

The remote control though, didn’t gain any real ground until the 1980s, as previously channel-hopping was limited to just a few networks. By the mid-1980s, however, the vast cable industry and the video recorder had made the remote control a necessity. Being used to targeting their television audiences, the advertising industry became alarmed by the zap-behaviour of TV viewers who were inaugurating a radically different pattern of television usage. Viewers, traditionally sold by the media

²¹ Phipps, R.G., *The Swanson story: when the chicken flew the coop* (Omaha: Carol and Caroline Swanson Foundation, 1977).

²² Shapiro, L., *Something from the Oven: Reinventing Dinner in 1950s America* (New York: Penguin Books, 2004). See also, Mingo, J., “How TV dinners became tray chic”, in *How the Cadillac got its fins: and other tales from the annals of business and marketing* (New York: HarperBusiness, 1994), 197–200; Schwarz, F.D., “The epic of the TV dinner”, in *American Heritage of Invention and Technology*, vol. 9 (Spring 1994), 55.

²³ Research conducted in 2000 by Baylor College of Medicine (USA), showed that more than 42 per cent of dinners eaten at home involved TV watching. “The History of TV Dinners”, accessed 26 December 2010: <http://facts.trendstoday.info/food-and-drink/the-history-of-tv-dinners>

²⁴ Sacks, M., “Canned Laughter: A History Reconstructed. An Interview with Ben Glenn II, Television Historian and Expert on Canned Laughter”, in *The Paris Review Daily* (20 July 2010). Accessed 26 December 2010: www.mcsweeneys.net/links/sacks/5sacks.html

industry as only statistics for ad revenues, were now suddenly taking control by flipping away from commercials.²⁵

At this point the habit of zapping away from commercials was at epidemic levels, practiced by 80 per cent of television viewers. The threat of commercial devastation alarmed the advertising industry.²⁶ The trade press claimed that “advertising as a profession is very much in crisis”.²⁷ In panic, the industry called for “zap-proof” commercials to dampen the power of the serial clickers in avoiding their product.²⁸ Ad agencies clamored for new research angles to give them a quick handle on the ad avoiding epidemic.²⁹ Stay-tuned strategies emerged to eliminate channel flipping and hook viewers to the TV set in order to carry them through a commercial break. Ad spots were reduced from 30 seconds to 20 seconds. Time crunching led to “hot switching” to reduce programme breaks, which were moved from programme end to mid-programme. Opening themes were reduced or simply eliminated. Superstars like Michael Jackson and Madonna were recruited for cross-over appearances in ads. Spots masqueraded as regular programming, and product placement was integrated into actual programmes.

No need to zap any more; the network did it for us.³⁰ Dense editing à la MTV, with strong lead-ins and closing cliff-hangers, made sure eyeballs were kept glued to the screen. Comedy Central’s *Short Attention Span Theater* tacitly encouraged viewers to flip over to other channels, knowing they could rejoin the programme without losing the thread of the show.³¹ MTV tailored the new viewing habits into an animated series featuring two slackers who were addicted to their zapper: Beavis and Butt-head.

²⁵ Meehan, E., “Commodity Audience, Actual Audience: The Blind Spot Debate” in *Illuminating the Blind Spots: Essays Honouring Dallas W. Smythe*, eds. J. Wasko, V. Mosco & M. Pendakur (Norwood: Albex, 1993) 105-16

²⁶ Kostyra, R., “Zapping—a modest proposal”, in *Media and Marketing Decisions* (March 1985), 94–5.

²⁷ Stewart, D.W., “Speculations on the future of advertising research”, in *Journal of Advertising*, vol. 21, no. 3 (1992), 1-18.

²⁸ Bellamy, R.V. & Walker, J.R., “Zapped into Action. Advertising Industry Response to RCD Diffusion”, in *Television and the Remote Control: Grazing on a Vast Wasteland*, eds. R.V. Bellamy & J.R. Walker (New York/London: The Guilford Press, 1996), 49–69.

²⁹ Advertising Age (30 July 1984).

³⁰ Gleick, J., “Prest-O! Change-O!”, in *Living in the Information Age* (2005), 147; “Advertisers Are Getting Worried”, in *Rolling Stone* (28 February 1985); Ferguson, D.A., “Channel Repertoire in the Presence of Remote Control Devices, VCRs, and Cable Television”, in *Journal of Broadcasting & Electronic Media* (Winter 1992).

³¹ Eastman, S.T. & Neal-Lunsford, J., “The RCD’s Impact on Television Programming and Promotion”, in *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport, CT: Praeger, 1993): 189-209.

Obsessively on the hunt for videos that didn't suck, they satirized the very act of flipping channels. Critics claimed it was "Sesame Street for psychopaths", but the programme did succeed in making MTV less prone to zapping by keeping viewers glued to the "idiot box", as it came to be called.³² Ever savvy about influencing our perception of reality, the political arena followed suit. Case in point was the US invasion of Panama in December 1989: it was carefully planned to occur during *The Super Bowl*, a "low-zapping event", assuring that the war would be consumed without much public outcry.

Incongruously, reality itself was about to turn into a zapping zone. Viewers' zapping behavior also forced the TV industry to refashion newscasts into accelerated MTV-style info-bits. News broadcasts got structured along the lines of the home shopping channel, with one video programmed after another in a constant rotating flow. CNN adopted similar strategies by repeating newsworthy morsels of infotainment 24/7, so viewers wouldn't miss anything on their channel-hopping tour. The "drop-in" style allowed zappers to grab a beer from the fridge any time for a double dose of instant gratification.³³ Moreover, television turned public space inside out: network executives began to substitute dramas for reality shows, reality for entertainment, and ultimately the viewer for the protagonist, beer still in hand. Reality was literally zapped...

An Alien Force Among Us

Whereas the media networks hijacked reality for entertainment, the global political game entertained a fear factor for reality. On 21 September 1987, in a speech before the United Nations General

Assembly, former Hollywood actor turned US president, Ronald Reagan hinted at the possibilities of a hostile extra-terrestrial threat to Earth: "Perhaps we need some outside universal threat. Our differences worldwide would vanish if we were facing an alien threat from outside this world. And yet, I ask you: is not an alien force already among us?" He had used the same analogy in 1985 as a rationale for

³² Gleick, J., "Prest-O! Change-O!", in *Living in the Information Age: A New Media Reader*, E.P. Bucy (Florence: Wadsworth Publishing, 2004), 147. See also, Young, C.M., "Meet the Beavis! The Last Word From America's Phenomenal Pop Combo", in *Rolling Stone* (24 March 1994); Hulktrans, A., "MTV Rules (For a Bunch of Wussies)", in *Artforum* (February 1994). The series was created by Mike Judge for the MTV Channel and aired from 1993 to 1997.

³³ Eastman, S.T. & Neal-Lunsford, J., "The RCD's Impact on Television Programming and Promotion", in *The Remote Control in the New Age of Television*, ed. R.V. Bellamy & J.R. Walker (Westport, CT: Praeger, 1993): 189-209.

governments to put aside their differences at the Geneva summit meeting with Mikhail Gorbachev, the Soviet president. Gorbachev's aspiration, though, was to quit the nuclear poker game, one, which already had 1.5 million Hiroshima-sized chips on the table. However, when he suggested the unprecedented move to liquidate all nuclear arsenals worldwide, Reagan bluntly counter-proposed with his Strategic Defense Initiative (SDI). "Star Wars", as it was dubbed by the media, was publicized as a "planetary defense shield" against incoming Soviet ballistic missiles, but many UFO researchers claimed differently. In fact Star Wars was only a public cover for its real mission: shooting star-ships out of the heavens in order to retro-engineer its foreign technology.³⁴

Crushing military expenditures had brought the crumbling Soviet superpower to the brink of bankruptcy. In similar fashion, the militarization of the American economy, which nearly doubled under the Reagan administration, had left the US with "ramshackle cities, broken bridges, failing schools, entrenched poverty, impeded life expectancy, and a menacing and secretive national-security state that held the entire human world hostage".³⁵ Symptomatic of this context was the waning US space programme: NASA's space shuttle fleet remained grounded in the wake of the January 1986 Challenger disaster. Instead of exploring outer space, outer space was suddenly colonizing us.³⁶ Steven Spielberg's *ET (ET: The Extra-Terrestrial, 1982)* had already nestled himself comfortably in an American suburb, checking out the fridge, getting drunk as he was channel-surfing UFO flicks on the telly. Meanwhile, waves of alien abductions invaded the American bedroom. The media now portrayed the contactees as abductees zapped inside the UFOs, their bodies' intimacy breached. Obsessed with the human reproductive system, the ETs had their hands full harvesting ova and sperm to create a hybrid race in space.³⁷ In May 1987, a couple of months before Reagan's infamous speech at the UN, the alien account Communion by abductee "experiencer" and author Whitley Strieber reached number one on *The New York Times* best-seller list.³⁸ The cover with the image of a bug-eyed "Grey" alien was suddenly catapulted into the mainstream. "Abductees evoke a nostalgia for a future we seem to have abandoned," writes Jodi Dean, "as the

³⁴ Corso, P.J. & Birnes, W.J., *The day after Roswell* (New York: Pocket Books, 1997). See also, www.drboylan.com/ as well as www.disclosureproject.org

³⁵ Rhodes, R., *Arsenals of Folly. The Making of the Nuclear Arms Race* (New York: Random House, 2007), 308.

³⁶ Penley, C., et al., *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction* (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

³⁷ Hopkins, B., *Intruders: The Incredible Visitations at Copley Woods* (New York: Ballantine Books, 1987).

³⁸ Strieber, W., *Communion, A True Story* (New York: William Morrow, 1987).

dark underside of official space, as a return of the repressed dimensions of astronaut heroics. They point to the shift from outerspace to cyberspace, and the widespread crisis of truth as we begin dealing with the virtual realities of the information age.”

The abductee narratives seemed to mirror the alienation felt towards an ever-increasing complex and uncertain reality of a corporate techno-culture taking over the world. “They bear witness to a lack of control, insecurity, and violation, to a lack of response from those who are supposed to protect and care.”³⁹

Harvard psychiatrist John E. Mack, who co-chaired with physicist David E. Pritchard the 1992 Abduction Study Conference⁴⁰ at MIT, observed that the restrictive epistemology of a prevailing scientific paradigm was perhaps not adequate and incomplete to account for what was happening. At the core of the abduction phenomenon “experiencers” were coping with an “ontological shock”⁴¹ that fundamentally challenged the “consensus reality” of a western scientific worldview. Both traumatic and transformative, the abductees recounted a narrative of radical ecology connected to the fate of this Earth that had been ravaged by rational materialism and greed. In a post-conference interview Mack called for a “politics of ontology”⁴² to acquire a shift in worldview that can expand our understanding of reality—or rather, realities, in plural. An exploration into the possibilities of human consciousness ought to reconnect to “profound questions about how we experience the world around us and how as a society we decide what is real”.⁴³ The abductees’ narratives of ecological redemption sounded light-years away from Reagan’s plea for a Star Wars build-up. Reality itself was now at stake, and with it a planet in peril.

1990s: Couch Potato Politics

Geller and Williams concluded that by the 1990s there were more American homes with a TV than homes with a refrigerator.⁴⁴ Subsequently some people must have

³⁹ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1998), 100-3, 122-3.

⁴⁰ See Pritchard, A., et al., *Alien Discussions: Proceedings of the Abduction Study Conference* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁴¹ Mack, J.E., *Abduction: Human Encounters with Aliens* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1994), 12, 52.

⁴² “Post-conference Interview with John E. Mack, M.D.” in *Close Encounters of the Fourth Kind: Alien Abduction, UFOs and the Conference at MIT*, C.D.B. Bryan (New York: Knopf, 1995), 254—78.

⁴³ Mack, J.E., *Passport to the Cosmos: Human Transformation and Alien Encounters* (New York: Crown Publishers, 1999), 46—50.

⁴⁴ Geller, M. & Williams, R. (eds.), *From Receiver to Remote Control: The TV Set* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990), 7.

missed out on grabbing a beer from the fridge during commercial break. But no urgent need for “physical zapping” any more as the remote control was by now largely sold as a standard feature with every TV set. Zapping devices became so omnipresent that households confused their video remote for the stereo remote, and the stereo remote for the television remote. Next usability became unwieldy: the lack of accepted interface guidelines guaranteed that the amount of buttons kept multiplying. Remote control anarchy reigned.⁴⁵ TV-Guide noted that the zapper had also entered couch potato politics as “the most avidly used and fought over device in the electronic cottage”.⁴⁶ Howard Markman, head of the University of Denver’s Center for Marital Studies, identified channel-surfing as “one of two major marital issues of the ’90s, the other being the scarcity of time together”.⁴⁷

As the nineties powered on, the global village was bargained off to a corporate media society. Worldwide players like Rupert Murdoch, owner of News Corporation and! the Century Fox, gobbled up thousands of publishing houses and radio stations. Now able to sell global audiences to their advertisers, they spiced up the political spectacle, serving their economic greed, and entertaining with it the public’s perception of history and manipulation of reality alike. War turned into a staged reality TV show when in January 1991 the bombing of Baghdad hit CNN live. Special effects were no longer the monopoly of Hollywood. The real became a bad-taste parody of the video game, as smart missiles zoomed in on their targets. “Join the Navy” advertisements were cancelled as the news itself provided a twenty-four-hour commercial for the armed forces. “Surgical war” seemed almost pre-packaged by the news as a commodity hyped around smartmissile technology. Spectacle replaced critical distance and obscured the reality of the war being waged in the Gulf. Suddenly the news industry had transformed itself into a surreal shopping zone serving a corporate world in the interest of a global war industry: apart from television’s claim to reality, what the media was selling was history itself. Soon reality would be mistaken for a commercial break.

By 1993, CNN live was now a zapping option in 200 countries, its most watched catch show Larry King Live beamed around the world, hosting presidents

⁴⁵ “Jakob Nielsen’s Alertbox June 7, 2004: Remote Control Anarchy”. Accessed 3 January 2011: www.useit.com/alertbox/20040670.html

⁴⁶ Arrington, C., “The zapper: All about the remote control”, in TV-Guide (15 August 1992), 8—13.

⁴⁷ Valeriano, L.L., “Channel Surfers Beware: There’s a Channel-Surfer Zapper Afoot”, in *The Wall Street Journal* (24 November 1993). See also, “How to Wrest Control of Your Set”, in *The Chicago Tribune* (19 December 1993) 8; “How Americans Watch TV: A Nation of Grazers”, in *Channels Magazine* (New York: C.C. Publishing, 1989).

and alien abductees alike. One episode invited alien abductee researcher David Jacobs together with Whitley Strieber, author of *Communion*, to discuss the phenomenon. “Why don’t they come here right now; my God, what a move that would be!” stirred Larry King.⁴⁸ As George Bush Sr.’s ratings fell after the first Gulf War and faced with his up-coming presidential campaign against Bill Clinton, he too decided to appear on Larry King Live. By now the public’s trust in the powers-that-be had drastically waned. Apparently, more people believed in aliens than in the president: an early 1990s Gallup poll performed by the Center for UFO Studies Journal found that UFO believers outnumbered the voters who placed Reagan, Bush Senior and Clinton into office.⁴⁹ Politics suddenly appeared to have been taken over by aliens, suggested by the cover story that ran in the tabloid *Weekly World News* of 7 June 1994: “12 US SENATORS ARE SPACE ALIENS!”⁵⁰ A month later the Hollywood blockbuster *Independence Day* zapped the White House to smithereens.⁵¹

A New Fear Factor

When re-runs of the popular sci-fi classic *The Twilight Zone* were programmed in the early nineties, they had to compete for airtime with the monster-hit *The X-Files*,⁵² the show that propelled conspiracy theory into mainstream. Challenging the authority of official truth and reality that kept a lid on corporate frauds and governmental lies, conspiracy culture simply mirrored the political inadequacies of a system that failed to offer alternatives to a world that was being bargained off by greed. UFO communities were now convinced that the powers-that-be were covering up all evidence of aliens.⁵³ And, worse still, as governments were in league

⁴⁸ See: <http://larrykinglive.blogs.cnn.com>

⁴⁹ Cousineau, P., *UFOs: A Manual for the Millennium* (New York: Harper-Collins West, 1995). In *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, Jodi Dean makes reference to a 1994 discussion of American disillusionment: “People talk as though our political system had been taken over by alien beings See “Antipolitics ‘94”, in *The New York Times Magazine* (16 October 1994), 37.

⁵⁰ Dean, J., *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca / London: Cornell University Press, 1998), 156-7.

⁵¹ *The Simpsons* episode *Radio Bart* stages a broadcast to the Springfield locales where Bart pretends to be the leader of a Martian invasion who has eaten the US president. Obviously a spoof on Orson Welles’s famous broadcast *The War of the Worlds*, it causes his dad to burst into a panic attack (Matt Groening and James L. Brooks).

⁵² *The X-Files*: a science-fiction series running on FOX network from 10 September 1993 to 19 May 2002.

⁵³ “Is the Government Hiding Facts On UFOs & Extraterrestrial Life?; New Roper Poll Reveals that More Than Two-Thirds of Americans Think So”, in *Business Wire*. Accessed 8 August 2010: http://findarticles.com/p/articles/mi_moEIN/is_2002_Oct_15/ai_92843602/

with alien powers, they couldn’t be trusted to protect their citizens from being spacenapped right out of their beds. A Roper Poll claimed that at least one in fifty Americans, whether conscious of it or not, had been abducted by aliens.⁵⁴

As the Cold War gave way to the Gulf War and the New World Order, America found itself refashioning its imaginary “other”. With the fall of the iron curtain and the subsequent collapse of the Soviet Union, America’s war industry was running out of villains⁵⁵ and had to look elsewhere to cast a next fear factor. The political unknown and the insecurities around big-brother technology and the imaginary other had yielded infowar⁵⁶ and the image of the hostile alien. No longer was it the

James Bond-versus-Russia scenario, but Mickey Mouse versus an evil ET. Nevertheless, the US government was already speculating to sell its ideology on an interplanetary level as a National

Security Agency (NSA) Report on Alien Contact suggested: “What if someone from another world demanded to be taken to our planet’s leader? That leader, the report insisted, must be the President of the US. There are economic concerns. Suppose the US purchased, on an exclusive basis, say, antimatter fuel from the alien trade representatives—in return, to neatly tally up the intergalactic balance of payments, we might cut them a deal. All the Pepsi they can drink, all the Big Macs they can eat. From the first moment of contact, the report recommended that the US government exclusively supervise, monitor and control all communication with other planets.”⁵⁷

Yet, on a micro-political level alien abductees came out of the closet to populate small-screen talk shows. Quickly ridiculed as tabloid sensation, they were readily debunked by a society that underscored a fear of the unknown. The “ontological consensus” had to be held in check. In a 1999 study John E. Mack remarked that

⁵⁴ Hopkins, B., “The Roper Poll on Unusual Personal Experiences”, in Pritchard et al., *Alien Discussions: Proceedings of the Abduction Study Conference Held at M.I.T.* Cambridge, Ma., A. Pritchard et al. (Cambridge: North Cambridge Press, 1995), 215—16.

⁵⁵ Colin Powell was quoted as saying at the time: “I’m running out of demons... I’m running out of villains. I’m down to Castro and Kim Il Sung”, in *Arsenals of Folly. The Making of the Nuclear Arms Race*, R. Rhodes (New York: Random House, 2007), 292—3.

⁵⁶ Denning, D.E., *Information, Warfare and Security* (Reading: Addison-Wesley Longman, 1999); Stocker, G. & Schöpf, C. (eds.), *InfoWar, Ars Electronica* (Vienna/New York: Springer, 1998). See also, Sobchack, V., “Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange”, in *Close Encounters*. Film, Feminism and Science Fiction, eds. C. Penley, et al. (Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991).

⁵⁷ Blum, H., *Out There: The Government’s Secret Quest for Extraterrestrials* (New York: Simon & Schuster, 1990), 150—1.

our western society is perhaps as “reality deprived” as the main character of the Hollywood movie *The Truman Show* (1998). Trapped inside a seamless bubble, Truman’s life is scripted by television corporate executives who profit from the limitation of his horizon. “Abductee experiencers might be thought of as ontological pioneers, who not unlike Truman, break out of the bubble of a constricting world-view.”⁵⁸ Mack cited physicist Michio Kaku, who described our universe like a bubble, created within a “multiverse” of bubbles. Perhaps someday we may leave the bubble of this universe to enter other universes, where the laws of physics could be quite different, not unlike Alice stepping through the looking-glass or Truman pricking through his bubble.⁵⁹

Boldly Going Where Everybody Had Been Before

Bart Simpson’s Guide to Life had already warned us: “Maybe the sky is really green, and we’re just colourblind!” The Simpsons’ family paradigm reigned from the mid-nineties onwards. The metatextual gags played out in the TV series zapped across the entire media landscape. One episode, *The Springfield Files*,⁶⁰ featured X-Files agents Scully and Mulder as special guests. The team pulls up in Springfield to investigate Homer Simpson’s ET encounter and finds him jogging on a treadmill in his underwear. Another script saw couch-potato Homer, avid addict of the television remote, beer in hand, calling NASA to complain about the boring space coverage on television. NASA, frustrated over its drop in TV ratings, invites him to join the next mission, which turns into a Nielsen rating hit.⁶¹ But during his Deep Space Homer⁶² our accidental hero loses control of his potato chips and crash-lands—boldly going where everybody had been before: Springfield, the one and only town exempt from dystopian anxiety.⁶³ The real NASA actually loved the episode, and

⁵⁸ Mack, J.E., *Passport to the Cosmos: Human Transformation and Alien Encounters* (New York: Crown Publishers, 1999), 36—7, 60. See also Chiten, L., *Touched* (65min/colour, 2003), a documentary about John Mack’s work.

⁵⁹ Kaku, M., *Parallel Worlds: A Journey Through Creation, Higher Dimensions, and the Future of the Cosmos* (New York: Anchor Books, 2006).

⁶⁰ Groening, M. & Brooks, J.L., *The Springfield Files*, 8th episode of the 8th season of *The Simpsons* (originally aired on FOX networks, 12 January 1997).

⁶¹ Nielsen ratings are audience measurement tools developed by Nielsen Media Research in the US.

⁶² Groening, M. & Brooks, J.L., *Deep Space Homer*, 15th episode of the 5th season of *The Simpsons* (originally aired on FOX networks, 24 February 1994).

⁶³ Springfield, in reality, can be found in thirty-four states throughout the United States in a way that suggests a reflection of common society, as we know it to be. See Brown, A.S. & Logan, C. (eds.), *The Psychology of The Simpsons: D’oh!* (Dallas, BenBella Books, 2006).

sent a DVD copy on a supply ship to the International Space Station, where astronauts are now enjoying Homer’s calamities.⁶⁴ Homer Simpson was not the only zapping calamity. In 1997 wrestling control over the zapper started getting really out of hand. In downstate Illinois a thirteen-year-old honors student plunged a butcher knife into her fifty-two-year-old step-grandfather’s chest after he switched channels. In October a woman in Florida shot her husband when he switched channels to watch *The Philadelphia Eagles* versus *The Dallas Cowboys*. She wanted to watch the news. A seven-year-old boy watching *RoboCop* (1987) shot and killed the family maid when she switched channels in order to watch *Young Love, Sweet Love*. In November, an off-duty Detroit officer shot and killed a twenty-one-year-old mental patient who he thought had pointed a gun at him. It was a remote for the video recorder.⁶⁵

But 1997 was also a busy year for ufologists: Roswell, New Mexico, celebrated its 50th Anniversary of Ufology, to mark the infamous saucer crash of July 1947 nearby. Already on 13 March, earlier that year, the Phoenix Lights were widely sighted in the skies over Arizona and Nevada by thousands of people. Former Arizona Governor Fife Symington III, after initial denial, confirmed he too had witnessed a “craft of unknown origin”.⁶⁶ Meanwhile, smash hit *Men in Black*, released in July, showed a New York teeming with resident aliens. And that same month, when Jodie Foster’s character deciphers a signal from outer space in the movie *Contact*,⁶⁷ CNN host Larry King makes an appearance as none other than CNN host Larry King.

As the twentieth century drew to a close, people from the military, intelligence and science communities stepped forward to expose the UFO secret. In 1999 a high-level French study committee of experts, including General Bernard Norlain, retired commander of the French Tactical Air Force and military counselor to former Prime Minister Mitterand, and Andre Lebeau, former head of the National Center for Space Studies, the French equivalent of NASA, published the COMETA Report. In it, they criticized the US for its policy of disinformation and military regulations prohibiting public disclosure of UFO sightings. In May 2001 the Disclosure Project convened a conference of witnesses to the National Press Club in Washington, DC, with the aim of persuading the US Congress to disclose the UFO cover-up.

⁶⁴ D. Mirkin on the *The Simpsons*, season 5: DVD commentary for the episode *Deep Space Homer*, Twenty Century Fox, 2004. See also, Turner, C., *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation* (New York: Random House, 2004).

⁶⁵ The Village Voice, 1997, at www.villagevoice.com/

⁶⁶ Kitei, L., *The Phoenix Lights... We Are Not Alone* (84min/colour, 2008), based on the book of the same name.

⁶⁷ Zemeckis, R., *Contact* (150min/colour, 1997), adapted from Carl Sagan’s novel of the same name.

2001: The Unknown Unknowns⁶⁸

Then ET returned with a new face. If anything, on that fateful morning of 11 September 2001, Hollywood's imagination came back to haunt America's political unconscious: symptom (flying saucers beaming out of nowhere) met with reality (the dark underside of repressed world politics striking back at the symbolic center of its economic power).⁶⁹ But this time there was no Hollywood redemption. Zapping became useless as all channels were beaming the very same images of the collapsing "Towering Infernos", over and over again. No longer did the media have to keep up with reality, but rather reality was now keeping up with the media. Directly after the attacks, the alien morphed into the "Arab terrorist" while politics spun a web of lies to sell war in the name of democracy. Hollywood, on the other hand, felt implicated in the acts of 9/11. "Within days, studios were re-calling, re-cutting, and cancelling movies."⁷⁰ Symbolic of this twist of events, at the behest of the US Army in October 2002, government intelligence specialists met with top Hollywood filmmakers and writers at the Institute for Creative Technologies at the University of Southern California. Their mission: to imagine possible terrorist scenarios. Finally, the story of *The War of the Worlds* had come full circle. The new disaster movie was re-imagining the 9/11 event, Steven Spielberg's *War of the Worlds* (2005) deliberately evoking the collective trauma.

YouTube Me and I Tube You

Just over a year after the first video was uploaded onto YouTube in April 2005, the number of uploads was growing at a rate of 65,000 a day.⁷¹ Facebook, whose approximately 500 million members totaled 7.6 per cent of the human race, became the online emblem of the virtual society at the dawn of the twenty-first century. More

⁶⁸ In reference to US Secretary of Defense Donald Rumsfeld's news briefing of 12 February 2002 at NATO headquarters in Brussels: "... there are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns—the ones we don't know we don't know."

See www.defenselink.mil/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2636 (accessed 5 January 2011).

⁶⁹ This is paradoxical given that the number of victims from 9/11—tragic as it may be—totally eclipses the far greater number of deaths in Iraq since the invasion, let alone the total number of victims from the direct and indirect involvement of the US in the overthrow of " " countries, as well as the attack of 50 countries since World War II. See Kealy, S., "Maneuvering in the Shadows of Absolute War", in *Signals of the Dark: Art in the Shadow of War* (Toronto: Justina M. Barnicke Gallery & Blackwood Gallery, 2008), 61.

⁷⁰ Hoberman, J., "The New Disaster Movie", in *The Village Voice* (17—23 May 2006), 62—4.

⁷¹ Lovink, G. & Niederer, S. (eds.), *Video Vortex Reader, Responses to YouTube* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008), 34.

than 3 billion mobile phones—one for every other person on the planet—foreshadowed the convergence of media into one portable device.⁷² With this new remote control, we were perpetually online, connected and multi-tasking, living in a world suffering from ADHD and devoid of sleep. Firmly placed at the center of the network, the individual could now "tap", "pinch" and "flick" touch-pads, navigating and skipping through their personalized prime-time of other people's lives. If the launch of MTV in 1981 sang that "Video Killed the Radio Star",⁷³ then the YouTubes and Facebooks were transforming who or what the "video star" was. Set within logics of consumerism, these websites promoted the idea of user-generated content, only to gobble it all up for themselves under outdated copyright laws. Trapped within private databases, reality was now defined by search engines and tags, connectivity and buffering-times.

Navigating the Net not only redefined, but also magnified our addiction to channel surfing, where the ubiquity of pushbutton technology enabled endless clicking and ceaseless popups. A perpetual distraction, this illusion of abundance staged by techno-magic hid the ugly face of an info-dystopia. Images of Abu Ghraib, 9/11, swine flu, the BP Gulf oil spill and the economic crisis composed our new contemporary sublime. Political debate had shrunk into mere fear management. No longer happy innocent consumers of a bygone TV era, we were now both avid consumers of fear⁷⁴ and the protagonists of an increasing ubiquity of systems of surveillance.

Replacing our "consensus reality" with a surplus reality, the virtual was surpassed. The world and life within it was already being genetically modified and photoshopped. Corporations were abducting our very essence. DNA, life's building blocks, were becoming their property, patented and privatized for profit. With its genetically modified variant, food became alien.⁷⁵ From what we digested, to what we ingested, Big Pharma invaded the intimacy of our bodies with a vested interest in the propagation of the swine flu epidemic; immune systems offered the promise of a multimillion-dollar market. From biological viruses to digital viruses, advertisers were now looking at the possibility of digimericals, by which viruses would disseminate logos into the electronic environment.⁷⁶ Where will this take us? Case in point:

⁷² Jenkins, H., *Convergence Culture* (New York: Routledge, 2006).

⁷³ MTV was launched on 1 August 1981, with the video clip "Video Killed the Radio Star" by the band The Buggles.

⁷⁴ Klein, N., *The Shock Doctrine* (New York: Knopf, 2007).

⁷⁵ Smith, J.M., *Seeds of Deception: Exposing Industry and Government Lies About the Safety of the Genetically Engineered Foods You're Eating* (Darlington: Green Books, 2003).

⁷⁶ Schrage, M., et al., "Is Advertising Really Dead? Part II: Advertisers, digimericals, and memgraphics: The future of advertising is the future of media," in *Wired* (February 1994), 71—4.

twenty-five-year-old Matthew Nagle, a quadriplegic permanently paralyzed from the neck down, had a 4-millimetre-wide silicon chip placed on the part of his brain that co-ordinates motor activity. Using only the power of his mind, Nagle took a day to learn entirely new computerized skills, such as zapping his TV channel, adjusting the volume, moving a computer cursor, playing a video game, and even reading his email.⁷⁷ Add some recombinant DNA cortex rewiring on a nano-level and, instead of mistaking reality for a commercial break, life will literally become an advertisement, the ultimate commodity. In his novel *Nymphomation*, Jeff Noon speaks of genetically modified flies, programmed to transmit commercial slogans in their flight paths.⁷⁸ When this happens, zapping will be pointless.

Close Encounter?

The contemporary condition of what it is to be human calls into question the relevance of politics and reality, one that has collapsed under the weight of an information overload and mass deception. Paranoia suddenly seems the only sensible state of being, where it is easier to ponder the end of the world than to imagine viable political alternatives. J. Allen Hynek—the person who coined the term “close encounters”—has pointed out that from the vantage point of the thirtieth century, our knowledge of the universe may appear quite different: “We suffer, perhaps, from temporal provincialism, a form of arrogance that has always irritated posterity.”⁷⁹ The question then should not be “is there intelligent life out there?” but rather “is there intelligent life on

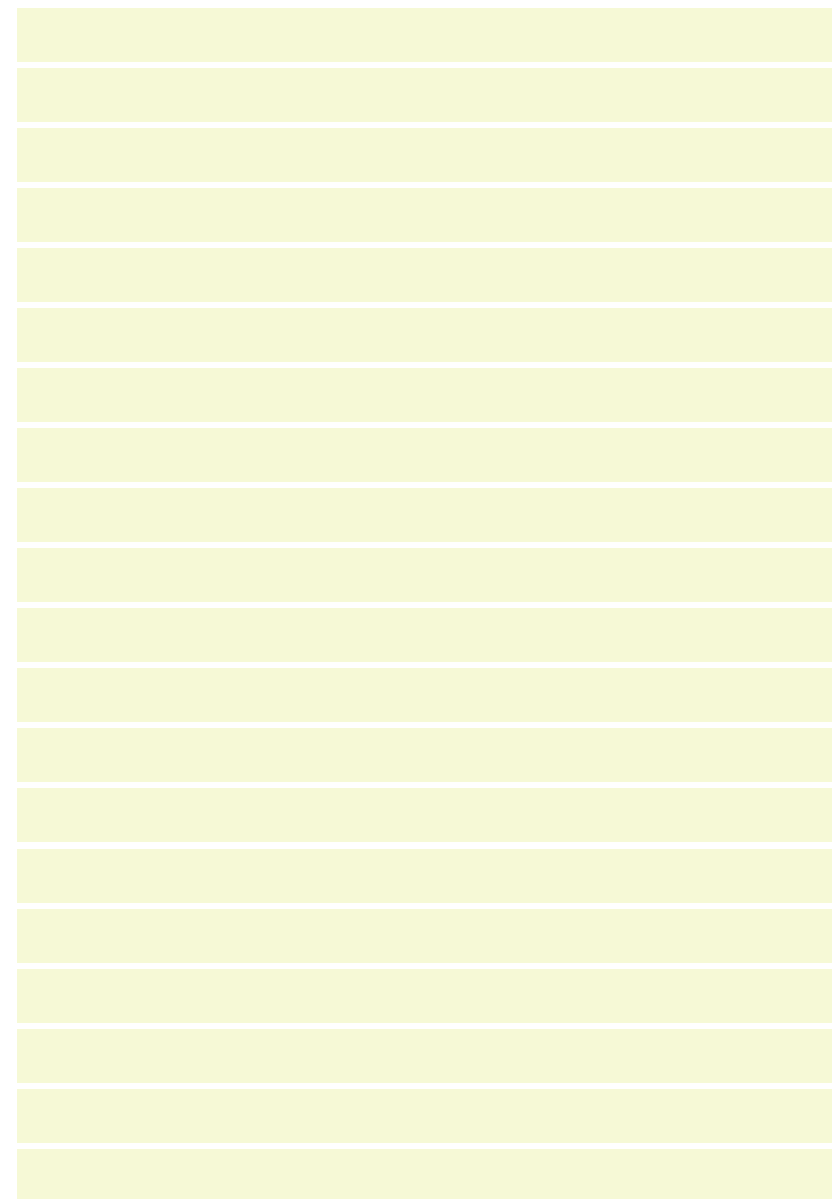
Earth?” After all, wouldn’t it be us who are actually the aliens.

January 2011

⁷⁷ Called the “BrainGate”, the chip was pioneered by John Donoghue, a neuroscientist at Brown University. See Kaku, M., *Physics of the Impossible* (New York: Doubleday, 2008), 95–6.

⁷⁸ Noon, J., *Nymphomation* (London: Corgi Books, 1997).

⁷⁹ Hynek, J.A., *The UFO Experience: A Scientific Inquiry* (Chicago: Henry Regnery, 1972).



Clinics SITAC IX

DIRECTOR SOL HENARO

How could the different modes of cultural production become more than mere specialties and be articulated between themselves both within the field of social work and with other types of production? How could antiquated cultural spheres that are closed off within themselves open up or be broken? How could new agencies of singularisation that function as an aesthetic sensibility be reproduced for the transformation of everyday life and the transformation of the economic and social levels together at the same time?¹

The clinics projected for IX SITAC *Theory and practice of catastrophe* were designed with this desire in mind: implicating other agents of contemporary production, and creating an interest in the study/observation of the complexity of everyday life through which to counteract or re-signify its reverberation in the artistic field. For this edition, we involved a philosopher, a writer, and a group of designer-environmentalists who would offer different perspectives from their diverse experiences of knowledge and allow us to approximate and/or problematize this notion of the catastrophic. Contemporary thinking can't limit itself to specific disciplines. The producers that can be sensitive to the world are those who are able to transition between disciplines and erase limitations in order to open up their mind and field of action/intervention. The clinics worked with hybrid formats. A group of collaborators met together in a seminar format to work through some outlines of thinking and some of the questions raised by SITAC's director. These spaces of contemplation, reflection, and dialog were conceived as parallel opportunities to SITAC in order to continue unravelling the concepts, problems, and other meanings in order to activate arguments and reflective critiques involving the upcoming itineraries-gestures:

- a) Corporality and Catastrophe with Fabian Giménez Gatto
- b) Apocalyptic Narratives and the Ugly Future with Gonzalo Soltero, and
- c) A workshop on adaptation designed by TOA (environmental operations workshop)

After the three days of SITAC's conference on Saturday, February 5th 2011, about 48 people got together in order to evaluate and share their experiences. Among the group was each of the clinic's coordinators, as well as participants from the three clinics all gathered at the SOMA's patio looking to open a dialog and produce this way

¹ Suely Rolnik y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de sueños, serie mapas. Madrid, 2006. P. 35

a conversation within all participants and those in charge of putting together this edition, including also future “clinicians.” Participants were invited to a collective/honest dialogue on the formats of SITAC, as well as the pros and cons of the CLINICS and their frailties. The need to openly face and expose the problems that arose was emphasized so that each and every one of us left with our own reflections, dissatisfactions and new strengths.

Several points to improve upon:

- The lack of continuity in SITAC discussion tables.
- The *naïveté* of the artists when exploring strange worlds through their work.
- The weakness of some of the moderators on SITAC discussion panels.
- In order to generate new forms of action and collective participation they had to use the culture of regret as a way to allow the development of new formats and to create participation.
- Avoid programming the clinics so they overlap, allowing people to attend more than one clinic.
- The possibility of continuing the exchange/relationship outside the clinic format
- The direct link between SITAC and the perceived invisibility of the clinics within that format.
- The lack of time to share and evaluate the work of the participants.
- The choice to successfully broaden the margins between the various areas of knowledge production rather than limiting it to the realm of contemporary art.
- The participants had little interest in reaching an agreement but rather gave each other a “pat on the back” instead of bringing up doubts, reflections, or stimulating constructive criticism.
- The fact of the matter is that the spaces arise as “spaces of power,” and their importance lies in questioning their own hierarchical structures (problematizing the docent-student relationship)
- The importance of collective reflection and exchange at the end of the clinics and at the end of SITAC was said to be important.

New ideas and suggestions were offered, such as:

- To set out “organic” clinics and seek to make them starting points for the beginning of new projects.
- Extending the time frame for the clinics in order to achieve more depth.
- Not regulating the work and spaces of debate. Make SITAC and the clinics continuous processes throughout the year. (Plan with more time in advance of the events/seminars for SITAC)
- Generate a blog or another way to gather lectures and other materials that can enrich and encourage further dialogue prior to the clinics.
- Create space within the clinics so that each participant learns about their projects.
- Keep in mind the stages of the clinics before, during and after SITAC.
- To ponder upon the idea of the clinics as starting points, or devices that allows new projects to happen.
- Consider the differences in form and dynamic between theoretical and practical workshops that can integrate the interests and benefit the clinics.
- Increase media coverage possibilities and communication of SITAC and the clinics using social networking tools.

We began the session by gathering everyone together in a large circle, which then ended with an invitation to converse in smaller groups, to share and listen the ‘playlist of the catastrophe’ conducted from the clinics coordinated by TOA. The assistants continued to exchange ideas and thoughts for a while still, and some of us are in constant communication. Some complicities took root and then transformed into rhizome...

Clinic 1

Corporality and catastrophe

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

Sede: Casa del Lago

Explicit body: anatomies of abjection

Analysing some of Annie Sprinkle, Bob Flanagan and Orlan's performances, the first session sets the emergence of what may be called explicit bodies into abject art. Abjection as a program, as a connection of desires, a conjunction of flows and *continuum* of intensities, leads us to a debate on corporality as an issue beyond the organism, significance or subjectivity. Going over these anatomies of abjection and picking up some of Gilles Deleuze and Felix Guattari's ideas, we were able to address certain artistic practices, by connecting them to the clear construction of an organ-less body. In this aspect, Orlan's carnal art gives us a chirurgic body; Flanagan's medical art produces a masochist body and Sprinkle's post-pornographic performances confront us with a gynaecological body.

Focusing on etymology, the explicit body is a spread, unfolded, unwound, open and secret-less body. "*Open the so-called body and spread out all its surfaces,*"¹ that's how *Libidinal Economy*, the book by Jean-François Lyotard, *programmatically begins. A spread out, open body is turned into a simple surface without an interior, an anti-baroque procedure, instead of pleat over pleat we now have a deployment of the body like a Möbius strip, "the libidinal body's strip open and spread out on its only face with no other side, face that nothing hides."*² *Explicitus*, past participle of *explicare*, makes you think of this moebian body transparency, this extreme visibility of the body, a perfectly lit surface, with no shadows or concealment.

Explicit, third person plural, in medieval texts used to mean, "here it ends." We may be going through the final period of corporality's analysis and representations, as we know them. The explicit body, in this way, is a paroxysmal body. Explicit could be a new euphemism for the traumatic paroxysm of corporality in modern writing. *Explicitus*

¹ Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 9.

² Jean-François Lyotard, *Ibid.*, p. 11.

Clinical eroticism and mechanic abjection

On the second session we looked at Romain Slocombe's art, a photographic manifesto of "fragmented body images", the ones found in Lacan's psychoanalysis when putting together a series of violent body transgressions related to castration, mutilation, dismemberment or wound. This medical art shows accident signs in women bodies that are marked by many kinds of prosthesis, collars, cast or bandages. Broken dolls that abandon fetishist perversion to enter a more radical space: castration³ (something that can be found in traditional, Victorian, nineteenth-century fetishism and is still cast, like a ghost, in our times) is not on the spotlight anymore, but its disappearance, a crisis of fetishism as a representational strategy, as an exorcism of castration from its representation and its change into sign. Castration at this point is not a sign, but presented in its literality, we face a threat that doesn't stop on the image's sifting screen, and hasn't yet been exorcised by aesthetical representation.

The eroticism in Slocombe's images shows fetishism as an opposite sign, he turns his models into dummies, dolls, broken dolls. Baroque fetishism: the bandages have now an operating function on the bodies' surfaces, still producing pleats, pleat over pleat. The mark (fetishistic bar) is now an inflection, a pleating-point that is not inside neither outside. The wound works, structurally, as a need on the body that now and then is underlined by these framing bandages. *Bandage/bondage*, where corporality spreads out as an erotic surface and as a writing space; a multiple erotic writing space (irreducible, in my opinion, to the sadistic/masochistic universe). Inscription writing (wounds, bruises, lumps) and description writing (bandages, bondages), sketching in the inside and caressing the surface, two moments that are intercepted in Slocombe's pornograms, in the fusion of body and writing that goes through *City of broken dolls* porno-grammatic rhetoric. The wound becomes the sign for what may be called an erotic clinic—not only a medical art—of the traumatic inflection of the body. A transgression eroticism, where body becomes a space penetrated by intensities, Benjamin's shock, Lacan's trauma, Barthes's *punctum*. The most interesting is that these three famous notions have a resemblance; they have a disturbing acquaintance with the image of an open wound, maybe the last metaphor in a metaphor-less universe.

Hanging bodies in a grace state, not subjects neither objects, but *abjects*. To Kristeva, the corpse is the "height of abjection".⁴ It's not by accident that Baudrillard

³ Véase, Baudrillard, Jean, "El cuerpo o el osario de signos", en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993.

⁴ Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 11.

considers the corpse as the “body’s ideal limit in its relation to the medicine system”.⁵ Abjection, linked to Slocombe’s medical art, becomes a flirting between the erotic body and death, connection between clinical and pornographic views. The same happens to the images by Phoebe Gloeckner in the new revised edition of *The Atrocity exhibition* by Ballard, or in the lithography series *Crash Babies*, by Trevor Brown; erotic and clinical metalepsis, hipertelic pornography that makes the pornographic view more radical, leading it into the inside of the bodies, beyond the skin limits, in a sort of pornography of the wound, aphanisis of the erotic body. An aesthetic of the shapeless, a secret-less body’s eroticism. A new atrocious exhibition stage where we briefly watch corporality moments before its disappearance. The bleeding signs are simply that: tracks of something that has already vanished.⁶

Technology, spectrality and post-pornography

In third session we looked at Belgian artist Win Delvoye’s work, specially his Sex-Ray series, from 2001. From flesh to bones, going through skin limits, his x-ray images turn the body into a transparent ghost, deepening the vision in a sort of post-pornographic x-ray. It’s almost as if the Sex-Ray images answered, on their own way, a question asked by Jean Baudrillard more than two decades ago. “But why stop with nudity, or the genitalia? If the obscene is a matter of representation and not of sex, it must explore the very interior of the body and the viscera. Who knows what profound pleasure is to be found in the visual dismemberment of mucous membranes and smooth muscles?”

The post-pornographic bodies are penetrated not only sexually but also escopically, the voyeur is thrown into the interior of the body sucked by an extreme visibility instinct. Corporality’s ostentation that overshadows the sexual representation itself, passage from porno’s explicit sex to post-pornographic explicit body. Sex is not photographed anymore, but x-rayed. It is put through a radioactively penetrating glance, boring through sex to get to porno’s sublime limit, an obscene look that doesn’t only go through the folds and pleats of corporality, but sinks vertiginously in its interiority, in its most enigmatic intimacy. Much before Delvoye, French photographer Hervé Guibert considered an x-ray from the left side of his torso the most intimate image of himself, way more intimate than any nude.⁷ White, x-rayed, spectral obscenity; mapping of a corporality that goes beyond the tangible.

⁵ Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1993, p. 133.

⁶ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 36.

⁷ Guibert, Hervé, *Ghost Image*, Los Angeles, Green Integer, 1998, p. 74.

Body, sex and desire’s shallowness, our sight faces signs of something that doesn’t exist anymore. These images recall the frustrating absence of corporality in the photographer, for the same reason we get this spectral, ghostlike aspect. About the “ghostlike effect,” Derrida says what Barthes once related to photography “the spectrum is in first place what is seen. But what is seen is invisible, a body’s visibility that is not present in flesh and bone. It denies intuition in which surrenders, it is not tangible.”⁸ Spectral pornography gets us to face bodies that are impossible to caress with sight, turned into ghosts in front of our eyes. Passage from little death to a straight death, sensuality disappears in this kind of erotic necromancy, body’s exhumation, desire’s autopsy. If we think of Barthe’s significance, that is, sensually breaking loose from the erotic image, spectral pornography will get the erotic sense of the image to collapse; a crisis in sensuality of sense, phantasmagoria of a secret-less body, destined to disappear. In Delvoye’s images, visibility desire doesn’t stop at the skin limits, his x-ray images turn lover’s hugs into a funeral dance, transparent bodies, skeletons that are penetrated by sight, ghosts. The same happens in medical art, visibility is taken to paroxysm, bodies are cut open before our eyes, and we spy through an open wound, as a voyeur would do through a keyhole. Different from the Victorian voyeur, we prefer to put corporality under a microscope, put x-rays through it or capture its heat with infrareds.

Participants

Javier Armas, Javier Armas-Cerón, Aimar Arriola, Katnira Bello, Joel Castro Ramos, Oscar Cueto, Alejandra Díaz Zepeda, Larisa Escobedo, Daniela Lieja, Pancho López, Carolina Magis, Fritz Mardolff (Adolfo), Iván Mejía, Rafael Mauricio Méndez Bernal, Javier Ocampo Hernández, José Luis Rangel Luévano, Marisol Rodríguez, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Janeth Rojas López, Paula Sibila, Paola Sman, Tania Solomonoff.

⁸ Derrida, Jaques, *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 145.

Clinic 2

Apocalyptic Narratives and the Frightening Future

GONZALO SOLTERO

Sede: SOMA

1. All narrative is a representation and all of our representations of reality have always been inspired by conflict more than by calm. Considering the past, Hegel said that our periods of peace are like blank pages in history. Considering the present, reporters blithely claim: “No news is good news.” Or, oppositely, “If it bleeds it leads.” That is, the bloodier the act the better chance it has on the front page, which is a well proven point in Mexico during this past presidency, when headlines have been continuously filled with the headless. And so we go on trumpeting the same old story, that of the “failed state,” putting serious doubt on the viability of the future.

2. Whether we’re talking about one of Shakespeare’s plays, a television series or a soap opera, the same rule applies to fiction: to get interested in the lives of the characters, something bad needs to happen to them. Aristotle explained in his *Poetics* that tragedy succeeds in showing us the disgrace of people that are just like us. Denis de Rougemont claimed that a happy love is no story at all: Romeo and Juliet embracing at the beginning of the play without obstacles before them would be a terrible play. When the future is part of the plot, as in the best works of suspense, it better be a dystopic, an apocalyptic or simply an inexistent future. This is proven by literary masters such as Huxley, Orwell, Zamiatin and McCarthy. In film, dystopia is practically a requirement for any science fiction flick; think: *Soylent Green*, *Terminator*, *The Matrix*, *Wall-e*, etc.

3. Perhaps the best example of how we use narrative to explain reality is catastrophe itself. In the aftermath of an event there flows a stream of contradictory stories. Let’s look at the epidemic of influenza (H1N1), which hit Mexico in 2009. During the height of the epidemic, fear made us willing to believe the farfetched stories that ran through the gossip channels: that it was a conspiracy from the IMF or giant pharma; that it had to do with Barack Obama’s recent visit; or even that it came from outer space.

From a distance, it’s unsettling to see how wildly different each new version of reality is from the last. Look at the story that appeared in the national newspaper *El Universal* (available here: bit.ly/influniv-1 y bit.ly/influniv-2). At first they tried to disprove some of the unfounded rumors about the epidemic. And yet, only two days later, they rejected what they had considered a real possibility: that the virus had come from outer space. If you don’t believe it, there’s an article from the BBC that poses the same theory nine years earlier (bit.ly/influalien). As if that weren’t enough, in 2010 the *British Medical Journal* supported the *Big Pharma conspiracy: they published a story revealing that the same officials who recommended that the World Health Organization raise the alert level had ties to some of the large pharmaceutical companies that benefited from the crisis* (bit.ly/who-flu). As you can see, sometimes the most outlandish conspiracy theories and objective explanations can be one and the same.

4. It’s possible that our fixation on conflict, in either the real world or in fiction, has a biological base: in our long evolutionary past, understanding conflicts and their causes would have had a considerable impact on our survival. Evading death and reproducing are the most intense human instincts. We depend on these instincts to pass along our genes to the next generations. According to the Bible, the human journey on Earth began in the Garden of Eden and will end with the Apocalypse, which shows once again our tendency to idealize the past and fear the frightening future. Perhaps this is a reminder of the obvious, that the individual and collective catastrophes that await us, the same primordial issue that inspired *Gilgamesh* (mankind’s oldest narrative) is quite simple: in the end we are all going to die.

Participants

María Amaro, Eusebio Bañuelos, Carmen Cebreros, José Luis Contreras, Cecilia Delgado, Beatriz Ezban, Edgardo Gambo Partida, Julio García Murillo, Fabiola Iza, Dafne Jiménez, Alejandra Labastida, Dany Lieja, Angélica Martínez, Víctor Martínez Díaz, Gabriel Mestre, Gibrán Morales Carranza, Begoña Morales, Evelyn Moreno, Agustín Peña, Carmen Razo, Naomi Rincon Gallardo, Rodrigo Sastre, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Violeta Solís Horcasitas, Nahum Torres Rivera, Edgar Yopez.

Clinic 3

HEDAS: Adaptive Design Tools

TOA / TALLER DE OPERACIONES AMBIENTALES

Sede: OMR / el 52

Preparing for change is a way of approaching catastrophe, especially when developing strategies to face upcoming challenges becomes necessary. This workshop is aimed at designer/artists/architects interested in broadening their understanding in matters concerning adaptation. Some of the questions this workshop engages are: How to develop strategies through design/art that we may better adapt to the environment we inhabit? How do we take decisions in the face of extraordinary events? What role does art/design play in a general crisis? The goal is to gather tangible and intangible tools that allow us to imagine alternatives in the midst of a catastrophe.

Within the realm of systemic thinking, autopoiesis is an intrinsic characteristic that allows self-knowledge and regeneration in relation to external changes. Our intention is to introduce an exercise in autopoietic thought, whereby the resulting models, objects and bugs represent, through their very form, the participants' thought processes, as ways of observing the structure of thought. The format implies a shared game, showing us not only the idea but an outline of its composition.

Session I: Introduction: review and registry of radical adaptive strategies within both the urban and natural context, (review of the principles of life, or the strategies recurrent in nature as modes of adapting to change).

Session II: Adaptation: interpretation of the selected adaptive strategies.

Session III: Workshop: design of three structures based on the adaptive processes previously described; development of drawings and models.

Session IV: Closure: cross-pollination: design integrating into a single object the structures developed in the previous session.

Participants

Georgina Arias, Mauricio Badillo, Elizabeth Casasola, Alonso Cedillo Mata, Gilberto Esparza, Mauricio Esquivel, Carmen Flores, Juan Cristobal García Garrido, David Gutiérrez Castañeda, Emireth Herrera, Alejandra López-Yasky, Israel Meneses Vélez, Benedeta Monteverde, Joana Moreno, Jazael Ogluin, Eduardo Ortiz Ramírez, Marcelo Rangel Velenzuela, Alejandro Rinón Gutiérrez, Diego Teo, Daniele Zoli.

Noveno Simposio Internacional de Teoría Sobre Arte Contemporáneo

Teoría y práctica de la catástrofe

9th International Symposium on Contemporary Art Theory

Theory and Practice of Catastrophe

Del 27 al 29 de enero, 2011

January 27th-29th, 2011

Teatro Julio Castillo

Centro Cultural del Bosque
Polanco, Ciudad de México

SITAC es un proyecto del Patronato de Arte Contemporáneo, A. C. / PAC
SITAC is a project by PAC

Agradecimientos / Acknowledgments

Lorena Abrahamson, Jennifer Allora, Fausto Alzati, Georgina Arozarena, Michel Blancsubé, Nadia Benavides, Guillermo Calzadilla, Gabriela Camacho, Magda Carranza de Akle, Lurirene Castellanos, Bertha Cea, María Céspedes, Catalina Corcuera, Daniela Correa, Graciela de la Torre, Paulo Díaz, Pamela Echeverría, Beatrjjs Eamans, Gloria García, Emiliano García, Fabián Jiménez Gatto, Ziggi Golding, Iván Gómez, Leticia Gutiérrez, Bárbara Hernández, Boris Hirmas, José Jiménez Ortiz, Uzyel Karp, José Kuri, Martha Ladrón de Guevara, Eugenio López Alonso, Mauricio Maille, Ana Elena Mallet, Mónica Manzutto, Saúl Meléndez, Juan Meliá, Benjamin Mayer, Jorge Munguía, Nina Menocal, Moisés Micha, Rafael Micha, Verónica Monsivais, Fernanda Monterde, Helen Nagge, Beatriz Ortega, Yoshua Okón, Agustín Peña, Alejandra Peña, Taiyana Pimentel, Ricardo Porrero, Lina del Carmen Pulido Orozco, Ariadna Ramonetti, Cristóbal Riestra, Guillermo Ruíz de Teresa, Bertha Pérez Rojas, Gonzalo Soltero, Itala Schmelz, Sara Schulz, Humberto 'El Piolín' Suárez, Gabriela Traverso, Gabriela Velázquez, Teresa Vicencio, María de la Luz Vilchis y Magdalena Zavala Bonachea.

Eduardo Abaroa agradece especialmente a / Eduardo Abaroa would like to thank: Aimée y Roberto Servitje, José Jiménez Ortiz, Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla, Mariana Munguía, Boris Hirmas, Patricia Sloane, Sol Henaro, Ery Camara, Osvaldo Sánchez, Carla Stellweg, Sofía Hernández, María Bostock, John Menick, Damián Ortega, Mónica Manzutto, José Kuri, Mónica de la Torre, Eloisa Haudenschild, Steve Fagín, Magali Arriola, Eduardo Thomas, Daniela Pérez, Amelia Hinojosa, Ariadna Ramonetti, María Inés Rodríguez, Agustín Pérez Rubio, Octavio Zaya, Catalina Lozano, Daniela Pérez, Alex Farquharson, Patricia Ortiz Monasterio, Felipe Ehrenberg, Itala Schmelz, Michel Blancsubé, Taiyana Pimentel, Rubén Ortiz Torres y Sofía Táboas.

Sol Henaro agradece a los prestadores de sedes: OMR / el 52, SOMA, Casa del Lago, a Fabián Giménez Gatto, Gonzalo Soltero, a los integrantes de TOA y a todos los que participaron en cada una de las clínicas. / Sol Henaro thanks OMR / el 52, SOMA and Casa del Lago for their support in providing the space for the clinics; as well as the clinic coordinators Fabián Giménez Gatto, Gonzalo Soltero and TOA; and all the participants of each clinic.

SITAC IX

Director

Eduardo Abaroa

Directora clínicas / Clinics Director

Sol Henaro

Clínicas por / Clinics by

Fabián Jiménez Gato

Gonzalo Soltero

TOA (Taller de operaciones ambientales)

Comité SITAC / SITAC Committee

Ery Camara

Mariana Munguía

Oswaldo Sánchez

Patricia Sloane

Asesora invitada / Guest adviser

Sol Henaro

Coordinadora / Coordination

María Bostock

Administración / Administration

Clara Rodríguez

Asistente de coordinación / Assistant coordinator

Maribel Escobar

Producción / Production

Israel de León / Emmanuel Quiroz

Prensa SITAC / Press Office SITAC

Daniel Quintero

Prensa PAC / Press Office PAC

Lucirene Castellanos Díaz

Proyecto gráfico / Visual Project

Taller de comunicación gráfica

Traducción simultánea / Simultaneous Translation

Carmen Bancalari

Georganne Weller

Volunatrios / Volunteers

Florencia Caroll

Lassla Esquivel

Mariana García

Alejandra Kuri

Arturo Muela

Fernanda Ogazón

Mariana Rocha

Mariana Romero

Liliana Valenzuela

Patronato de Arte Contemporáneo A.C. / PAC

Directora / Director

Aimée Servitje

Coordinadora / Coordinator

María Bostock

Administración / Administration

Clara Rodríguez

Presidente honorario / Honorary Chairman

Eugenio López Alonso

Presidente / President

Magda Carranza de Akle

Tesorero / Treasurer

Ramiro Martínez

Secretario / Secretary

Ana Elena Mallet

Consejo directivo / Board of Directors

Javier Arredondo

Ery Camara

Bertha Cea

Magda Carranza de Akle

Vanesa Fernández

Enrique Guerrero

Boris Hlrmas

Ana Elena Mallet

Ramiro Martínez

Nina Menocal

Abaseh Mirvali

Mariana Munguía

Patricia Ortiz Monasterio

Paloma Porraz

Oswaldo Sánchez

Aimée Servitje

Roberto Servitje

Patricia Sloane

Viviana Kuri Haddad

Patronos / Board of Patrons

Jocelyn Arellano

Carlos Dell'Aqua

Patricia Bessudo

Barbara Braniff

Gabriela Cámara

Alonso de Garay Montero

José Pinto

Ángeles Rion

Teresa Serrano

Mariana Munguía

Magda Carranza de Akle

Moisés Micha

Rafael Micha

© **patronato de arte contemporáneo a.c.**

Paseo de las palmas 820, piso 3
Lomas de Chapultepec
México, D.F., 11000
t. +52.55.5284 0360 ext 395
www.pac.org.mx
@PACSitac

SITAC IX | Teoría y práctica de la catástrofe

Se terminó de imprimir en agosto de 2013
en los talleres de Fotolitográfica Argo.
La impresión se realizó en papel bond de 120 g.

Para su formación se utilizaron las familias
Trade Gothic de Jackson Burke, 1948
y Nimbus de URW ++, 2000

Se imprimieron 1 000 ejemplares

SITAC IX | Theory and Practice of Catastrophe

Printed in August, 2013 at Fotolitográfica Argo,
on 120-gram bond.

Composed in Trade Gothic by Jackson Burke, 1948
and Nimbus by URW ++, 2000

Print run: 1 000 copies.

XI 3AT12



patronato de arte contemporáneo a.c.

s i t a c

SIMPÓSIO INTERNACIONAL
DE TEORÍA SOBRE
ARTE CONTEMPORÁNEO



FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Fundación
Bancomer