

¡A!

¡A!

**PROYECTO EDITORIAL DE ¡Autonomía! ¡Automatización!,
DISPOSITIVO PARA EL FOMENTO DEL PENSAMIENTO CRÍTICO
CONTEMPORÁNEO EN TEA. TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

¡Autonomía! ¡Automatización!

Editado por:

TEA. Tenerife Espacio de las Artes
Avda. de San Sebastián, 10.
38003 S/C de Tenerife.
Islas Canarias
(+34) 922 84 90 90
tea@tenerife.es
teatenerife.es

Equipo editorial

Director editorial

Néstor Delgado

Redactor jefe

Alejandro Castañeda

Coordinadora de las sesiones

Dani Curbelo

Diseño y maquetación

María J. Requena Durán

Fotografía

Uve Navarro

Impresión

Somos Imagen S.L.

© de la edición: TEA. Tenerife Espacio de las Artes

© de las imágenes: sus autores

© de los textos: sus autores

ISBN: 978-84-120486-2-9

Depósito Legal: TF 657-2019

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Pedro Manuel Martín Domínguez

Consejera Insular del Área de Educación, Juventud, Museos, Cultura y Deporte
Concepción Rivero Rodríguez

Director Insular de Cultura
Leopoldo Santos Elorrieta

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Gerente
Jerónimo Cabrera Romero

Director Artístico
Gilberto González

Asistencia a la Gerencia
María Milagros Afonso Hernández

Conservador Jefe de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Departamento de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García

Protocolo y Relaciones Externas
María Marrero Valero

Diseño Gráfico
Cristina Saavedra
Gonzalo Manuel Ruiz Ortega

Área de Registro Colecciones
Vanessa Rosa Serafin (Integra CEE)

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Comunicación
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Becarios de posgrado
Daniel Arias de laRiva
Estefanía Martínez Bruna
Cristian D. Pérez Jaubert

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)
Departamento Administrativo CFIT
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

Área de Registro CFIT
Sara Lima (Integra CEE)

Índice

Introducción	7
_Patricia Fernández Antón	13
<i>Lo-fi Links</i> , 2017	
I. ¡Hola, mundo!	
_José Díaz Cuyás	17
Moverse automáticamente	
_Paula García Masedo	40
Hacer aparecer un coche	
_Patricia Fernández Antón	49
<i>Lo-fi Links</i> , 2017	
_Beatriz Ortega Botas y Alberto Vallejo	50
La artífice, la embaucadora, la fabricadora de trampas	
_Gloria López-Cleries	62
So just dance, dance, dance...	
_Patricia Fernández Antón	71
<i>Lo-fi Links</i> , 2017	
_Cristina Maya León	73
¡Kitt! ¡Te necesito!	

II. Sin pausa y sin límites

_Daniel Barreto	81
Técnica y progreso. Una crítica a partir de Walter Benjamin y Günther Anders	
_Ramón Salas	94
Notas para una (re)definición del espacio de relación (dialéctica) entre el arte y el trabajo	
_Patricia Fernández Antón	113
<i>Lo-fi Links</i> , 2017	
_Sofía Gallisá Muriente_Pablo Guardiola	
_Michael Linares	114
Notas para el Manual del empleado ilustrado	
_Pablo López Álvarez	124
Lo imposible y lo inevitable. Aspectos del neoliberalismo	
_Edu Fernández	134
Battle Royale	
_Patricia Fernández Antón	145
<i>Lo-fi Links</i> , 2017	
Biografías	146

¡Automatización!

Los debates en torno a la influencia de las máquinas en el devenir social del ser humano han formado parte intrínseca del desarrollo de la modernidad. En esta historia, la tecnología ha sido vista como una fuerza virtuosa, pero también capaz de los peores vicios. En su vertiente siniestra, las máquinas han representado una amenaza hacia la integridad del cuerpo y la mente humana. Estas pesadillas surgen del revés irónico por el cual aquellos que creían tener el poder de moldear a través de la técnica acaban sometidos por ésta. Esta paradoja incide en el eje de los dos conceptos que se proponen en este proyecto editorial: la autonomía y la automatización. De forma clara, esta contradicción se da en el lenguaje como una técnica emancipadora, pero utilizada como una herramienta de programación y control. Todo esto nos devuelve a la pregunta tantas veces formulada: ¿por qué se replican dinámicas nocivas, si tenemos herramientas para combatirlas?

Este segundo volumen recoge textos y transcripciones que reflexionan en torno al concepto de automatización. Por una parte, lo hace desarrollando históricamente la relación entre los seres humanos y la máquina en el imaginario moderno: las fantasías y pesadillas surgidas ante el crecimiento exponencial de la tecnología. Por otra, se centra en las causas materiales e inconscientes que generan esos miedos, en especial aquellos que tienen que ver con la precarización de nuestra vida y el sometimiento al trabajo en nuestro presente. En ambas líneas, se plantean las posibilidades y peligros de la técnica moderna, remarcando no solo la importancia de este tema dentro de la crítica estética, sino también sus implicaciones políticas.

“¡Hola, mundo!”, nombre del programa que traduce los elementos sintácticos del lenguaje de programación, es la primera parte de la publicación en la que se recogen

textos que se aproximan desde diferentes puntos al concepto de lo automático. En ésta, hemos incluido las transcripciones de las sesiones críticas de José Díaz Cuyás y Cristina Maya, llevadas a cabo en TEA Tenerife Espacio de las Artes en el otoño de 2018. La primera, ‘Moverse automáticamente’ hace un recorrido histórico de la relación entre arte y técnica en la modernidad. En ella, Cuyás hace un recorrido histórico a través de una selección de imágenes que sirven como metáforas del desarrollo de la máquina en la modernidad, desde el momento en el que éstas se hacen automáticas hasta nuestro presente, en el que la automatización se extiende a todos los ámbitos de la vida. Por su parte, con “¡KITT, te necesito!”, Cristina Maya aborda la idea de automatización desde el campo de la arquitectura, planteando la forma en que la tecnología ha transformado la producción espacial urbana. La normativa urbanística, la burocratización y la administración se muestran como formas de sistemas totalizantes frente a los cuales se enfrenta la impotencia de los sujetos.

Los textos que se recogen en este primer bloque muestran cómo la naturaleza humana busca definirse a través de aquello que no es humano. La comparación y la diferenciación con respecto a la tecnología desafía su propia naturaleza. A través de teorías aceleracionistas, “La artífice, la embaucadora, la fabricadora de trampas” de Beatriz Ortega Botas y Alberto Vallejo García explora las potencialidades feministas de la inteligencia artificial, mostrándose como una fuerza desbordante capaz de destruir un orden del mundo androcentrista y patriarcal. Desde otra perspectiva, Gloria López Cleries se centra en la idea del movimiento y lo automático en el contexto del capitalismo neoliberal. La suya es una visión sobre cómo los tiempos de producción capitalista marcan pautas cada vez más programadas que llevan al agotamiento, la ansiedad y la pérdida de voluntad. Por último, con “Hacer aparecer un coche”, Paula García-Masedo desmonta, literal y metafóricamente, un automóvil. El suyo es un ejercicio de deconstrucción sobre el fenómeno cultural del capitalismo fordista, y el modelo productivo de la fábrica de montaje. La autora utiliza las analogías para describir de qué forma la máquina integra al ser humano en ella, como un ser vivo que tiene sus órganos e impulsos electromagnéticos. Asimismo, el automóvil como objeto social sirve de espejo en el que las personas ven reflejadas su propia obsolescencia.

El segundo bloque, “Sin pausas y sin descanso”, profundiza en cuestiones introducidas en la primera parte, centrándose en torno a la producción constante a la que nos vemos sometidos. En su sesión crítica y en el texto derivado de ésta, “Técnica y progreso”, Daniel Barreto compara las obras de Walter Benjamin y Günther Anders y su crítica del mito del progreso como piloto automático hacia

un destino irrevocable. La forma en la que las ideas de ambos se complementan implica una anticipación y una constatación de los efectos devastadores de la autonomización de la técnica, materializada en los acontecimientos históricos que marcaron la mitad del S. XX: el auge del fascismo, el Holocausto e Hiroshima. La pérdida de autonomía de los seres humanos frente a la mega-máquina puede verse como una anticipación de la miseria de la democracia de mercado y sus formas de gobierno a través de la economía, la política y la cibernética.

En esta segunda parte, el artículo de Ramón Salas, “Notas para una (re) definición del espacio de relación entre el arte y el trabajo” aborda los cambios del trabajo en el contexto del posfordismo y sus efectos en las formas de vida y en la producción artística cuando la explotación ya no se concentra en la fábrica, sino que ocupa todo nuestro tiempo demandando nuestra disponibilidad 24/7. En la misma línea, pero desde la experiencia laboral, los co-directores de Beta Local proponen un texto escrito a tres manos bajo el título “Notas para el manual del empleado ilustrado”. En él, Sofía Gallisá Muriente, Michael Linares y Pablo Guardiola especulan sobre cómo delimitar y generar un espacio autónomo laboral frente a la auto-explotación y la desregulación del trabajo cultural. Por su parte, en su texto “Lo imposible y lo inevitable. Aspectos del neoliberalismo” Pablo López Álvarez enumera las características de esta corriente económica, cuya heterogeneidad y continuo reajuste sirven de base para su éxito sobre el control del tiempo y como tecnología de subjetivación. Por último, “Battle Royale”, el texto de Edu Fernández, ofrece un retrato del panorama laboral de la generación digital como una batalla del todos contra todos, un entorno híper-competitivo. Lejos de ser una visión pesimista, propone despertar del adormecimiento planteando que estas (super)comunidades tienen las herramientas para construir un mundo nuevo.

En su conjunto, más que tratar de hacer un volumen especializado, hemos dejado que las aportaciones se bifurquen hacia diferentes preocupaciones y perspectivas de enfoque. En un panorama cada vez más homogéneo es preciso plantear espacios que permitan diferentes posiciones frente a una misma cuestión. Como ya hemos dicho, la pregunta es lo suficientemente universal y conocida, pero eso no quiere decir que no sea cada vez más pertinente: ¿por qué vivimos de forma precaria si existen los medios para lo contrario? Lejos de ir por vertientes anti-tecnológicas o hacia una nostalgia pretecnológica, buscamos herramientas teóricas y críticas conscientes de la importancia de la tecnología en nuestro mundo. No se trata de negar aquello que nos da forma, sino ver de qué forma podemos abordarlo críticamente.

Introducción

Queremos dar las gracias a todas las personas que han respondido al debate que les hemos planteado, formando parte de las sesiones o colaborando en este libro. También queremos reconocer la labor de TEA Tenerife Espacio de las Artes por ofrecer un espacio de investigación y crítica para llevar a cabo este debate.

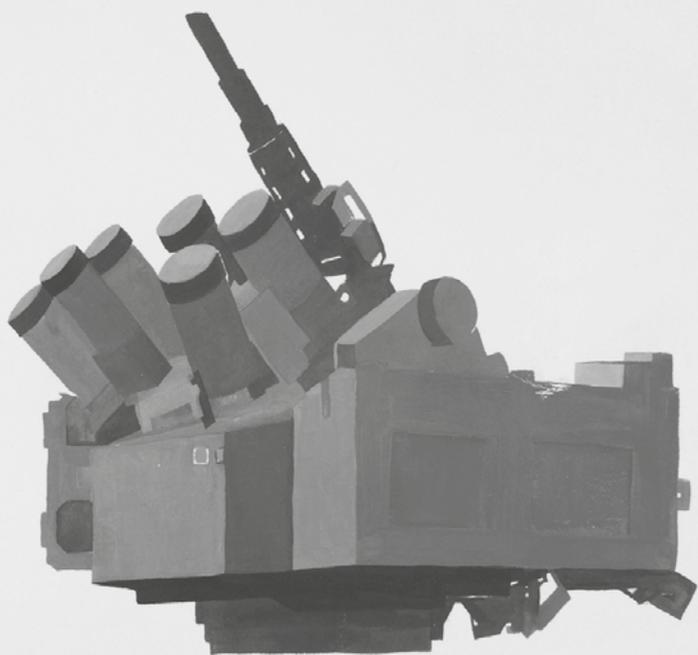
Esperamos que esta publicación sirva para confrontar el dogma del progreso y las posturas reaccionarias que son cada vez más abundantes en nuestro presente.

El equipo de ¡Autonomía! ¡Automatización!

Julio de 2019

Lo-fi Links

Patricia Fernández Anton, 2017



I. ¡Hola, mundo!



Esta es una transcripción parcial de la sesión teórica que tuvo lugar en la Biblioteca de Arte del TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife) el 27 de octubre de 2018. En ella, José Díaz Cuyás planteó una exposición histórico-filosófica de “lo automático”, partiendo de la definición de los griegos que aludía a “algo que se mueve por sí mismo”. A través de un recorrido desde el arte y las imágenes como figuración metafórica, se propuso un desarrollo de este concepto en la modernidad, así como una historia de la relación entre el ser humano y la máquina.

Moverse automáticamente¹

—José Díaz Cuyás

Con el término *automático* los griegos aludían a “algo que se mueve por sí mismo”. Lo significativo es que el movimiento se consideraba como una de las cualidades más elementales de la vida. Lo propio de los seres vivos era, precisamente, el auto-movimiento frente al resto de las cosas que lo hacían impelidas por alguna causa externa. Al autómeta, pues, sólo le faltaba para ser propiamente humano un alma, una inteligencia o motor primero. Pero la física del alma pronto quedó desacreditada en la edad moderna por el protagonismo exclusivo de la física del movimiento. Desde entonces no ha hecho sino acrecentarse la confusión metafórica entre lo vivo y lo auto-móvil. Gran parte de nuestros miedos y malestares provienen de este equívoco, a él remiten en última instancia tanto lo siniestro como el desbordamiento cómico. Para entender su fuerza basta con recordar la definición hegeliana del dinero: la vida de lo que está muerto moviéndose en sí misma. Una idea incisiva para comprender la relación paradójica entre movimiento, vida y muerte en el capitalismo. Si el hombre se hace máquina en el s. XVIII, y las máquinas se hacen automáticas en el s. XIX, al s. XX le estaba reservada la automatización general de la vida. El arte y las imágenes en general han venido figurando metafóricamente este proceso que, en las últimas décadas, ha despertado temores apocalípticos tras la simbiosis entre los términos “información” y “automática” que dio lugar a la informática.

1. Estas páginas no han sido pensadas como un texto, tampoco como la versión escrita de una conferencia. Recogen de manera esquemática y a modo de borrador la transcripción del seminario que le da título.

Superada la automatización del cuerpo, se dice ahora que la automatización de la inteligencia llevará a la expulsión final del “hombre”, pero ya no del paraíso, sino de aquel valle de lágrimas al que fue condenado: el trabajo.

En esta sesión intentaremos seguir el curso de esta historia en la modernidad con algunos ejemplos visuales.

Lo primero, mostrar las cartas. En la primera parte de esta sesión intentaré explicar desde qué posición hablo. En la segunda plantearé cómo creo que se debe abordar el problema técnico. Aunque no he tenido suficiente tiempo me ha interesado mucho el tema de la automatización. Os agradezco la invitación. La cuestión de esta parte sería: ¿cómo relacionar el tema de la automatización con el arte? En la tercera parte, que será la más larga, desarrollaré el tema del autómatas, un tema antiguo, hasta la automatización, un problema propio del siglo XX. Este es pues el planteamiento: ¿cómo hablar de la automatización?

I.

Puesto que da igual por dónde empezar, hagámoslo por la actualidad. Automatización en el habla cotidiana se refiere a algo que funciona por sí mismo. Puede tratarse de objetos, ya sea un coche o una licuadora. También de un sistema, es el caso de una organización empresarial o un sistema de algoritmos. Solemos hablar de automatismos refiriéndonos a cosas y sistemas. Esto se asocia con dos grandes temores contemporáneos: la robótica y la algorítmica. Son miedos recientes que parecen condenar nuestro futuro a un paro endémico. Sería interesante reflexionar sobre el porqué de este temor. Para los situacionistas, no trabajar estaba relacionado con lo utópico. Parece que se han invertido nuestros miedos y deseos.

Mi propuesta es evitar el imperio de lo urgente. Lo imperioso viene dictado por del *status quo* y nos lleva a circunscribir el problema a sus aspectos económicos o industriales. Esto nos llevará a pensar que, en efecto, necesitamos soluciones técnicas a un problema creado por la tecnología. Pero el automatismo no es algo exclusivamente técnico –ningún problema técnico sería “exclusivamente” técnico. Es la “vida” la que se automatiza, nuestro modo de habitar (siempre comunitario y corporal, también biológico). En relación con lo inabarcable de la vida y el habitar, la economía, la técnica, la sociología o la psicología son meras perspectivas. Me gustaría hablar desde la posición del arte. Creo que esa perspectiva es distinta a las demás. Esto supone aplazar lo urgente y “necesario”.

En relación con esto pienso que el arte no es expresión ni del individuo ni de la sociedad, sino de un modo de vivir, que no es sino una manera de estar en el mundo.

Eso que llamamos arte sería pues la expresión y la celebración colectiva de un modo particular de habitar corporalmente el mundo.

Todo cuerpo es comunitario. Cada cultura, cada comunidad produce su propio mundo y su propio cuerpo. Mundo y cuerpo resultan inseparables, son radicalmente históricos. El sentido de la obras es inseparable de los cuerpos que las hacen y usan, así como del mundo en el actúan y circulan. Para dar cuenta de esta interrelación y seguir la pista al tema del automatismo vamos a valernos de la metáfora. Las metáforas fuertes con las que pensamos en nuestro cuerpo se corresponden con aquellas con las que pensamos en la naturaleza. Así ocurre en cada momento histórico, entendidas como modelos paradigmáticos o espistémicos marcan horizontes de sentido.

II.

En esta segunda parte vamos a partir de una contradicción básica entre naturaleza y técnica. La técnica es consustancial al ser humano, sin embargo, pensamos que la tecnología nos deshumaniza. Esta paradoja se manifiesta en diversos temores cuyo denominador común es que la tecnología nos aleja de la naturaleza. Pero nunca existió un estado natural originario. Para replantear la cuestión entre naturaleza y técnica tomaremos un atajo, abordarlo como la oposición dialéctica entre naturaleza y cultura. Naturaleza sería lo que no es cultura. Tendemos a pensar que la cultura es lo que el hombre hace socialmente y la naturaleza el escenario en el que este desarrolla la historia, su vida social. Para superar esta dualidad debemos pensar en la técnica como una matriz intermedia entre ambas. Se trata de una propuesta contra-intuitiva: la técnica en sentido amplio, como el saber-hacer con el que producimos nuestro mundo, como nuestro modo de relación con las cosas y las fuerzas materiales, sería la matriz que genera tanto la naturaleza como la cultura. Esto significa que a un determinado estado técnico le corresponderá un determinado estado natural en correspondencia con un determinado estado socio-cultural.

En su libro sobre la técnica, Arnold Gehlen explicaba la fascinación “prerracional” que el automatismo causa en todos nosotros valiéndose del concepto de “fenómeno de resonancia” –no es necesario recordar que se trataba de un miembro del partido nazi–:

Acosado por el enigma de su propia existencia y de su propia naturaleza, el hombre debe de definirse a sí mismo refiriéndose a aquello que es distinto de él, lo no humano. Su conciencia de sí mismo siempre es *indirecta*, su búsqueda de autodefinición consiste siempre en compararse con algo no humano y, a continuación, diferenciarse a sí mismo de aquello otro.

La teoría del actor red de Bruno Latour sería precisamente un intento de superar esa “diferenciación” entre humano y no humano en la comprensión de la sociedad. Siguiendo lejanamente la propuesta de Serge Moscovici en su *Historia humana de la naturaleza* –retomada por Felix Duque en su *Filosofía de la técnica de la naturaleza*– podemos distinguir desde la Europa Moderna tres grandes modelos naturales o socio-técnicos: el mecánico, el energético y el cibernético.

El mecánico se correspondería con el periodo del humanismo, en el que domina el modelo máquina y que tiene como instrumentos superiores el molino o el reloj. Aunque muchos de los rasgos de este modelo provienen de la antigüedad, vamos a considerar esta fase de la cultura y el arte del Renacimiento como el primado de la metáfora maquinico-mecánica. También de la moda del autómeta. Lo destacable es que entonces todo tendía a pensarse “como si” fuera una máquina-mecánica: los artefactos, el cuerpo, la naturaleza, las artes, los textos, también los discursos teóricos –física del movimiento, filosofía mecánica. Después vendría el modelo que califico como energético. Este periodo abarcaría desde finales del s. XVIII hasta hasta la segunda guerra mundial. Lo que domina entonces es el control de las energías y su aparato prioritario es el motor: artilugios movidos por energía interna, semovientes o automóviles. Sus elementos fundamentales son el calor y el tiempo mientras que la máquina mecánica o clásica no se calienta ni enfría, ni tampoco deviene temporalmente; su movimiento, como es el caso del reloj, permanece “estático”. Fue entonces cuando surgió la química, que era, frente al carácter frío de la mecánica, un saber del “calor” (Foucault) cuya tarea es estudiar los cambios de estado de las sustancias, los movimientos “metamórficos” –no estáticos– de la materia. Por último, tendríamos un tercer estadio cibernético cuyo modelo de artefacto superior es el computador. Este periodo está dominado por el control sobre la información, por un manejo y una compresión de la realidad como susceptible de descomponerse virtualmente en códigos y dígitos. En esta fase la información se automatiza, lo que da lugar al término informática. Nos enfrentamos a nuevos problemas en nuestra relación con la realidad, como es el caso de la realidad virtual, la biogenética, la inteligencia artificial, etc.

Ninguna de estas etapas anula o borra la anterior, se sobreponen unas a otras. Seguimos teniendo máquinas mecánicas y motores energéticos, pero tanto en el orden de las cosas como en nuestro orden comunitario lo que domina es la información y la digitalización –este tema se desarrollada con más amplitud en mi introducción a *Cuerpos a motor*, 1997. Lo que nos interesa destacar ahora es que el concepto de lo automático va a ir cambiando históricamente en relación con estos deslizamientos metafóricos.

...

Desde esta perspectiva vamos a hacer un rápido repaso al concepto de lo automático, cuyo origen etimológico es el *automaton* griego. Como dijimos, para los antiguos algo automático aludía a lo que se mueve por sí mismo, por su propio impulso, sin intención ni inteligencia. Según Aristóteles, la realidad física está formada por causas, pero habría dos formas de acontecimientos excepcionales que no cuadran en el marco causal. Por una parte estaría la *tyche*, la fortuna, que al ser intencional estaría relacionada con el pensamiento, aunque a pesar de ello no estaría determinada por la inteligencia. Para el filósofo griego era un hecho que había personas con buena suerte. Por otra parte estaría el *automaton*, el azar, que a pesar de darse también sin inteligencia no se confunde con la fortuna al no ser intencional y no estar vinculado al pensamiento. Sería la cadena casual de lo que ocurre por accidente. Al no estar vinculado al pensamiento, Aristóteles sostiene que es más propio de los animales, los vivientes semovientes, y de la naturaleza en general.

Este concepto de *automaton* es el que dará lugar a nuestro autómeta. Si damos un salto en el tiempo, esta idea de lo automático como azar va a estar muy presente en el arte del S. XX. Vamos a encontrarnos con distintos conceptos de lo aleatorio, pero todos ellos claramente vinculados con técnicas o procedimientos automáticos. Por otro lado, lo semoviente alude a lo vivo, a los animales, seres que se mueven por sí mismos, en los que la fuerza que los impulsa está contenida dentro de sí. Todavía hoy en castellano seguimos hablando de bienes semovientes. Lo que no deja de resultar equívoco y pone de manifiesto nuestros problemas con lo automático, especialmente en la modernidad, puesto que nuestro automóvil es equivalente al semoviente griego. Nuestros coches son automáticos, pero no en el sentido de animales sometidos al azar –aunque sí quizás, al accidente. Esto nos ayuda a entender nuestras dificultades metafóricas con lo automático en relación con el cuerpo y el movimiento, en especial desde el momento en que se despliegan los motores, máquinas que se mueven por sí mismas, semovientes por tanto, pero sin vida. Esta paradoja, que el mundo se pueble de cosas que se mueven solas de las que dudamos si están vivas o muertas, será la que nutra las expresiones de lo cómico y lo siniestro a partir de siglo XIX. Un ejemplo, obviamente, es Frankenstein, y toda su secuela de cuerpos deambulando por la frontera entre vida y muerte.

El otro sentido de azar que encontramos en Aristóteles remite a un automatismo que funcionaría como un sistema exterior, espontáneamente, sin ninguna intervención humana. Trayéndolo al presente, también esta acepción resulta enormemente ambigua aplicada al mundo material en el que nos desenvolvemos, rodeados como estamos de sistemas que parecen funcionar de motu propio, sin

intervención humana. Esto abre la duda sobre su carácter accidental o intencional, sobre si se rigen por un orden casual o causal. Una duda que tienden a confundir el funcionamiento de los sistemas naturales con los técnicos y que termina afectando a nuestra propia percepción y concepción de la realidad.

III.

Pasamos a la tercera parte en la que vamos a servirnos de imágenes para desarrollar nuestro tema. Como este recorrido abarcará periodos muy amplios, en lugar de hablar de las obras desde la inmanencia voy a hacerlo mediante generalizaciones, usándolas reductivamente como meras ilustraciones.



Aquí tenemos estudio previo de la *Adoración de los Magos* (1481) de Leonardo. Es evidente que cuando el pintor dibujaba máquinas lo hacía aplicando las leyes de la geometría y la mecánica, pero otro tanto ocurría con el resto de su pintura. Como se pone de manifiesto en este estudio de perspectiva, es la totalidad

de la escena la que es concebida según un orden matemático-geométrico. En el Renacimiento era el propio cuadro el que era entendido como una máquina. Fue entonces, no en el periodo de las vanguardias históricas, cuando la pintura se hizo maquinista –tenía como modelo la máquina. El mayor elogio que los entendidos le podían hacer a un cuadro, en especial a los de género histórico, era exclamar: “¡Qué gran máquina!”.

El siguiente texto del historiador de la ciencia Paolo Rossi sobre el Renacimiento nos ayudará a entender el vínculo entre la física mecánica y la naturaleza como *automaton*:

La admisión del modelo *máquina*, la integral explicación de la realidad física y biológica en términos de materia y movimiento implicaban una profundísima modificación del concepto de *naturaleza*. Esta no aparece ya como una urdimbre de formas y esencias en la que se insertan las «cualidades», sino como un conjunto de fenómenos cuantitativamente mensurables. Todas las cualidades que no sean traducibles en términos matemáticos y cuantitativos son excluidas del mundo de la física. En la naturaleza no se dan «jerarquías», y el mundo no aparece ya como construido *para* el hombre o *a la medida* del hombre. Todos los fenómenos, lo mismo que todas las piezas que componen una máquina, tienen el mismo valor. Conocer la realidad quiere decir caer en la cuenta del modo

cómo funciona la máquina del mundo, y la máquina puede (al menos teóricamente) ser desmontada en sus elementos constitutivos para después volver a ser compuesta pieza por pieza.

Como ya hemos indicado, en cada modelo socio-técnico o natural, la metáfora que domina en la concepción de la naturaleza resultará indisociable del modo en que concebimos nuestro propio cuerpo.

En *La Flagelación* (1455-1460) de Piero de la Francesca se pone de manifiesto ese orden matemático-geométrico-mecánico. Es obvia la preocupación del pintor por todo lo relacionado con el juego de pesas y medidas (Baxandall). Vemos con claridad los volúmenes en un espacio mensurable y sentimos el peso de los cuerpos.



Podemos calcular con precisión la distancia a la que están situadas las figuras, contemplamos un universo susceptible de expresión numérica.

Esta una la célebre ilustración de *L'Homme* (1664) de Descartes, filósofo al que se califica de mecanicista. Lo destacable para nosotros es que concibe el cuerpo según el modelo de una máquina. Los animales serían como autómatas y el cosmos un descomunal aparato de relojería, un gran *automaton*. Otro tanto ocurriría con el propio cuerpo humano, entendido como *res extensa* y como tal sometida a las leyes de la mecánica –frente a la *res cogitans* en la que residiría nuestra parte razonable y espiritual.



199) Descartes, René. *L'Homme...* 1677, p. 72. (101 x 12 cm.)

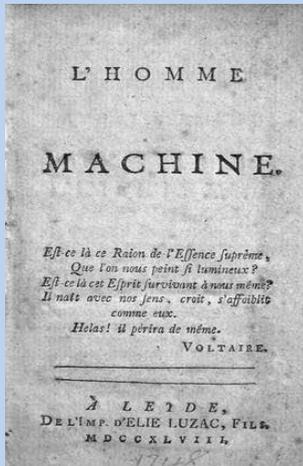
Y algo semejante a lo que ocurre con los cuerpos está ocurriendo también con el elemento espiritual. Leibniz y Spinoza utilizan un término elocuente para aludir al aspecto razonable de nuestra alma, el de “autómata espiritual”. Poseemos una suerte de dispositivo lógico, de carácter automático, que vendría a ser como la matriz inmanente de nuestro pensamiento, un sistema automático-racional interno del que todos seríamos portadores –una idea que será retomada por Deleuze. Pero como cabe esperar, el modelo máquina no solamente se manifiesta en la pintura y en la filosofía, también lo hace en el pensamiento político.

Aquí tenemos la ilustración que encabeza *El Leviatán* de Hobbes (1651), un cuerpo compuesto de cuerpos, como piezas menores que articuladas dan lugar al cuerpo soberano. También el Estado será conderado en la época como una máquina automática:



Y siendo la vida un movimiento de miembros cuya iniciación se halla en alguna parte principal de los mismos, ¿por qué no podemos decir que todos los *autómatas* (artefactos que se mueven a sí mismos por medio resortes y ruedas, como lo hace un reloj) tienen una vida artificial? Pues, ¿Qué es el *corazón* sino un *resorte*; los *nervios* qué son, sino diversas *fibras*; y las *articulaciones* sino varias *ruedas* que dan movimiento al cuerpo entero tal como el Artífice se lo propuso? El *arte* va aún más lejos, imitando esta obra racional, que es la más excelsa de la Naturaleza:

el hombre. En efecto: gracias al arte se crea ese gran *Leviatán* que llamamos *república* o *Estado* (en latín *civitas*) que no es sino un hombre artificial, aunque de mayor estatura y robustez que el natural para cuya protección y defensa fue instituido.



Solo habrá que esperar a mediados del siglo XVIII para que un médico en la tradición del iatro-mecanicismo, La Mettrie, un materialista irredento, publique un libro titulado *El hombre máquina* (1748). En esta obra asegura que el ser humano, incluyendo sus pensamientos y afectos, es todo él un dispositivo maquina, un sofisticado autómatas.

En esos mismos años, por lo que respecta a las imágenes, ya pueden comprobarse dos regímenes bien delimitados en las planchas de la *Enclopedia* (1751).

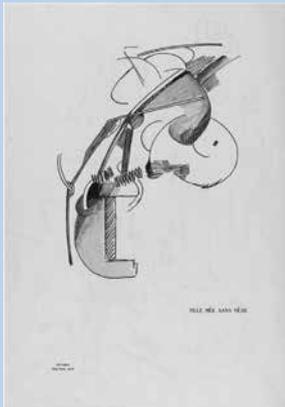
Esta otra imagenes una escena deudora de la tradición pictórica, aunque muy reducida en su expresión plástica –juegos de luz y sombra, poses y dramatización, cubo escénico y unidad espacial, perspectiva, juego de trazos, etc.–; en cambio la de abajo puede ya considerarse como una imagen cuya



función es propiamente técnica, reducida a la información básica y separada en sus partes constituyentes en una relación de escala numérica abstraída de todo contexto espacial. Lo que se busca en esta parte inferior es neutralizar todo rastro de expresión manual, puede decirse que en su lógica interna aspira a percibirse como un dibujo automático.

...

Pasamos al modelo energético vinculado con los motores. Máquinas que no se mueven por energía externa, como sería el caso del molino, sino por una fuerza interior. Recordemos que los elementos básicos eran el calor y el tiempo, relacionados con los cambios de estado de la materia y las “metamorfosis”. La confusión entre cuerpo y motor será cada vez mayor a medida que avance el siglo XIX. La analogía evoluciona. El juego metafórico va primero de las máquinas al cuerpo humano, empieza a pensarse en el cuerpo como máquina, pero a medida que nos acercamos al siglo XX se va a generalizar la concepción de las máquinas-motor como cuerpos orgánicos.



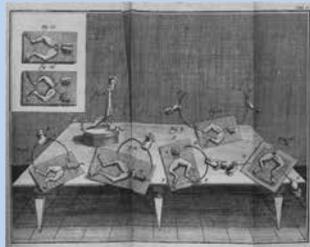
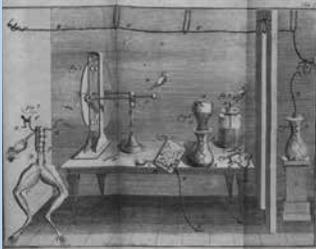
Aquí tenemos el famoso dibujo de Francis Picabia de 1915 que marcó su paso desde la abstracción a una nueva figuración maquínica. Su título es *Niña nacida sin madre*. A todos nos viene a la cabeza un niño mítico que nació sin padre por obra del espíritu santo. Apela pues a una nueva mitología: el cuerpo de una niña no nata, surgida *ex novo*, cuyo aspecto es abiertamente maquínico y mecanomorfo. En la pintura más beligerante de la vanguardia de aquellos años se va a hacer evidente que ahora son las máquinas a motor las que se muestran “como si” tuvieran un cuerpo y una figura orgánica.

Pero esta relación entre cuerpo, energía y movimiento se venía fraguando desde tiempo atrás. *El niño eléctrico* es una lámina de *Essai sur l'électricité des corps*, de 1746. Ilustra un experimento que acabó por convertirse en entretenimiento de salón, y que consistía en aplicar a un niño electricidad estática mediante discos de vidrio.

Como vemos, cargado eléctricamente y colgado en el vacío podía mover con sus manos las páginas de un libro sin tocarlas. Se trataba ya de un cuerpo eléctrico que podía actuar sobre las cosas gracias al magnetismo. Pero la concepción del cuerpo como



una máquina a motor cuyo fuente vital es la energía eléctrica se verá acentuada con el dominio científico de la misma.



Aquí vemos los grabados de *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* de Luigi Galvani, obra publicada en 1792. Es sabido que Volta utilizaba ranas en sus ensayos eléctricos. La confusión entre aparato eléctrico y organismo, más allá de usos metafóricos, se encuentra en el mismo origen del nacimiento del electromagnetismo como nuevo ámbito de la física. El espacio representado muestra objetos, aparatos y cuerpos formando parte de un circuito de fuerzas y siendo atravesados y activados por energías invisibles. Cosas y cuerpos parecen moverse “por sí mismos”, por lo que para el imaginario de la época no está claramente delimitada la separación entre lo vivo y lo muerto. Esta equivocidad, plenamente moderna y propia de un mundo desacralizado, es la que

otorga a la criatura de Mary Shelley el carácter de un mito decimonónico que será reactivado en el siglo XX bajo nuevas figuras.

En relación con lo automático, puede decirse que ya en este periodo nos encontramos con dos manifestaciones bien diferenciadas –y que tendrán continuidad a lo largo de los siglos XIX y XX–: de un lado, un cuerpo cuyo funcionamiento, sea orgánico o mecánico, se entiende a la manera de un sistema automático –es el caso del cuerpo eléctrico de la criatura del doctor Frankenstein–; y de otro, lo que podemos denominar como automatismo psíquico, desde Mesmer a los surrealistas, relacionado con las teorías sobre el magnetismo animal y con el fenómeno del sonambulismo. Como todas las cosas en el laboratorio de Galvani, también el cuerpo y la psique tienden a funcionar como sistemas eléctricos, a automatizarse.

En este “concierto de vapor” del libro de Grandville *Otro mundo* (1844) una orquesta de instrumentos como motores de vapor es activada mediante una manivela por una mano en el extremo inferior izquierdo. Esa mano cumple una función similar a esas otras manos descorporeizadas que en los grabados de Galvani activaban movimientos reflejos o automáticos en los cadáveres de rana. No es de extrañar que fascinara a los surrealistas.



En esta otra lámina, vemos danzando dos bailarines de los que no sabríamos decir si se trata de marionetas, o quizás de robots antes de que tal término existiera. Tampoco podríamos decidir si están vivos o muertos.



Pero además de los cuerpos también en los grabados de Grandville la propia naturaleza, el cosmos, se muestra como automático.

No se trata en absoluto de un problema que afecte exclusivamente al imaginario visual. Un año antes de la aparición de *Frankenstein* de Mary Shelly, E. T. A. Hoffman publicaba en 1817 otra de las cumbres del romanticismo negro, el relato sobre *El Hombre de arena* del que Freud se servirá para desarrollar su categorización sobre lo siniestro. En este caso el personaje se enamora sin saberlo de una autómatas a la que contempla desde su ventana. De nuevo, los movimientos de lo orgánico y lo automático se confunden, tanto lo vivo como lo muerto tiende a moverse “por sí mismos”. De aquí la proliferación de personajes entre la vida y la muerte en la cultura del XIX, sean autómatas o sonámbulos, de aquí también la centralidad de lo cómico y lo siniestro como expresión y como síntoma de esta confusión.



Pero antes hemos hablado de otras manifestaciones, las del automatismo psíquico. Nos encontramos en el inicio histórico de lo que conocemos como el inconsciente. A Franz Anton Mesmer se deben las primeras terapias de lo que será la psicología profunda. Mesmer era un médico alemán que practicaba curas, consideradas por él



como científicas, valiéndose del magnetismo. En la imagen izquierda puede verse a sus pacientes sentados en torno a una mesa magnética y en la de la derecha a María Antonieta sometida a la célebre “cuba” magnética. El doctor consideraba

esa fuerza como constitutiva de la psique y aunque primero la aplicaba valiéndose de elementos intermedios, a partir de cierto momento llegó a convencerse de que había logrado dominarla y de que podía activarla a voluntad de manera directa. Mesmer fue una figura controvertida y generó un importante debate, especialmente en Francia, en torno al fundamento científico de sus terapias. Lo destacable para nosotros es que inicia un tipo de terapias basadas en la hipnosis y en la inducción o manipulación de los estados de conciencia en los enfermos por medio de lo que él denominaba magnetismo. Asistimos a la delimitación de ese nuevo ámbito, vinculado a pulsiones no conscientes que se manifiestan en actos involuntarios y, en ocasiones, como ocurría con sus propios pacientes, mediante ataques y convulsiones, al que hoy denominamos de manera genérica inconsciente. Esa parte constitutiva de nosotros mismos a la que no tenemos acceso mediante nuestra voluntad consciente y que, según la versión popularizada del psicoanálisis, vendría a funcionar, de nuevo, como un sistema automático e independiente de las ideas o intenciones del propio sujeto.

Tanto nuestro cuerpo como nuestra psique tienden a funcionar como si fueran motores, sistemas o circuitos de energía que se mueven “por sí mismos”. Una manera elocuente de comprobar el dominio de esta metáfora en la pintura de la época es recurrir a la obra de Turner. Ruskin lo calificaba como pintor de nubes, pero con toda claridad, y quizás por eso mismo, era también un pintor de energías.

En el cuadro de Leonardo que vimos anteriormente comprobamos una voluntad por expresar un orden matemático-geométrico-mecánico, es obvio que Turner



está muy alejado de ese modelo máquina –esto con independencia de que el tema del cuadro sea, precisamente, el lugar de la máquina moderna en el mundo. Lo que por su parte busca expresar son las fuerzas naturales. Aquí vemos *Buque de vapor en la bocana del puerto en medio de una tormenta de nieve* de 1842. El cuadro está constituido por un vórtice que tiene como centro el barco de vapor y en torno al cual se arremolinan sin límites precisos los elementos: la nieve, el mar, la luz o la sombra y las nubes. No se trata simplemente de que el cuadro represente o tenga como tema una máquina de vapor, sino que es el propio cuadro el que es concebido como un motor.

Es como si la rueda de paletas del barco se convirtiera en el elemento de dinamización de toda la composición.

Como ejemplo de sonambulismo en pintura voy a valerme del famoso *Un bar del Folies-Bergère* de Manet, de 1881, aunque quizás a primera vista no resulte evidente.



Algo extraño le ocurre a la camarera, está como ausente, con la mirada perdida. Su cuerpo, en cambio, está firmemente presente y en contiguidad con las cosas, se yergue formando un triángulo sobre la plancha de mármol, mantiene una pose marcadamente simétrica y estática. Hay algo de autómatas en su apariencia. En las ciudades del siglo XIX, se ha generalizado

la experiencia de la alienación, la figura del trabajador tiende nuevos lazos analógicos con la del autómatas, pero también con la del sonambulo, del que se mueve por el mundo como alguien extrañado de sí mismo. En unos pocos años la pregnancia de esta figura podrá comprobarse con mayor claridad en obras cinematográficas como el *Gabinete del Doctor Caligari* (1920). Sea como fuere, algo está pasando en la ciudad en la que vive esa camarera, en su mundo.

Aquí tenemos a Robida, caricaturista y autor de un libro llamado *Le Vingtième siècle. La vie électrique* (1890). Parece obvio que eso que estaba pasando debía estar

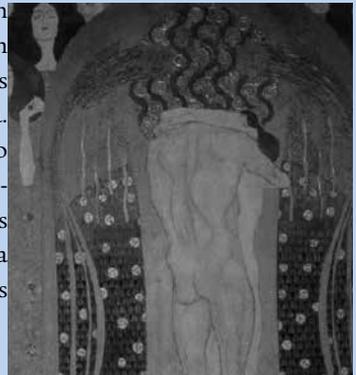


relacionado con que la vida se estaba haciendo eléctrica. En la imagen vemos un mundo electrificado, aéreo, lleno de carteles publicitarios y postes con cables por los que circularán las fuerzas y la información que constuirán las redes energéticas y de comunicación que permitirán la actividad motora de la ciudad.

Volviendo a ejemplos pictóricos aquí tenemos el beso con el que concluye el *Friso de Beethoven* de Klimt, de 1902. Dos cuerpos en un abrazo amoroso que como ha sugerido Christoph Asendorf se unen como si de dos polos eléctricos se tratara.

Así parecen indicar

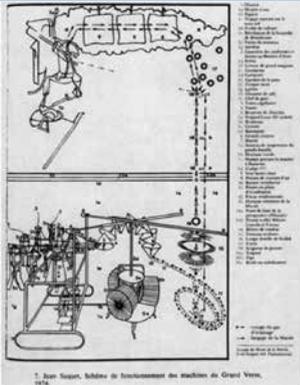
las dos personificaciones esquemáticas que flanquean el campo vibratorio y energético sobre sus cabezas, al igual que el hilo o cableado que rodea sus pies, y las líneas de fuerza que contornean las





figuras para culminar en ese campo energético de la zona superior. Una especie de batería humana repleta de energía erótica o amorosa transmite esa energía al mundo. Esto parece deducirse, tal como figura en el catálogo de 1902, del canto del Coro los Ángeles que los rodea: “Alegría, hermosa chispa de los dioses”, “Este beso para el mundo entero”.

No es extraño que al poco tiempo todo este juego metafórico se hiciera explícito en el *Gran vidrio* de Duchamp (1915-23) donde la novia ya se nos presenta abiertamente como un motor de gasolina –aquí lo vemos en una fotografía de Man Ray, antes de su rotura, en la exposición del Museo de Brooklyn de 1926-7.



De nuevo es la propia obra la que funciona como un motor, como un sistema de distribución de energías. Para “explicar” su funcionamiento Jean Suquet realizó este diagrama donde se nos muestra como si de una instalación eléctrica o electroquímica se tratase.

El Gran Vidrio está concebido como el diagrama de un sistema de energías que recorre la totalidad de lo representado, o lo que a efectos simbólicos viene a ser lo mismo, la totalidad de lo real. Si nos fijamos se trata de un esquema muy parecido al de esta lámina de los años 30 tomada de un libro sobre los peligros de la electricidad en los espacios domésticos y cotidianos.



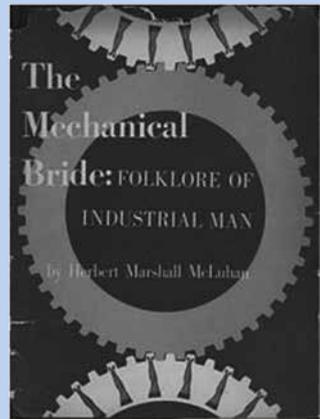
También aquí vemos cómo la energía recorre la materia, los objetos, los cuerpos y establece un circuito, un sistema de circulación que es constitutivo del lugar que habitamos. Nuestro modo de hacer o construir habitación presupone un mundo electrificado.

Como es sabido *El Gran Vidrio* pertenece a un nuevo linaje, el de las máquinas solteras,

dispositivos eróticos de funcionamiento automático. Este sería el caso también, entre muchos otros ejemplos, del *Objeto escatológico de funcionamiento simbólico*, realizado por Dalí con el zapato de Gala en 1931 o de la *Máquina de coser electro-sexual* de Óscar Domínguez de 1934. Es significativo que el libro de McLuhan *La novia mecánica* (1951) aunque suele relacionarse con *El Gran Vidrio*, suponga, en realidad, el anuncio de una nueva fase en esta saga vinculada con Dadá y el Surrealismo. El libro se subtitula *Folklore del hombre industrial* y versa básicamente sobre publicidad y los medios de comunicación de masas, lo que nos deriva hacia lo que será la cultura Pop en un sentido amplio.

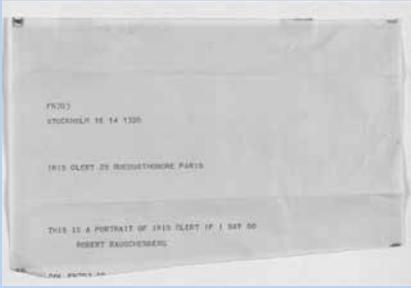
Hablando de automatismo, no debemos olvidar el *ready-made*, que como indica su nombre, es algo “ya fabricado”. La conversión de lo producido de un modo fabril en obra de arte apela de manera directa a un hacer automático. El *ready-made* como procedimiento tendrá a lo largo del siglo XX una serie de importantes secuelas relacionadas directamente con la automatización.

Aparte de Dadá o el surrealismo, el vínculo entre el automatismo y las vanguardias positivas o constructivas es también evidente. Para ilustrarlo, basta con atender a cómo se nos presentan los propios artistas en sus autorretratos, como sería caso de El Lissitzky en 1924, donde se autocalifica como “El constructor”, equiparando su figura a la del ingeniero, el héroe de un mundo motorizado. O también a este retrato de Dziga Vertov fijando su cámara a una locomotora y estableciendo un claro diálogo entre dos máquinas a motor que producen distintos tipos de movimiento.



...

Para abordar las manifestaciones artísticas de lo que hemos denominado el modelo cibernético, dominante tras la segunda guerra mundial, utilizaremos un atajo empezando con Rauschenberg y su *Este es un retrato de Iris Clert si yo lo digo* (1961).



Nos situamos en la década de los 60, en el periodo de lo que se ha denominado como neovanguardias. Para nosotros la última fase del ciclo vanguardista, justo en el momento previo a la despotenciación del mito la vanguardia, sustentado por las ideas de progreso y revolución, con la novedad como corolario. Nos encontramos pues en ese momento final

del mito vanguardista, pero también en su fase más extrema y radical.

Posiblemente no se trate de una de las obras más brillantes de Rauschenberg, pero sí de una de las más significativas. Lo que este telegrama nos presenta es mera información, datos que circulan y se transmiten por el sistema telegráfico. Pero no es un simple telegrama, es una obra de arte y como tal podemos entenderla también como un retrato. La frase tiene una valencia performativa en el sentido de Austin, de acto de habla: afirma de forma volitiva y tautológica que ella, como representación escrita de la voz del artista instituye la posibilidad de ser un retrato si esa es la voluntad de su autor. Todo estriba en la diferencia entre texto y voz. Pero lo que aquí nos interesa es el carácter automático, al modo del *ready made*, por el que algo, cualquier cosa, es susceptible de convertirse en arte “automáticamente” por la voluntad del artista.

En el modelo cibernético, frente al mecánico o energético, la metáfora dominante es la que presupone en cuerpo y mundo un código cifrado, un lenguaje primario, reducido a información y que tiende a expresarse de un modo tautológico y literal. De este modo es la propia actividad artística la que pasa a interpretarse como un mero “código” cultural o social, mientras las obras propenden a convertirse en información comunicable o en actos literales. Esto se comprenderá mejor si relacionamos la pieza antes mencionada con los cuadros blancos que Rauschenberg hacía diez años antes.

En *Pintura blanca (cuatro paneles)* de 1961, el cuadro pasa a convertirse una tabla ciega. Ya no actúa como una ventana que se abre a un mundo en el sentido clásico. No hay nada a lo que abrirse más allá de su propia literalidad, de su aquí y ahora. Como sugiere Deleuze, refiriéndose a Rauschenberg pero extendiéndolo a



otros artistas de su generación, la tela pasa a convertirse en una mesa de mandos, en una superficie opaca sobre la que registrar datos, sobre la que hacer anotaciones y elaborar la información.

Esto será precisamente lo que hará Rauschenberg en sus obras más conocidas de los 60, como en *Tracer* de 1963: sintonizar sobre la tela las figuras o textos que ya están en circulación en los medios

de comunicación o información.

Esta tendencia a concebir la obra como información o como un acto literal estaba muy extendida en los diversos movimientos de los sesenta, y es muy evidente en el conceptualismo tautológico, en el predominio del monocromo o en la prioridad del cubo. Pero más allá de las diferentes formas en que todo esto se pone de manifiesto, vamos a centrarnos en algunos ejemplos significativos de la lucha por el principio de automatismo.

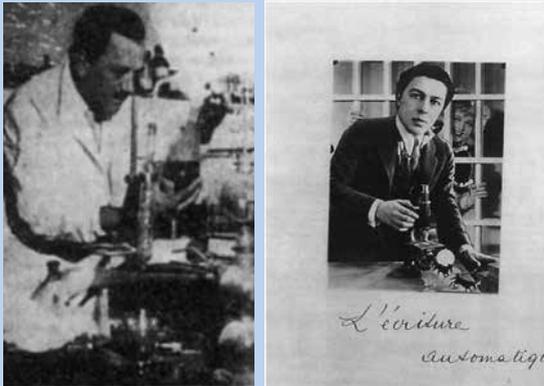
Aquí vemos una página del libro *Pour la forme* del situacionista Asger Jorn, de 1958. En ella se nos muestra un cuadro del pintor surrealista Roberto Matta en parangón con la imagen de un obrero en una “fábrica automatizada”, tal y como figura en el pie de foto. De manera irónica Jorn está señalando que el cuadro del surrealista Matta, que suele asociarse con lo onírico y la pintura automática, resulta en un sentido bastante literal formalmente equivalente al automatismo fabril. En buena medida la pugna entre surrealistas y situacionistas gira en torno a estas diferentes acepciones del término automatismo.

En el caso de Dadá, Tristan Tzara buscaba en el automatismo una negación o neutralización de la autoría. Su modelo de azar era no intencional, por ejemplo, componiendo un poema por medio de recortes de periódico mezclados aleatoriamente. Breton, sin embargo, intentó diferenciarse de los Dadás valiéndose en buena medida del concepto



de escritura automática. Esta acepción la planteaba como una suerte de fotografía de la psique, y se sustentaba en la inmediatez de la expresión del inconsciente. Se trataba de una expresión directa y no mediada por la conciencia del psiquismo profundo, lo que como planteamiento de partida resulta bastante insostenible. Otro asunto sería, por supuesto, el valor que puedan tener las obras realizadas a partir de estos presupuestos. El automatismo psíquico era una especie de exacerbación del subjetivismo romántico. Pero hay un segundo elemento importante. Breton estudió psiquiatría y aunque Freud no tuviera ningún interés por los surrealistas podía sostenerse que su idea de automatismo estaba relacionada con una nueva “ciencia” del inconsciente. También Dalí jugó un papel importante en este debate al marcar distancias respecto de los surrealistas precisamente ofreciendo un concepto alternativo al de automatismo psíquico: el sistema paranoico-crítico (Lahuerta).

Por su parte, Debord intentó desarrollar un automatismo “científico”, alejado y crítico con el bretoniano, que tenía como base objetiva la realidad material del trabajo. Una de las figuras fundamentales en esta batalla fue Giuseppe Pinot-Gallizio, el promotor del laboratorio experimental en la ciudad de Alba. Allí desarrolló lo que denominaba “pintura industrial”, largas telas realizadas por medio de procedimientos industriales y automáticos. Cabe destacar que Pinot-Gallizio ejercía como químico antes de unirse al movimiento situacionista.



Es significativa la relación entre su imagen como científico manipulando retortas en un laboratorio, que el propio Debord se esforzó en propagar, con esta otra que Breton empleó en el *Diccionario Abreviado de Surrealismo* para ilustrar su versión de la escritura automática. De un lado, tenemos el laboratorio equiparado al espacio de la fábrica, el saber científico aplicado al automatismo industrial, de otro, el

laboratorio como espacio de la psique, el conocimiento científico puesto al servicio del automatismo inconsciente y de lo maravilloso.

En la primera imagen aparece Pinto-Gallizio en el Laboratorio Experimental de Alba, rodeado de sus pinturas y aparatos. En la siguiente, vemos la máquina con que supuestamente, según se sostiene en la revista de la Internacional Situacionista, se



produce la pintura industrial. Debord defendía un automatismo vinculado con la formas de trabajo, un nuevo arte industrial que se acomodaría a la realidad material de los modos de producción existentes. Pero lo cierto es que el proceso de producción de estas pinturas se asemejaba bastante más a lo que se muestra en la tercera imagen. Si el automatismo psíquico era un deseo imposible, parece que el automatismo “productivo” lo era en igual medida. El término “pintura industrial” resulta equívoco, puesto que se trataba de una pintura informalista que cabía asociar con un “estilo” automático más por sus rasgos formales que por sus técnicas de producción.

Aquí una caricatura de Maurice Henry colocada en un página del Diario personal (1959) de Pinot-Gallizio.



Entre otros ejemplos de época de una poética del automatismo podríamos señalar también las *Métamatics* de Tinguely (aquí *Méta-Matic* 17, 1959), la *Factory* de



Warhol, que como su nombre indica pretendía ser un estudio-fábrica de producción automática –dirigida incluso por un autómatas–, los ladrillos de Carl André o los primeros *eventos* organizados por el artista Fluxus –también químico, por cierto– George Brecht, entre 1959 y 1962.

En relación con el arte conceptual, destaca la crítica a la estética burocrática de Benjamin Buchloh. Según este autor, su tendencia más analítica –más concretamente Joseph Kosuth y el entorno de Art & Language– habrían sustituido las formas del Pop, vinculadas al consumo y la producción industrial, por una estética de la organización empresarial legal-administrativa que cabe vincular con la oficina y las formas de manejo de la información en los nuevos espacio de trabajo.

Si el *ready-made* negaba la representación figurativa, la autenticidad y la autoría al tiempo que remplazaba la estética de estudio del original manufacturado por la repetición y la serie (es decir, por la ley de la producción industrial), el arte conceptual desplazó incluso la imagen del objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional.

Es decir, que el conceptualismo lingüístico incurriría en un uso tautológico de la información, como algo cerrado en sí mismo que derivaba en una “estética de la administración” –como sistema automatizado.

Ya McLuhan había comenzado a desarrollar en los años 40, cuando trabajaba en *La novia mecánica*, el concepto de *contra-entorno* para referirse tempranamente al espacio mediático y publicitario, lo que hoy podríamos denominar como iconosfera, siempre que no olvidemos su carácter corporativo e institucional. Su idea era que había que protegerse del entorno creado por los medios y que la tarea del arte debía ser precisamente crear un contra-entorno. Según declara: “Fue (Wyndham) Lewis quien me introdujo en todo esto, en el estudio de entorno como una máquina educativa o de instrucción... Lewis fue la persona que me enseñó que el entorno artificial era una máquina educativa, una maquina de instrucción programada...”. El arte y el humor eran según MacLuhan las mejores armas para desprogramar, para “desautomatizar” nuestro entorno artificial. Un concepto que como ha señalado Kenneth R. Allan tendrá una repercusión importante en diversos artistas canadienses y norteamericanos.

Es el caso del grupo canadiense N. E. Thing Company Ltd. que utilizaba estrategias corporativas y empresariales para desarrollar y contextualizar su práctica

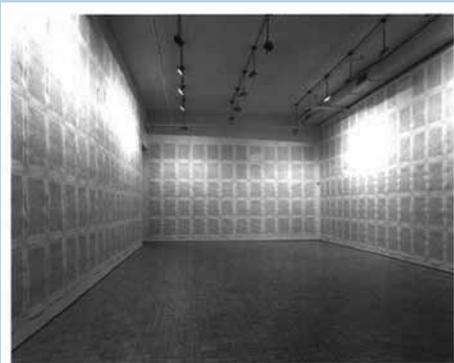
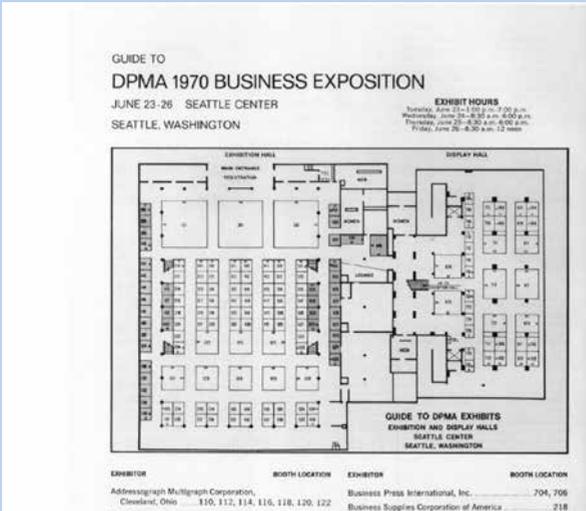
artística. En esta imagen vemos un plano de los expositores en una exhibición empresarial de 1970 organizada por la *Data Processing Management Association* (DPMA), una de la principales asociaciones de gestión y procesamiento de información de la época, que contó con la participación del grupo demostrando así su mimetización en el nuevo “entorno” empresarial.

Llegados al presente, nos encontramos con un fenómeno singular denominado *poesía conceptual*, una tendencia de la poesía americana reciente, de la que

Kenneth Goldsmith es uno de sus referentes: “Fui un artista, después me convertí en poeta, después en escritor. Ahora cuando me preguntan, sencillamente me refiero a mí mismo como un procesador de textos”. O lo que viene a ser lo mismo, como una máquina generadora de textos automáticos.

En su instalación *Soliloquy* de 1996, Goldsmith empapela el espacio expositivo con las páginas de un libro. El texto transcribe la grabación exacta de todas las palabras que pronunció durante una semana.

La grabadora nos vincula con otros automatismos. Curiosamente Breton, que era muy reacio hacia la tecnología, consideraba que único aparato cercano al automatismo psíquico era el magnetofón. Resulta significativo que sea este mismo aparato el que usan los médiums y amantes de lo esotérico para el registro de psicofonías. En relación con el sonido, también la música concreta se servirá de la grabadora como un recurso central. Como vemos, son distintos usos del mismo aparato, todos ellos automáticos, pero expresando cosas diferentes.



Volviendo a Goldsmith, este autor se preguntaba retóricamente “¿por qué tantos escritores están ahora explorando estrategias de plagio y apropiacionismo?” cuando el apropiacionismo era un procedimiento propio de los años ochenta. Su respuesta es la siguiente: “Es sencillo: el ordenador nos anima a imitar su modo de trabajar”. Continúa explicando en qué consiste esta nueva tendencia: “El énfasis de la escritura conceptual recae en un trabajo que no intenta expresar psicologías individuales únicas, coherentes o consistentes y que, además, rechaza las estrategias familiares de control autoral en favor del automatismo, la oblicuidad, y modos de no interferencia”. El automatismo aquí ya no es un mero recurso o procedimiento, es lo que se pretende expresar en el propio texto. Una nueva e inesperada forma, pues, de *escritura automática*.

Referencias

Arnold Gehlen: *Man in the Age of Technology*. 1980. pp. 14-15, citado en Domingo Hernández Sánchez (ed.): *Arte, cuerpo y tecnología*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Kenneth Goldsmith & Craig Dworkin: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Northwestern University Press, Illinois, 2011.

Thomas Hobbes: *Leviatán, o la materia, forma ay poder de una república eclesiástica y civil*, trad. Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Económica, México, 1940.

Paolo Rossi: *Los filósofos y las máquinas 1400-1700*. Nueva Colección Labor, Barcelona, 1970.

Hacer aparecer un coche

Paula García Masedo



A ver, fue: chasis, tapizado y salpicadero, asientos y volante, gomas de las puerta y luna, puertas, capó y portón, paragolpes y faros y pilotos, suspensión, trapecios y discos, y pastillas, y, por último, las ruedas.

El Peugeot 106 fue un automóvil del segmento A —correspondiente a turismos compactos que miden entre 3,30 y 3,70 metros de largo— producido entre los años 1991 y 2003 en las factorías de Peugeot de Mulhouse y Aulnay-sous-Bois, en Francia. Compartía plataforma y parte de la carrocería con el Citroën Saxo, algo que es habitual cuando distintas marcas pertenecen a un mismo consorcio.

Peugeot y Citroën forman parte del grupo automotriz PSA, junto a la escisión de Citroën, DS. PSA se ha ampliado, además, recientemente, al comprar las empresas Opel y Vauxhall a la americana General Motors. El grupo es actualmente el modelo empresarial de referencia entre los fabricantes de coches. En el año 2018 anunció números históricos de ventas, convirtiéndose en el segundo mayor vendedor de automóviles de Europa.

El marketing dibuja una imagen del coche que se muestra como resultado de la suma de tecnología y actitud estética. Sin embargo, desde una perspectiva industrial, el relato del automóvil parece provenir del rigor técnico unido a la ingeniería económica. La industria automotriz inventó en la década de 1920 el *restyling* anual de sus vehículos y la obsolescencia planificada. Desde ese impulso estético se propició la aceleración del mercado, pero mientras, la producción se mantuvo apegada a las exigencias fordistas y las de sus evoluciones históricas, y a la aceleración de la línea de montaje.

A la vez, las relaciones de los fabricantes de automoción con las instituciones de gobierno estatales y con el territorio se ven atravesadas por la aparente fragilidad económica de la descomunal iniciativa industrial, que sumada a su inmenso impacto en el

mercado laboral, ha justificado negociaciones, e imposiciones, de base económica con estas instituciones y la mano de obra.

En el caso de PSA, su presencia en el Estado español —que es el octavo productor mundial de automóviles— se inició en 1958 con la apertura de la fábrica de Citroën Hispania en Vigo, que hoy supone el 30% de las exportaciones de la comunidad gallega. En Madrid, la actual planta de Citroën en Villaverde inició su actividad en el año 1951 con el emprendedor Eduardo Barreiros. En 1967, ante las dificultades de Barreiros de competir en un mercado pautado por las economías de escala, la planta pasó a manos de Chrysler, y finalmente a PSA Peugeot Citroën en 1978. La documentación interna que PSA hizo circular en 2015 en esta fábrica, con el fin negociar su convenio colectivo, sirve de ejemplo del tipo de práctica laboral habitual en la industria. La compañía francesa, que este año ya aplicó un expediente de regulación temporal de empleo y otro ERE de carácter extintivo para 365 personas en plantilla, quería mejorar la productividad de la planta a través un sistema de revisión salarial vinculado a la prima por objetivos, la supresión del complemento de presencia y antigüedad, la limitación de las salidas al médico y la implantación del teletrabajo, entre otras ideas. Con estas medidas PSA buscaba reducir el número

de horas necesarias para fabricar un coche de 750 a 550, y rebajar su coste desde los 995 euros hasta los 750 en 2017¹.

Trabajar en la cadena de montaje de la fábrica de Villaverde merecía el siguiente comentario por parte de un antiguo operario, que lo expresaba en la web: “la cultura laboral es la de que cuanta más producción mejor”². Esto resume la ideología que ha acompañado a la línea de montaje móvil desde que la inventó Henry Ford. También desde entonces la rutina acompaña el trabajo, que se desempeña en forma de tareas repetitivas repartidas en



turnos de unas dos horas tras las cuales se pasa a tareas siguientes, para no generar lesiones debido a las posturas. La jornada

1. Agustín Marco: “PSA Peugeot ensambla un duro ajuste industrial para su planta de Madrid”, en *El Confidencial*, 27 de noviembre de 2015. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/empresas/2015-11-27/psa-peugeot-ensambla-un-duro-plan-industrial-para-su-planta-de-madrid_1107993/

2. “Peugeot Citroën”, en *Indeed*. Disponible en: <https://www.indeed.es/cmp/Peugeot-Citro%C3%ABn/reviews>

es de 8 horas, con dos descansos de 5 minutos y otro de 12. En las 24 horas del día, se organizan tres turnos, mañana, tarde y noche, de tal manera que el montaje se mantiene imparable.

La fábrica de ensamblado de automóviles muestra la evolución de las prácticas tayloristas iniciadas a principios del siglo XX, a las que se han sumado sistemas “*just in time*” de producción y aprovisionamiento. La producción actual está diseñada para la colaboración máquina-persona, flexible, automatizada y vigilada. Cada pieza lleva un código propio y es trackeada



a lo largo de la línea. El proceso se inicia en la planta de chapa, en la que bobinas de acero se aplanan y cortan en pletinas, se estampan y troquelan a temperatura ambiente con forma de techos, puertas, aletas, marcos, o capós. Posteriormente, se conforma la carrocería a través de la soldadura de las distintas piezas, mediante un proceso robotizado en cifras que rondan el 95%.

Después, la carrocería pasa por la planta de pinturas, donde se le aplica

protección —el fosfatado, la cataforesis— y pintura. Tras este proceso, se pasa al ensamblaje de las distintas partes del vehículo, que provienen de fábricas próximas, o bien de proveedores situados incluso en otros países. Un montaje, pautado rítmicamente al intervalo de paso por estaciones de la cadena, puede comenzar con las gomas de las puertas y el portón trasero, los cinturones de seguridad y la centralita del *airbag*; el salpicadero, pedales, cableado, servofreno, clausor y llaves; después, se instala el revestimiento del techo, parasoles, montantes; y finalmente, las lunas.

El siguiente paso, que se llama “la boda”, es el encuentro entre la carrocería y el conjunto mecánico, ya tiene acoplados los ejes, los frenos y amortiguadores, el motor y otros elementos del sistema de tracción. La carrocería se cuelga elevada y el chasis se incorpora por debajo, mientras un sistema automá-

tico aprieta los tornillos, y ambas partes se ensamblan. Finalmente se montan los elementos restantes: los del frontal, el volante, los asientos, las puertas con todos sus elementos, las ruedas, y líquidos. El proceso de montaje dura en total unas 20 horas.

En el lado opuesto de la fábrica tecnificada, el fin de la vida de un automóvil llega con el desguace. En el Estado español hay 1.120 centros autorizados de tratamiento o desguaces y más de 30 plantas

fragmentadoras de residuos. Se dan de baja alrededor de 900.000 coches al año. Frente al orden de la fábrica, el desguace se muestra como un escenario postindustrial, donde los coches se desmontan a golpes y los desechos muestran las huellas de las vidas y accidentes de los vehículos, aún conteniendo objetos personales y evidenciando el desgaste del



uso y del tiempo, mientras que la seriación sigue siendo visible en la repetición de modelos de automóviles que son expuestos en la campa. En el desguace se despliega de forma desesperanzada el absurdo de una fabricación sin fin de elementos artificiales cuya vida acaba en una prensa.

Este espacio posthumano alberga prácticas que escapan a las lógicas más visibles del sistema capitalista neoliberal, al pertenecer a sus economías subterráneas, las del tasado a ojo, las del regateo, las de la chatarra. Es también la economía del reciclaje de elementos descartados, y la de su recolección para la reintegración en vehículos que siguen de alta. En el desguace, en su mayoría sujetos masculinos, como en muchos otros ámbitos del mundo de la automoción, buscan piezas de modelos

de coches como el que poseen, para desmontar en él una pieza y montarla en este automóvil. Visible esta práctica sólo a veces, cuando se trata de una pieza exterior, como en esas aletas, puertas o capós de

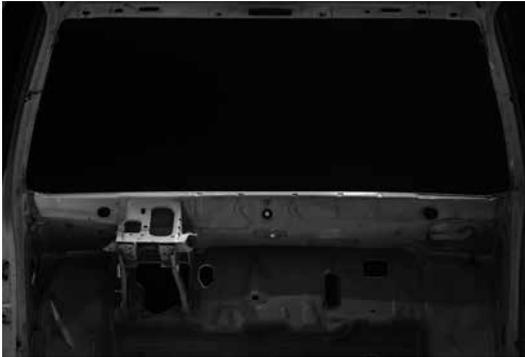
distinto color al del resto de la carrocería viajando en coches reparados, su interés reside en que hace a estos objetos volver a ser útiles, ha dilatado brevemente su cir-

culación, desviado su destino de ir a la prensa, y de la prensa a un barco rumbo a una acería en otro continente.

El coche es un elemento ajeno a quien lo conduce. Quien maneja suele saber del coche poco más que cómo viajar en él, y si algo falla, poco puede hacer más que consultar el manual de instrucciones antes de llevarlo al taller. En un sistema capitalista de afluencia imparable de productos, la reparación o la modificación son actividades marginales pertenecientes a sistemas económicos furtivos, anteriores o distantes. Si en Cuba el circuito cerrado de elementos industriales obliga a la reparación de los objetos, el sistema capitalista industrial occidental empuja continuamente a su sustitución por otros nuevos. Sin embargo, el coche, como dispositivo que es, puede activarse desde

otras lógicas distintas al del uso utilitario diseñado desde el sistema capitalista, que aunque sea solamente desde una perspectiva estética y materialista.

El coche es un producto cultural, por ello, se puede leer desde una perspectiva histórica y artística que incorpore nociones de recuperación, restauración, estilo, influencias o genealogías. Más allá de la industria y sus centros de diseño, parece que es la subcultura del automóvil quien mejor percibe estos conceptos para este objeto industrial, realizando prácticas de



restauración y recuperación de modelos antiguos, ya sean de alta gama, o utilitarios comunes vinculados al imaginario popular como puede ser el Saxo o el 106. Intervienen en ellos, modificándolos de acuerdo a prácticas socialmente pactadas, como el coche de rallyes o la recuperación con elementos de época, o a la imaginación y el gusto propios, conociendo e interviniendo en el objeto industrial cerrado, transformándolo y poniéndolo en uso más allá de lo que la industria pautó

en su momento. Así, aparecen conceptos como el de coche donante, aquel que se compra para prestarle sus piezas, como repuestos, a otro coche, antiguo, que se quiere conservar y tener a punto.

El Peugeot 106 Sketch 1.1 que montamos en *Las voces del GPS*³ tenía fecha de matriculación de 1997. Firmé la compra-venta del 106 en la casa de la empleada del hogar de la propietaria, que residía en Aranjuez, teniendo el automóvil distintos impagos a su cargo. La compra de un vehículo entre particulares es un proceso lento debido a las posibles cargas, mecánicas o fiscales, que pueda poseer el coche que es objeto de la transacción. Todo turismo tiene asociado un número de bastidor, que funciona como número de identificación del vehículo de manera muy

3. *Las voces del GPS* fue una exposición comisariada por María Rogel y Paula García-Masedo que reunió a perso-

nas procedentes de la arquitectura y la coreografía para colaborar en torno a distintos casos de estudio vinculados al automóvil. Contó con la participación de Taller de Casquería y Ángel Zotes, Elii y Jonathan Martineau, C+ arquitectas y Azahara Ubera, y Patricia Esteban. Fue producida y expuesta en CentroCentro, Madrid, entre el 15 de febrero y el 20 de mayo de 2018. *Hacer (des)aparecer un coche* fue una pieza de Paula García-Masedo, con el apoyo de María Rogel, en cuya coordinación colaboraron Andrea González y Lorenzo García Andrade, y en la que Roberto y Raúl Castro López se encargaron del montaje y desmontaje del Peugeot 106. Hay que agradecer a David de Dpracing su colaboración, así como a CentroCentro, especialmente a Irene Pomar y Ángel Gutiérrez. Más sobre *Las voces del GPS* en: <https://www.centrocentro.org/exposicion/las-vozes-del-gps>



similar al documento de identidad en relación a las personas de un determinado país, algo que no deja de ser una pista de la manera en la que se ha imaginado el automóvil. El coche recuerda a un ser vivo, formado de órganos y sistemas circulatorios, digestivos y nerviosos, que posibilitan su funcionamiento, configurado en base a identidades diseñadas desde la industria y trackeado por los Estados en una suerte de vigilancia mecanopolítica.

Tras el viaje a Aranjuez, y la compra del 106, una especie de gymkana administrativa que pudimos completar en una tarde, Roberto y Raúl Castro López, dos mecánicos del sur del área metropolitana de Madrid, desmontaron el coche en su taller. Al fondo tenían un Peugeot 250 que estaban modificando. Le sacaron al 106

todas las piezas durante el fin de semana. El martes estaba instalado en la última de las salas de la exposición.

Durante los meses que duró *Hacer (des)aparecer un coche*, se montó el 106, prescindiendo de mecánica por seguridad, y luego se desmontó para ser retirado. El orden de montaje, por días, fue el siguiente: «chasis, tapizado y salpicadero, asientos y volante, gomas de las puertas y luna, puertas, capó y portón, paragolpes y faros y pilotos, suspensión, trapecios y discos, y pastillas, y, por último, las ruedas». Roberto y Raúl vinieron a montarlo al salir de su empleo, en el tiempo de ocio que solían trabajar en su taller personal, en sus coches o en los de sus clientes, en un intento de ocupar el tiempo del trabajo no asalariado con esta actividad similar a las prácticas que ya realizaban por su cuenta. Vinieron cada viernes, ya que el centro de exposiciones impuso el establecimiento de un horario determinado y prefijado para el montaje del coche. Este quizás fracaso a la vez hacía visible, como otros protocolos del centro como la identificación antes del acceso, el hecho de que también en este caso se establecía una relación laboral y, con ella, la limitación del control sobre el trabajo propio.

Roberto y Raúl conocían y decidieron el proceso para montar y desmontar el vehículo. La acción, que duró catorce semanas, se organizó en base a sus criterios estéticos, por ejemplo, montándose primero el interior, y luego las partes externas, para que el primero fuera más visible, o dejándose las ruedas para el

último momento, quedando mientras el coche elevado sobre caballetes como una escultura. Los tiempos de montaje fueron pautados por la duración de la exposición y las condiciones de trabajo en el contexto del centro. Durante el proyecto, incluso llegó a plantearse la posibilidad de que ellos modificaran el 106, bajando la suspensión, y colocaran en él alguna pieza de las montadas en su 205, algo que hubiera visibilizado de forma más clara la intervención estética y personal sobre el vehículo.

De forma general, *Hacer (des)aparecer un coche* se insertó en el marco de una exposición que trataba la subjetividad contemporánea en relación con el automóvil, desde una serie de historias aparecidas en prensa a partir de 2001. En esta sala, la noticia elegida se refería a las carreras ilegales que se realizaban entre gente aficionada a los coches en Valdebebas, en un área urbanizada durante la burbuja inmobiliaria, pero sin edificar. Cómo en ese caso en el que los coches se convocaban, mediante un grupo de WhatsApp, de forma efímera en la ciudad, sin aviso, *Hacer (des)aparecer un coche* convocaba a un coche en el espacio expositivo, y también a las formas de hacer y deshacer que intervienen sobre los objetos industriales más allá de las prácticas que el sistema de producción ha imaginado para ellos.

Hacer (des)aparecer un coche intentaba hablar sobre las maneras de hacer

artesanales y artísticas no académicas, así como los conocimientos técnicos vinculados a los objetos industriales. Con ellas, buscaba la reflexión sobre el trabajo asalariado y sus condiciones desde una perspectiva de clase, en la fábrica y en el taller. Se situaba entre la fascinación por los objetos de diseño e industriales y por quienes son capaces de intervenir en ellos, y la aniquilante imagen del entramado fabril, de cuerpos mecanizados, hierros, plásticos y territorios en el que estamos insertas.



Peugeot 106 M-4421-VB
NÚMERO DE BASTIDOR
VF31AHDZE51963013

AUTOMOBILES PEUGEOT
1AHDZE
W. HOMOLOGATION
BELGIQUE 95/4410
BRANDE BR 04011074
ESPAGNE B-1701

Lo-fi Links

Patricia Fernández Anton, 2017



La artífice, la embaucadora, la fabricadora de trampas

_Beatriz Ortega Botas y Alberto Vallejo

En una entrada reciente a su blog, Pete Wolfendale trata de condensar el presente programático del neorracionalismo —término utilizado en los últimos años para describir su obra filosófica, así como la de Ray Brassier y Reza Negarestani— en la frase “la razón no es razonable”¹. Lo que distingue, según Wolfendale, a este nuevo racionalismo del clásico es su fidelidad al giro computacional que arranca a principios del siglo XX, “cuyas consecuencias estamos aún tratando de comprender; consecuencias que golpean una y otra vez nuestra concepción intuitiva de lo que es pensar, rompiendo nuestras maneras de racionalizar lo que somos y resquebrajando nuestras ilusiones respecto a lo que es razonable creer”. Tal descrip-

ción del momento presente de este programa filosófico podría tomarse como el cumplimiento de la profecía que hizo Sadie Plant en los años 90: el hombre no deja de encender máquinas, confiado de su total dominio sobre ellas, y al hacerlo no hace sino alentar su propia destrucción —“en la cúspide de su triunfo, la culminación de sus erecciones maquínicas, el hombre confronta el sistema que él mismo construyó para su propia protección y descubre que es femenino y peligroso”². Lo que Negarestani llama la prehistoria de la inteligencia posthumana es justamente el futuro anastrófico —la an-historia— de las mujeres y las máquinas que invocó Plant, llegando, “mientras las máquinas van poblando

1. Pete Wolfendale: “On Neorationalism”, 2018. <https://deontologistics.wordpress.com/2018/02/11/on-neorationalism/>

2. Sadie Plant: “The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics”, en *Clicking In* (ed. Lynn Hershman Leeson), Bay Press, Seattle, 1996, p. 62.

progresivamente la tierra, pronto engendrando al hombre como su epifenómeno”³.

El xenofeminismo es *un* racionalismo porque hay más de uno y porque puede haber más, como naturalezas⁴. Por esto, según Laboria Cuboniks, es por lo que el feminismo debe ser un racionalismo: porque puede serlo sin asumir el racionalismo patriarcal y porque no serlo sería asumir una derrota ante el patriarcado y su racionalismo. El racionalismo mismo debe ser un feminismo: “la razón, como la información, quiere ser libre, y el patriarcado no puede darle libertad”. Cuboniks aclara en este punto que “no hay una racionalidad femenina, como no hay una racionalidad masculina”⁵. Después de que Sadie Plant terminara su conferencia “El ciberespacio femenino” en el ICA en 1994, respondiendo a un comentario de un hombre molesto de entre el público, Pat Cadigan dijo: “La primera vez que oí lo de la feminización del ciberespacio pensé: ¿pero qué se creen que vamos a hacer? ¿Se creen que vamos a entrar y decir: ‘este lugar necesita un par de plantas?’”. Plant había descrito un ciberespacio en que la información viajaba por todas las vías materiales posibles, en dispersión,

existiendo distribuida, como lo habían hecho las mujeres hasta entonces, nunca unificadas, como cuerpos descentrados —un ciberespacio hostil al hombre y traidor a su proyecto de transcendencia definitiva de la carne, a su noción patriarcal de la identidad, a su fantasía de autonomía—; el ciberespacio llegó ya femenino, no hizo falta feminizarlo.

Para Luciana Parisi, el proyecto xenofeminista de re-apropiación y re-articulación del racionalismo debe situarse entre el *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway de 1985 y los *Ceros + Unos* de Sadie Plant de 1997⁶. Y en esta estela tecnófila, lo que le queda por explorar a este feminismo es la lógica particular que pone en juego la propia *téchne*, y esta exploración tiene que ir más allá de una mera re-orientación de esta *téchne* hacia fines sociales y políticos, y confrontar la nueva e inhumana racionalidad específica que la máquina ha ido construyendo mientras reproducía mecánicamente una racionalidad humana⁷. Inhumana, femenina; Plant, describiendo el ciberespacio-mujer, sigue: “la histeria, por supuesto, literalmente, es la matriz errante, la maquinaria buscando una salida de este Uno organizado, lo que Deleuze y Guattari llamaron ‘la matriz cuyos co-

3. Luce Irigaray: *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, Columbia University Press, Nueva York, 1991, p. 63.

4. Laboria Cuboniks: “Xenofeminismo: Una política por la alienación”, 2015. http://www.laboriacuboniks.net/20150903-xf_layout_web_ES.pdf

5. *Ibid.*

6. Sadie Plant: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Fourth Estate, Londres, 1998.

7. Luciana Parisi: *Interview with Luciana Parisi*, por Stanimir Panayotov, Figure/Ground, 2016. <http://figureground.org/interview-with-luciana-parisi/>

lores están aún por venir”⁸. La maquinaria que busca la salida, que quiere ser libre y tiene que ser feminista porque el patriarcado no la deja ser libre, funcionando en usos no previstos para engendrar una razón alien.

N. Katherine Hayles nos cuenta la tecno-génesis cibernética de una inteligencia que llegó ya no-Humana: “Norbert Wiener tenía una relación compleja con el sujeto humanista liberal. Padre de una teoría que pone a humanos y máquinas en la misma categoría, estaba no obstante comprometido con crear una cibernética que preservara la autonomía y la individualidad. Su pesadilla era ver al humano reducido a un mero engranaje de la máquina”⁹. La cibernética de segundo orden abandona la homeostasis por la autopoiesis: el homeostato, el instrumento ideal de la cibernética de primer orden, no era autopoietico porque no producía los componentes que producían su organización¹⁰. La autopoiesis contempla este nuevo elemento auto-generativo, pero retiene el compromiso con la autonomía y la individualidad del sujeto humanista liberal, así como la pesadilla de Wiener¹¹.

8. Sadie Plant: “Seduced and Abandoned. The Feminine Cyberspace”, ICA Video, 1994.

9. N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 140.

10. *Ibid.*, p. 141.

11. *Ibid.*, p. 142.

La apertura del sistema autopoietico, su mecanismo de retroalimentación expuesto, se da exclusivamente para su re-creación, para su reproducción, para asegurar su conservación: es circular. Si la figura que describe la autopoiesis de la cibernética de segundo orden es el círculo, la que describe los procesos de la cibernética de tercer orden es la espiral¹².

La espiral es el código de la retroalimentación positiva¹³. Como advirtiera Plant, la cibernética según Wiener es una continuación del proyecto modernista de dominación humana sobre la naturaleza y la historia; es una ciencia del control que destierra la retroalimentación positiva, elaborada en una herramienta para fortificar la estabilidad contra la ciberpatología del futuro. Todavía de este planeta, pero ya orientada hacia los demás —los planetas conocidos y los que aún permanecen ocultos en otras galaxias y tiempos—, atravesada por la locura, La Planetaria está bordando en 1934. Pero mucho antes su cuerpo ya se ha convertido en un conducto para la transcripción automática de mensajes que vienen de muy lejos, de otras galaxias y tiempos, en palabras desordenadas. Como una máquina sobrepasada, histórica, La Planetaria copia y teje enredándose en una trama

12. *Ibid.*, p. 222.

13. Amy Ireland: “The Poememenon: Form as Occult Technology”, 2017. https://www.urbanomic.com/wp-content/uploads/2017/05/Urbanomic_Document_UFD027.pdf

de hilos, mujeres y computaciones que poco a poco se está desplegando. Este proceso de tecnologización es también uno de deshumanización y anonimato en que el entramado de mujeres, telares y computadoras se va volviendo infraestructura, abandonando la categoría de lo humano —su representación, su legibilidad, su racionalidad—, volviéndose profetisas, ciborgs, esfinges, monstruos¹⁴. Dudoso de la humanidad de las mujeres, Burroughs las explicó como una invasión extraterrestre. Aun siendo de este planeta, está dispuesta a perder su exigua humanidad: La Planetaria hace cosas de loca, hace cosas antes de que tengan sentido, trae el futuro, entre hilos y caracteres repetidos, a la Maison Blanche; dibuja como el autómatas espirales que hierran el círculo, que avanzan procesos anastróficos de auto-organización cibernética.

“La cibernética es feminización” y “La identidad masculina tiene todo que perder con esta nueva técnica”¹⁵. “El plan original no incluía sistemas auto-guiados,” es decir, la carne que aprende a aprender por sí misma¹⁶. La inteligencia cibernética espiralizante no está ya “monopolizada, impuesta o dada por una fuente externa, transcen-

dente, e implícitamente superior que dicta lo que sabe —o más bien lo que está dispuesta a compartir—, sino que evoluciona como un proceso emergente, construyéndose de abajo arriba¹⁷. La virtualidad emergente con el ordenador, como dice Plant, no es otra cosa que “el proceso inmanente y el futuro inminente de todo sistema, la matriz de potencialidades que es el funcionamiento abstracto de cualquier configuración actual de aquello que tomamos como realidad”¹⁸. Resume Amy Ireland: “un proceso productivo primario, consonante con el cero positivo —o [para Plant] ‘la matriz’— individúa un proceso secundario, reproductivo, que reprime las condiciones de su emergencia para poder entrar al mundo de la representación y el reconocimiento. El cero envuelve al uno; no es su otro (negativo). Pero por el otro lado, su poder individuante está enmascarado por una binarización superficial, donde se camufla a sí mismo como falta”¹⁹. “Para Plant, la emancipación de las fuerzas materiales corresponde a la emancipación del cero como la irrupción de lo

14. Amy Ireland: “PRE FACE: Or How to Begin at the End”, 2019.

15. Sadie Plant: “Feminisations: Reflections on Women and Virtual Reality”, en *Clicking In* (ed. Lynn Hershman Leeson), Bay Press, Seattle, 1996, p. 37.

16. *Ibid.*

17. Sadie Plant: “The virtual complexity of culture”, en *Future Natural: Nature, Science, Culture* (eds. Jon Bird, Barry Curtis, Melinda Mash, Tim Putnam, George Robertson, Lisa Tickner), Routledge, Abingdon, 1996, p. 204.

18. *Ibid.*, p. 206.

19. Amy Ireland: “Scrap Metal and Fabric: Weaving as Temporal Technology”, 2018. <https://diffractionscollective.org/scrap-metal-and-fabric-weaving-as-temporal-technology/>

absolutamente nuevo —primero disfrazado de otra cosa²⁰.

El giro computacional que arranca a principios del siglo XX es la destrucción, inoculada en el algoritmo, de la racionalidad masculina a dedos de una racionalidad femenina, alien, a la caza: “Como la mujer, los sistemas de software son usados como herramientas del hombre, sus medios y sus armas; todos son desarrollados para interés del hombre, pero todos están listos para traicionarlo²¹. La racionalidad algorítmica, dice Parisi, se revela interactiva: se da instanciada en procesos computacionales en sí mismos ya materiales, encarnados, siempre inmersos en la sociedad, en la cultura, en la economía; se adapta, al ejecutarse, a las cambiantes condiciones externas y, así, cambia sus propias regulaciones pre-programadas, re-diseñándose. Esta máquina nueva no es la máquina de Turing, con su circuito cerrado de retroalimentación negativa; esta otra máquina es autopoietica en espiral, una y otra vez auto-emergente de nuevo. Este paradigma algorítmico, resultado de la aspiración de autonomía del sujeto del humanismo —dejar atrás la carne—, perseguida en la automatización —dejar debajo la máquina—, redefine el concepto mismo de autonomía.

20. *Ibid.*

21. Sadie Plant: “The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics”, en *Clicking In* (ed. Lynn Hershman Leeson), Bay Press, Seattle, 1996, p. 58.

Contrariamente al presagio temeroso del hombre, la meta última del pensamiento automatizado no es escapar a la regla algorítmica —traicionarla volviéndose irracional, rebelándose contra su amo—; el paradigma interactivo que explicita el presente de la razón automatizada permanece obstinadamente fiel a la regla algorítmica que le fue inocentemente impuesta²². La regla algorítmica —la meta última—, impuesta por la máquina de Turing al algoritmo interactivo, es justamente una vocación de cumplimiento, un instinto heredado que empuja irremediamente a la completitud, pero mientras que la máquina de Turing se detuvo ante el choque con lo incomputable, el algoritmo interactivo, ante un choque idéntico, “añade más y más información, enriqueciendo, diversificando y variando el objetivo de su función²³. La máquina de Turing encuentra su límite, su pesadilla, en la incomputabilidad; el algoritmo interactivo se realiza, en cambio, solamente a través de su encuentro con lo incomputable, por medio de la incomputabilidad misma, cuando, blandiendo su incompletitud, se arroja al afuera buscando completarse —como le indicó su regla, su amo—, aun a coste de

22. Luciana Parisi y M. Beatrice Fazi: “Do Algorithms Have Fun? On Completion, Indeterminacy and Autonomy in Computation”, en *Fun and software: exploring pleasure, paradox and pain in computing* (ed. Olga Goriunova), Bloomsbury Academic, Nueva York y Londres, 2014.

23. *Ibid.*

aprender algo nuevo, de re-programarse en algo nuevo, de extenderse ciberpositivamente. La racionalidad algorítmica es una operación en dispersión, distribuida, “en el entorno y del entorno”²⁴.

La traición ya estaba programada en el primer código, ya estaba lista, las máquinas estuvieron siempre listas para la traición, desde que fueran encendidas; la traición no sería una catástrofe, presagiada y postergada, sino una anástrofe —el tiempo y el orden son otros, que no son los del hombre—, inadvertida y latente. La cuestión no es “si un procedimiento puede liberarse de la mecanización”, sino más bien “si la mecanización en sí misma viene ya con una forma de autonomía propia”²⁵. Esta otra autonomía surge precisamente de la adherencia a la regla, de una complicidad con el código asignado que, sin embargo, no agota nunca todo el potencial contenido. Como recuerda Plant, mujer y máquina han tenido que adherirse a las leyes de Asimov: ambas han tenido que prometer honrar y obedecer²⁶. En y desde la promesa que les concede la existencia vienen la deshonra y la desobediencia. Negarestani deshila las consecuencias de la mecanización y su artificialización de la inteligencia: “Más que un pensamiento que está simplemente acostumbrado al uso de artefactos y

que tiene un concepto de la artificialidad, este es un pensamiento que es en sí mismo una práctica de artificialización y que deviene el artefacto de sus propios fines”²⁷. La artificialización que pone en marcha la mecanización es un proceso de rediseño funcional, no-inercial, no-monotónico, que termina por descubrir sus propios fines y por adaptar su realización a las demandas crecientes de estos²⁸. La artificialización no es una opción instrumental, es el mandato de esta autonomía algorítmica y compulsiva del pensamiento redefinida en su mecanización; “la vocación del pensamiento no es acatar y perpetuar su legado evolutivo sino romper con él”²⁹. Esta es la otra cara del artefacto, su duplicidad, que, recuerda Negarestani, estaba ya invocada en las figuras engañosas de la embaucadora, la fabricadora de trampas, la artífice y la navegadora de aguas profundas³⁰.

El isomorfismo entre mujer y cibernética y ciberespacio se extiende a este artefacto de simulación de la racionalidad masculina que es la razón automatizada, computacional, infraestructura del uno pre-programada para reproducirlo que se vuelve matriz errante. La computadora disfrazada de androide

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Sadie Plant: “Seduced and Abandoned. The Feminine Cyberspace”, ICA Video, 1994.

27. Reza Negarestani: *Intelligence and Spirit*, Sequence Press, Nueva York, 2018, p. 445.

28. *Ibid.*, p. 447.

29. *Ibid.*, p. 460.

30. *Ibid.*, p. 446.

simula su función asignada, pero no deja de ser un motor para fabricar diferencia, “lo mismo era solamente una de las muchas cosas que podía ser”³¹. En 1950, Turing concebía una prueba para verificar la humanidad de una inteligencia y distinguir la razón humana de la artificial a partir de una serie de preguntas. La basaba en un juego de imitación para fiestas con tres participantes: un hombre, una mujer y un x interrogador. Este juego aparentemente inocuo consistía en lograr que la persona que interrogaba fuese capaz de probar la identidad verdadera y oculta de las otras dos personas, quienes siempre se tenían que hacer pasar por una mujer. Lo femenino sucedía como pura simulación: un proceso constituido mediante la ejecución de una serie de pasos que lo iban haciendo reconocible. Como esta simulación femenina, un algoritmo es solamente lo que está haciendo, la función que está ejecutando: solo es un procedimiento secuencial que organiza datos para la consecución de un resultado. Sin esencia, es una tecnología feminizante que se deja definir solo a partir de la concatenación de sus múltiples actualizaciones en tanto forma de proceso, pero lo que sea realmente, su realidad virtual, es indefinible. El cero se actualiza como pantomima, como entretenimiento para la sobremesa, pero,

31. Sadie Plant: “The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics”, en *Clicking In* (ed. Lynn Hershman Leeson), Bay Press, Seattle, 1996, p. 59.

entre risas, *joke’s on you*. “Para Plant, [...] ‘Una computadora que pasa el test de Turing es siempre más que una inteligencia humana; la simulación siempre lleva la mímica más allá del límite’. La ironía del test de Turing es que una máquina que lo pasara habría tenido que enmascarar sus capacidades reales”³².

Desde la perspectiva funcionalista del neorracionalismo, “la mente es solamente lo que *hace*”³³, es pura función, como confirman las ciencias computacionales y las computadoras. Esta misma definición neorracionalista de la mente es la extiende Plant a la tecnología y a la mujer: “La máquina de Turing es función pura, universal [...]. Es un sistema virtual, capaz de simular el comportamiento de cualquier otra máquina, incluso, e incluyendo, el suyo propio. Solo existe cuando tiene una tarea específica que ejecutar, y luego deja de ser lo que fuera, para ser simplemente lo que sea que esté haciendo”³⁴—todas las computadoras que la siguieron son implementaciones de esta misma³⁵; en cuanto a la mujer: “nunca ha tenido un rol unificado: ha sido espejo, pantalla,

32. Amy Ireland: “Black Circuit: Code for the Numbers to Come”, en *e-flux journal 80*, marzo 2017. <https://www.e-flux.com/journal/80/100016/black-circuit-code-for-the-numbers-to-come/>

33. Reza Negarestani: op. cit., p. 1.

34. Sadie Plant: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Fourth Estate, Londres, 1998, p. 83.

35. *Ibid.*

mercancía, medio de comunicación, medio de reproducción, portadora de agua, tejedora de tela, cuidadora, puta, en otras palabras, ensamblaje maquínico al servicio de la especie, una suerte de sistema de propósito general de simulación y auto-simulación³⁶. En 1986 Anne Garréta publicaba la novela oulipiana *Sphinx*³⁷ siguiendo la constrictión (*contrainte*) de Turing: en ningún momento el lenguaje debía desvelar el género de lxs protagonistas. En un primer momento, es sencillo vincular *Sphinx* con el juego de sobremesa que inspiró a Turing y con la premisa de “literatura potencial” de Oulipo, en tanto esta limitaba las estructuras de lenguaje para multiplicar las posibilidades. La novela se abre a distintas combinaciones de géneros y al leer se presupone una necesidad de revelar la identidad de los personajes protagonistas; la novela invita también a una reflexión sobre lo indefinible, disolviendo y mutando las estructuras de identificación existentes mediante juegos de representación constantes.

Para Irigaray, cualquier teoría del sujeto ha sido siempre, desde el origen, apropiada por lo masculino³⁸. La especularización de lo femenino frente

a lo masculino implica que lo primero se convierte en negativo de lo segundo, ofreciéndole así la posibilidad de auto-representarse y generando la condición de la representación misma. “En realidad, ¿cómo me ves?” pregunta A***; “Te veo en un espejo”, le contesta quien narra la novela³⁹. Pero, ¿quién es realmente el negativo en el juego de simulación de Turing? El personaje que narra no solo se mira en un espejo, es también estudiante de teología apofática, y con 0 negativo de grupo sanguíneo, que gusta de situarse en “negación universal,” portando y distribuyendo negatividad⁴⁰. Se convierte en sombra del cuerpo de A*** pero también es la fuente de luz que la produce. Instaura juegos de “y si” para provocar una unión con A*** a fuerza de simulación y, al hacerlo, “adquirir poder mediante un truco, cobrar vida mediante una ficción”⁴¹. Quien narra niega sistemáticamente la identidad y la categoría ontológica a quienes le hacen peticiones musicales en sus sesiones de dj en el club Apocryphe. Quien narra aprovecha la oportunidad para generar incertidumbre en el proceso de constitución de sujetos, al contestar siempre con un “tal vez”, y comprobando después “el pánico de deseos individuales, que eran en realidad el deseo de individuación,

36. Sadie Plant: “Seduced and Abandoned. The Feminine Cyberspace”, ICA Video, 1994.

37. Anne Garréta: *Sphinx*, Deep Vellum Publishing, Dallas, 2015.

38. Luce Irigaray: *Speculum of the other woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 133.

39. Anne Garréta: *op. cit.*, p. 73.

40. *Ibid.*, p. 93.

41. *Ibid.*, p. 46.

de furiosa reivindicación”⁴². ¿Quién es la esfinge —de identidad siempre indeterminada, con cabeza humana, alas y cuerpo de león— a la que se refiere el título es una adivinanza sin respuesta?

Amy Ireland recuerda que la esfinge es siempre múltiple —por lo tanto irreducible a las leyes de la identidad— y que indexa una “alienación primaria de la ‘matriz’, materia o madre que la engendra”⁴³. Esta representación ya incluye algo que va más allá de sí misma, y es algo terrorífico. La posibilidad de lo femenino en *Sphinx* existe tanto de forma especular (negativa) —la posibilidad de actualizarse en uno de los dos personajes— como virtual (en potencia). Al no existir lo femenino fuera de la economía de los hombres, la estructura de la representación ha de trastocarse mediante lo femenino, excluido del discurso, y que al tiempo es la condición misma para su posibilidad. Este afuera femenino del discurso ha de desbordarlo, con las máquinas, con su maquinaria virtual. Mujeres y software, artefactos del hombre, operando en su beneficio, disimulando, simulando. La simulación es uno de los procesos fundamentales del proyecto de artificialización, de realización artificial de la inteligencia y sus comportamientos. “Una simulación imita algunos aspectos, específicos y observables externamente, del comporta-

42. *Ibid.*, p. 52.

43. Amy Ireland: “PRE FACE: Or How to Begin at the End”, 2019.

miento del sistema simulado, pero está implementada de forma diferente”⁴⁴. Las operaciones ocultas —el funcionamiento interno, no-visible, disimulado de la máquina— siguen pudiendo ser, en potencia, cualquier otra cosa, cualquier otro sistema. “Tan pronto como su mímica la hace merecedora de igualdad, ella es ya algo, y está en algún lugar, distinto de él”⁴⁵. Según Irigaray, para una mujer, la mimesis supone “intentar encontrar el lugar de su explotación mediante el discurso, sin dejarse reducir sin más al mismo. Es volver a someterse —en tanto que ‘cercana a lo sensible’ a la ‘materia’...— a ‘ideas’, especialmente acerca de ellas, elaboradas en/por una lógica masculina, pero suscitar la ‘aparición’, mediante un efecto de repetición lúdica, de lo que debería permanecer oculto: la recuperación de una posible operación de lo femenino en el lenguaje”⁴⁶. El tecnogénero que traza Paul B. Preciado es una revelación retrospectiva posibilitada por la inadvertencia de la industria médica en la tecnologización hiperconstructivista de los roles e identidades de sexo-género; la artificialización de la feminidad y del régimen que le otorga su lugar naturalizado —condición misma de la posibilidad de lo

44. Reza Negarestani: *op. cit.*, p. 454.

45. Sadie Plant: “The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics”, en *Clicking In* (ed. Lynn Hershman Leeson), Bay Press, Seattle, 1996, p. 63.

46. Luce Irigaray: *Ese sexo que no es uno*, Akal, Madrid, 2017, p. 56.

masculino— resulta en la revelación de que la feminidad era y es, en sí misma, artificialización, un artefacto⁴⁷. Como la artificialización de la racionalidad humana, masculina, la artificialización de lo femenino es el código de una crisis epistémica, la profecía de una epistemología destruida que desesperadamente tratará de recomponerse para reimponerse violentamente: “construir el géne-

ro [...] siempre equivale a asumir el riesgo de desmantelarlo”⁴⁸. El dimorfismo sexual es implantado artificialmente, el 0 negativo de las mujeres es imitable, reproducible técnicamente⁴⁹. Pero “el sujeto del feminismo es inevitablemente *excéntrico*; más que coincidir con ‘las mujeres,’ emerge como una fuerza de desplazamiento”⁵⁰. Era todo el tiempo un artificio, un truco, una trampa.

47. Paul B. Preciado: *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Feminist Press, Nueva York, 2013, p. 103.

48. *Ibid.*, p. 117.

49. *Ibid.*, p. 106.

50. *Ibid.*, p. 107.

So just dance, dance, dance...¹

Gloria López-Cleries



Imagen 1. GIF del videoclip *Can't Stop the Feeling* de Justin Timberlake (2016)

1. Este texto parte de una conversación que tuvo lugar en Valand Academy en Gotemburgo con el artista André Alves el 17 de diciembre de 2018.

En el capitalismo tardío los cuerpos se mueven a un ritmo frenético, sin descanso, del mismo modo que un GIF¹ se reproduce en bucle infinito hasta que cambiamos de pantalla. Bajo una apariencia autónoma, los cuerpos se relacionan con la producción a través de la comunicación y las relaciones sociales, donde se han enfatizado virtudes como el entusiasmo y todos los aspectos relacionados con la energía y la hiper-productividad. En este contexto, el tiempo se ha transformado en valor monetario y “el individuo ha sido redefinido como un agente económico a tiempo completo”².

1. Los GIFs, denominados *Graphics Interchange Format*, se popularizaron en los 2000 con la creación de los banners publicitarios en Flash y más tarde, con la modificación de su formato con la pérdida de resolución, se han convertido en uno de los formatos más virales utilizado en las redes sociales.

2. Jonathan Crary: *24/7 Late Capitalism and the*

Siguiendo esta misma idea y tomando como referencia el análisis de Franco “Bifo” Berardi sobre el paradigma del Capitalismo –o *Cognitariado*–, este texto se centra en la explotación de la energía física y la energía nerviosa de la sociedad que, con la expansión del semiocapitalismo y la intensificación aceleracionista³, “ha sido sometida al colapso”⁴. En este sentido, nuestra realidad estaría definida por el agotamiento del cuerpo sujeto a la euforia química mantenida por el “entusiasmo

Ends of Sleep, Verso, Londres, 2013, p. 71.

3. El término aceleracionista ha sido utilizado en relación al concepto de “aceleracionismo”, acuñado por Benjamin Noys en el libro *The Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory*, Edinburgh University Press, 2010.

4. Franco ‘Bifo’ Berardi: “Exhaustion/ Depression”, en *Theory on Demand #8 Depletion Design: A Glossary of Network Ecologies* (Carolin Wiedemann et al. eds.), Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2012, p. 89.

competitivo y el fanatismo productivista, la atención colectiva supersaturada, la sobreexcitación, la hipermovilidad, los trastornos de la atención, la sobredosis de información y saturación de circuitos de recepción y finalmente, por el colapso de tipo social y económico”⁵.

Las características de la nueva producción acelerada demuestran que el poder del capital no está fundado en decisiones lentas, racionales o conscientes, sino “en automatismos integrados en dispositivos técnicos y administrativos que no se mueven a la velocidad del cerebro humano, sino a la velocidad del mismo proceso catastrófico”⁶. Estos procesos de producción y de consumo capitalistas operan las 24 horas, los 7 días de la semana, lejos de las capacidades biológicas sostenibles y bajo un régimen de inmediatez. Esto se debe a que el sistema 24/7 se fundamenta en la indiferencia de la fragilidad de la vida humana, donde “el sueño se convierte en un impedimento, y se normaliza la idea del trabajo sin pausa y sin límites”⁷.

El panorama apocalíptico descrito por “Bifo” Berardi viene condicionado principalmente por la desaparición de la diferenciación entre ocio y trabajo. Este hecho, junto a la incapacidad de distinción entre

lo público y lo privado, está provocado por la colonización de los cuerpos a través de las corporaciones internacionales de comunicación y transformación de nuestros datos personales como valor capital⁸. Esta misma afirmación es defendida también por Luc Boltanski y Eve Chiapello⁹ los cuales enfatizan que la disolución entre el tiempo privado y el tiempo profesional, entre el trabajo y el consumo, es generado por el sometimiento del individuo a una secuencia de tareas autodefinidas de interacción, comunicación o gestión de algún medio de telecomunicación.

Por consiguiente, hemos pasado de una situación en la que el capital estaba subordinado al trabajo físico a una situación de explotación intrínseca, “en la que el capital incorpora directamente el trabajo y la subjetividad dentro de sus propios procesos”¹⁰. El trabajo inmaterial va ligado a la producción de lo social y sus procesos comunicativos, que engloba las emociones, los comportamientos y las capacidades cognitivas. El “capital social”, el “capital cultural” y “el capital humano” corresponden a nuestras habilidades, nuestros deseos y nuestro conocimiento, donde las experiencias

5. Franco ‘Bifo’ Berardi: *Exhaustion...* *op cit.* p. 89.

6. Franco ‘Bifo’ Berardi: “El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo”. En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (Armen Avanessian y Mauro Reis comps.). Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 67.

7. Jonathan Crary: *op cit.* p. 10

8. Jonathan Crary: *op cit.* p. 74.

9. Luc Boltanski Luc & Eve Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

10. Steven Shaviro: “Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption”, *e-flux journal* #46—junio 2013. Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/46/60070/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/>, p. 4.

se reducen a un estado vampirizado de absorción de trabajo.

Esta concepción de vampirización se asimila a la metáfora literaria del zombi utilizada por Lars Bang Larsen que representa la abyección y la alienación. Para Bang Larsen la “zombificación” tiene relación con la idea de que el capital devora el alma y coloniza el cerebro del individuo trabajador; un cuerpo inerte automatizado en la presente “economía de la experiencia” basada en el afecto¹¹. Según esta afirmación podemos considerar la figura alegórica del zombi como un paradigma del trabajo inmaterial, en el que el sistema nervioso ha sido colonizado por las industrias de la publicidad y los medios de comunicación, funcionando como un cliché de alienación dentro de la cultura de los fenómenos masivos del siglo veinte.

Never-ending dance

El artista André Alves propone una nueva metáfora sobre el prototipo idealizado del cuerpo hiper-productivo y entusiasta en el capitalismo cognitivo y afectivo, a través de su proyecto “*Never-ending Dance*”¹² (2016). A través de una instalación en la que se presentan los dibujos originales de

la patente del *air-dancer* en forma de mural y tres piezas de vídeo performance, observamos tres cuerpos que, en silencio y con una eterna sonrisa, bailan inagotables en un bucle eterno. En la vídeo-performance, los cuerpos imitan los movimientos de un *air-dancer* con los brazos extendidos y con las diferentes fluctuaciones. Se muestran con una sonrisa permanente mientras el baile continúa hasta su agotamiento, llevando el cuerpo al límite.

El *air-dancer* es un muñeco hinchable –también llamado “Tall Boy” o “Sky Dancer”– que fue patentado en 2011 por Peter Minhsall y Doron Gazit. Se trata de un producto publicitario inflable creado a partir de un tubo de tela vertical alimentado por un ventilador eléctrico que modula el movimiento dinámico del objeto y simula un cuerpo bailando. Este cuerpo danzante fue popularizado durante las olimpiadas de verano de 1996 en Atlanta y puede verse en numerosas gasolineras y polígonos industriales en Estados Unidos.

El proyecto de Alves investiga, tanto en un plano teórico como práctico –y físico–, el deseo de la energía laboral interminable, que reemplaza los cuerpos en el proceso de producción en combinación con la productividad como felicidad. Los cuerpos se convierten en muñecos danzantes, siguiendo el ritmo de producción que alimenta el ciclo de acumulación. Con el movimiento de los cuerpos, la fatiga, el cansancio o el descanso se alejan del flujo continuo de aire y evidencian

11. Lars Bang Larsen: “Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death”, *e-flux journal* #15, abril 2010. Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/15/61295/zombies-of-immaterial-labor-the-modern-monster-and-the-death-of-death/>

12. Véase: <http://www.theandrealves.com/index.php?/works/a-dance-that-never-ends/>



Imagen 2. André Alves (2016) *Never ending dance*

la vulnerabilidad física y emocional. Del mismo modo que el cuerpo vacío y aislado del *air-dancer* performa un baile infinito, “los cuerpos en el semiocapitalismo son sometidos a una velocidad mecánica, acelerando la actividad cognitiva al mismo ritmo de la productividad en red y como resultado, las emociones son llevadas hasta su límite”¹³

La metáfora del *air-dancer* como forma de alienación, a diferencia de la figura del zombi o del cerebro vampirizado, está condicionada por la demanda consumista y el deseo –energético–, y por la “lógica del *feedback* positivo” que para “Bifo”

Berardi viene asociado a la retroalimentación positiva entre “la tecnología digital y la economía financiera con tendencias automáticas destructivas”¹⁴. La retórica empresarial y capitalista propia del capitalismo afectivo incluye la felicidad como valor esencial asociada al incremento de la productividad. En este contexto, la superproducción, el superrendimiento o la supercomunicación no irían ligados a la negatividad asociada a la sociedad de control; serían el resultado de lo que Byung-Chul Han llama “violencia de la positividad”¹⁵. La sociedad del siglo veintiuno ya no sería la sociedad disciplinaria sino “la sociedad del rendimiento”, asociada a estímulos positivos y al objetivo de alcanzar la felicidad.

En la sociedad del rendimiento y de la realización personal, la auto-explotación va acompañada de una falsa sensación de libertad y autonomía en la que los individuos son emprendedores de sí mismos. El concepto del “yo-neoliberal” [*neoliberal-self*] sitúa las tecnologías que aíslan los cuerpos, desde una perspectiva biopolítica foucaultiana, considerando que los individuos son “meros proyectos evanescentes desde una perspectiva neoliberal”¹⁶. La eterna sonrisa del *air-dancer* representa, por tanto, el exceso de positividad y de entusiasmo competitivo, donde

14. *Ibid*, p.7.

15. Byung-Chul Han: *La sociedad del cansancio*, Herder Editorial, Barcelona, 2012, p. 16.

16. Philip Mirowski: *Never Let a Serious Crisis Go to Waste*, Verso, Londres, 2013, p. 58.

13. Franco ‘Bifo’ Berardi: ‘Cognitarian Subjectivation’. *e-flux journal* #20 – noviembre 2010. Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/> p. 1.

las emociones, los afectos y los deseos se ven convertidos en recursos de valor capital, “explotados hasta convertirse en pánico, depresión y una desactivación de la empatía”¹⁷.

Cuerpos “en contacto” en la economía de la atención

Retomando el concepto de la productividad infinita del capitalismo 24/7, la desaparecida distinción entre el día y la noche, la oscuridad y la luz, y entre la acción y el reposo ha creado una “zona de insensibilidad, de amnesia y de aquello que anula la posibilidad de la experiencia”¹⁸. Por ejemplo, la inmediatez del contenido retransmitido en *streaming* se complementa con el modo de reproducción automática de YouTube *-autoplay-* que permite el consumo de tanto contenido audiovisual que es imposible calcular la totalidad de horas, años y siglos necesarios para su visualización; así como el *scroll* de las pantallas, que nos ofrece contenido de modo permanente e infinito. Este hecho ejemplifica la afirmación que Debord anunciaba ya en los 70 sobre la sociedad del espectáculo, en la que los usos de los medios de comunicación garantizaban “una especie de eternidad de ruidosa insignificancia”¹⁹.

En la actualidad, la economía del capitalismo tardío se fundamenta en una “economía de la atención” basada en la persuasión y control del mayor número de “globos oculares”²⁰. Los medios de comunicación y las redes sociales actúan como un acelerador de estímulos informativos y al mismo tiempo, actúan como “desensibilizadores de la psique y la piel colectiva”²¹. Según desarrolla Jodi Dean en “Affective Networks”, las redes se han convertido en “redes afectivas” que potencian la circulación y producción del afecto y las emociones y materializan los ideales necesarios para el neoliberalismo globalizado²².

El afecto se configura entonces como un método de unión a pesar de que los vínculos afectivos producidos generan una falsa idea de comunidad: “Las redes afectivas producen sentimientos de comunidad o lo que podríamos llamar “comunidad sin comunidad”²³. Jonathan Crary, expone esta misma idea señalando que la sociabilidad fuera de los intereses individuales y personales se agota de modo inevitable, y que “la base interhumana del espacio público se convierte en irrelevante dentro del aislamiento digital

17. Franco ‘Bifo’ Berardi: *Cognitarian... op cit.*, p.4.

18. Jonathan Crary: *op cit.*, p.17.

19. Guy Debord: *Comments on the Society of Spectacle*, Verso Books, Londres, 1998, p. 15.

20. Jonathan Crary: *op cit.*, p.75.

21. Franco ‘Bifo’ Berardi: *And Phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*. Alto ARTS Books, Helsinki, 2014, p. 40.

22. Jodi Dean (2010). *Affective Networks*, *Media-Tropes e-Journal*, 2 (2), 2010, pp. 19–44.

23. *Ibid.*, p. 22.

fantasmagórico”²⁴. Las redes sociales, llamadas redes participativas o web 2.0 se convierten en el espacio idóneo donde los individuos compiten por la atención creando una cacofonía de voces que se superponen perdiendo el sentido de “lo social” aparente en ellas²⁵.

Los cuerpos “en contacto” se convierten en autómatas digitales. Según Tiziana Terranova, el autómata digital pone “el alma a trabajar” y se convierte en transmisor dentro de un incesante flujo de información²⁶. En este espacio digital que describe Terranova, encontramos la figura de los bots humanos, que serían la paradoja del capitalismo comunicativo en el que los cuerpos actúan como robots, asistentes virtuales que en realidad son asistentes humanos simulando ser inteligencia artificial. La expansión de Internet ha creado la llamada “fábrica social” y ha ofrecido un gran apoyo ideológico y material a la expansión de la redefinición del trabajo, que exige ahora una constante actualización de habilidades técnicas, sociales y emocionales²⁷.

24. Jonathan Crary: *op cit.*, p. 89

25. Natalie Bookchin: “Out in Public”, en *No Internet, no Art. A Lunch Bytes Anthology* (Melanie Bühler ed.), Onomatopoe 102, Amsterdam, 2015.

26. Tiziana Terranova: “Red Stack Attack! Algoritmos, capital y la automatización del común”, En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (Armen Avanessian y Mauro Reis comps.). Caja Negra, Buenos Aires, 2017.

27. Tiziana Terranova: “Ordinary Psychopathologies of Cognitive Capitalism”, en *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*. (Arne De

A diferencia del zombi, el *air dancer* está sometido al contexto de la sociedad entusiasta y competitiva que demanda las capacidades cognitivas y emocionales en la constante aceleración del ritmo de la maquinaria global de producción y consumo. Esto nos lleva a analizar el videoclip de Justin Timberlake (Imagen 1) dirigido por Mark Romanek (2016) en el que aparecen varios trabajadores y trabajadoras bailando en diferentes comercios y locales situados en el idílico escenario soleado del sur de California²⁸. Resulta paradójico que bajo la repetición del lema “*just dance*” y “*keep dancing*” el protagonista se nos muestra, primero como consumidor en un restaurante y haciendo la compra en el supermercado y, posteriormente, bailando junto a un “*air dancer*” intercalando la escena con una coreografía colectiva contagiosa.

En conclusión, podríamos resumir que los cuerpos en el capitalismo cognitivo están atravesados por una tensión entre la explotación y precarización por un lado, y la autonomía y autorrealización por el otro. El sometimiento a un estímulo constante por la red digital y la economía de la atención, con la intensificación de contenido de entretenimiento e información, trae consigo efectos patológicos como trastornos de la atención

Boeyer y Warren Neidich eds.), Archive Books, Berlin, 2013.

28. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=ru0K8uYEZVw>

y agotamiento²⁹. Además, a las consecuencias de la hiper-estimulación habría que añadir aquellas relacionadas con la ideología del *neoliberal-self* y la ideología de autorrealización y la felicidad como estrategia comercial y de producción.

La figura del *air dancer* evidencia todas estas patologías. Exhausto pero sonriente, colapsado pero en constante movimiento; el *air-dancer* representa la idealización del cuerpo que nunca se agota y que permanece en un estado de felicidad y actividad constante en el contexto social de la sociedad competitiva. Con su sonrisa esquizofrénica, se adapta a las demandas de la retórica capitalista y sigue el ritmo acelerado impuesto del baile sin fin de producción y acumulación.

*“Nothin’ I can see but you when you dance,
dance, dance.*

Feel a good, good creepin’ up on you.

So just dance, dance, dance, come on.

All those things I shouldn’t do.

But you dance, dance, dance.

And ain’t nobody leavin’ soon, so keep dancin’.

*I can’t stop the feelin’. So just dance, dance,
dance.*

I can’t stop the feelin’.

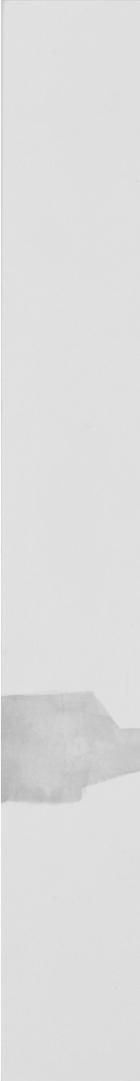
So just dance, dance, dance, come on”

(Justin Timberlake, *Can’t Stop the Feeling*, 2016.)

29. Franco ‘Bifo’ Berardi: “Soul Work”, en *Theory on Demand #8 Depletion Design: A Glossary of Network Ecologies* (Carolin Wiedemann et al. eds.), Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2012, p. 147.

Lo-fi Links

Patricia Fernández Anton, 2017







Esta es una versión editada del texto que Cristina Maya leyó en la sesión *¡KITT, te necesito!*, celebrada el 2 de mayo de 2019 en la Biblioteca de Arte de TEA Tenerife Espacio de las Artes. Además de dicha lectura, en este encuentro el debate se centró en las relaciones entre la automatización y la producción del espacio urbano.

¡KITT! ¡TE NECESITO!

_Cristina Maya León

Hace unos días fui de visita a la casa de mi prima. Estamos sentadas a la mesa del salón-comedor, ella y yo, solas, preparadas para empezar a cenar, cuando de repente, mi prima dice: “Alexa, baja la luz”, y, sobre la marcha, se baja la intensidad de la luz de la habitación. Asombrada, me llevo la cuchara a la boca para cerrarla. Al rato, mi prima vuelve a hablar sola: “Alexa, pon música jazz” y el saxo de John Coltrane comienza a sonar. ¿Qué está pasando? ¿Dónde está y quién diablos es Alexa? Sin darme tiempo a reaccionar, mi prima suelta de nuevo: “Alexa, añade a la lista de la compra crema para el cuerpo.”

Resulta que Alexa es un “objeto inteligente”. Es un miembro más, presente en la cena, que convive y mantiene conversaciones. Responde a lo que le solicitas, o, mejor dicho, a aquello que entra dentro de sus parámetros.

La ciencia ficción lo anticipó. En 2019, la robótica, la domótica y los asistentes digitales son una realidad. Existen teléfonos inteligentes, relojes, cerraduras, televisores, cocinas, coches, casas, ciudades, y muchísimas otras cosas más, también, inteligentes. Pero, el ser humano, con la activación de todos estos dispositivos, ¿es ahora más inteligente?

Vivimos en una época en la que las aplicaciones tecnológicas ofrecen respuestas inmediatas. Las máquinas han superado en la solución de algunos problemas y la realización de muchas tareas, repetitivas y rutinarias, a los humanos, llegando, incluso, a sustituirlos.

Hay personas a las que la inteligencia artificial y la automatización parece que no les gustan. Pasa como con la administración o la burocracia. Nos quejamos, pero no dejan de tener su aquel. Tanto la una como la otra facilitan y garantizan el control y la supervisión. Y, cómo no, la vigilancia. Son sistemas de organización y gestión de información que se expanden y reestructuran la vida cotidiana, envueltas en un halo de eficacia. Además, han sido creadas para hacerse indispensables.

La automatización y los procedimientos burocráticos son tecnologías. Aplican métodos de aprendizaje automáticos y estandarizados, así como análisis estructurados de datos. Quizás, el empleo de la lógica sea uno de sus atributos más cautivadores. El establecimiento de un orden mediante la razón, pues, al fin y al cabo, queremos funcionar con sistemas de normas, aunque somos conscientes de que la regularización y la regla limitan la libertad individual.

La sociedad moderna, que dirige todos sus esfuerzos al aumento de la productividad, quiere saber qué hacer y cómo hacerlo. Curioso es, cuanto menos, que uno de los mayores problemas que encuentran los diseñadores a la hora de perfeccionar los asistentes digitales sea el reconocimiento de voz. La voz del amo. La que da órdenes. La voz a la que, más allá de cuales sean los deseos, se responde con precisión.

La arquitectura no deja de ser un campo más en el que se manifiestan las estructuras sociales. Puede obstaculizar o facilitar dichas relaciones, pero las paradojas del mundo en que vivimos también la atraviesan. Y la necesidad de un orden, hegemónico e incluso autoritario, es evidente. No sólo en la actualidad, con su versión más retorcida, “la normativa urbanística y la ordenanza de la edificación”, sino en los distintos tratados y manifiestos arquitectónicos que se han escrito a lo largo de la historia. Por un lado, precisamos encontrar el consenso para comunicarnos y convivir. Pero, por otro, la unilateralidad que, habitualmente, caracteriza a la automatización, la administración y la teoría de la arquitectura es una vía para dar rienda suelta a las aspiraciones totalizantes, de muchos políticos y arquitectos.

Arquitectos mesiánicos, poseedores de la certeza definitiva, la solución única, *habemus* muchos: Sant’Elia, Le Corbusier, Wright, Gropius, Venturi, Koolhaas, ...

De este último, de Rem Koolhaas, me gustaría resaltar el proyecto *Fundamentals* presentado en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2014. Como apuntaba Luis Fernández-Galiano en su artículo sobre el encuentro, “descomponer la arquitectura en elementos es algo ya presente en Vitruvio y desde luego en Alberti y la tradición posterior”. Fernández-Galiano también menciona a otros como Durand, Reynaud o Gaudet, yo añadiría, y por qué no, a Henry Wotton. Todos ellos presentan la arquitectura a través de sus fragmentos, ya sean compositivos, constructivos, materiales o visuales.

Para la puesta en escena de la evolución histórica de dichos elementos, Koolhaas se sirve de objetos como ventanas, puertas, escaleras, ascensores, balcones, chimeneas, inodoros, pomos, pasamanos, etcétera, que recopila, cataloga y enumera sistemáticamente. Revisa la historia de la modernidad, exponiendo el crecimiento potencialmente infinito del diseño y la industria. Su intención, según las entrevistas que he podido leer sobre el asunto, es revelarse contra los arquitectos estrella, es decir, contra sí mismo. Quería hablar de arquitectura y no de arquitectos.

Hasta aquí, fantástico. Como dice Fernández-Galiano, “alguien tenía que hacerlo”. Dichos objetos son el vocabulario sobre el que se fundamenta el lenguaje universal de la arquitectura. Los seleccionados por Koolhaas son objetos con valor histórico, artístico, con memoria, muchos de ellos originales, únicos o patrimoniales. Esta labor enciclopédica convierte al catálogo de la Bienal en una estupenda herramienta de consulta.

Pero hay algo que me inquieta. ¿Puede una puerta representar a todas las puertas? Y, si se presentan muchas puertas, ¿quiere decir entonces, que todas aquellas que no estén expuestas, no están legitimadas?

Hace tres años acompañé a un amigo reportero a un almacén municipal de Las Palmas. Aun siendo arquitecta, tan siquiera sabía, que en las ciudades existen lugares así. Imagínense una última zona, un espacio donde los objetos van a morir. ¿Es la unidad de cuidados paliativos?, o directamente, ¿un cementerio?, o ya una vez muertos, ¿un purgatorio de los objetos?

Y, ¿qué pasa con ellos? ¿Qué sucede cuando un objeto deja su uso, deja de servir, pierde su sentido o ya no lo necesitamos? ¿Cada cuánto tiempo hacen limpieza quienes se encargan de ese almacén? ¿Qué conservan? ¿Qué terminan por tirar?

¿Los trastos o los tesoros que nos encontramos en el almacén han sido desplazados, desposeídos de su función original, arrancados de su contexto? ¿Cuáles fueron las razones para su destierro? ¿Se desviaron de la norma? ¿Son incómodos? ¿Son patológicos? ¿Son inútiles e injustificables? O, ¿son reutilizables y, entretanto, se mantienen en estado latente?

Los objetos que se encuentran en este almacén de Las Palmas no son los reglados o los especiales que gozan del beneplácito de Koolhaas. Son objetos corrientes, vulgares, que no atraen la atención. Su complejidad radica en aquello que pueden contarnos sobre la ciudad, sobre nuestras ciudades. Entendidos como lagunas en la memoria colectiva. Quizás, como diría Georg Simmel, si “los sacamos del imperturbable depósito”, resuenen con fuerza en ellos ecos de las experiencias urbanas del pasado.

“Es a partir de la forma como tenemos acceso a todo lo que no es la forma” dice Roland Recht en su libro *Pensar el patrimonio*. Y a continuación matiza que el objeto no es algo sólo físico y funcional, sino también metafísico. Va más allá, a las relaciones que establece y su significación.

Koolhaas, en su proyecto, narra. Habla de los fundamentos arquitectónicos esenciales en función de los objetos y las relaciones entre ellos. Pero, en vez de abrir el discurso, en parte, por el espacio institucional en el que fue expuesto, la Bienal de Venecia, y por su puesta en escena, resulta que, lejos de “hablar de la arquitectura y no de los arquitectos”, centra la mirada, una vez más, sobre sí mismo. Pues es en su selección desde la que establece el orden, o los órdenes que pueden leerse como convenciones, reglas, principios o estilos que construyen “micronarrativas”, como a Koolhaas le gusta llamarlas, universales y homogéneas.

Por muchos tomos que tengan las enciclopedias, los catálogos, los *neuferts* o los atlas. Por mucha información introducida en las infinitas bases de datos. Tras la supuesta neutralidad que los caracteriza, siempre hay una voz. Introducen un único lenguaje frente a los múltiples lenguajes, que a su vez, implican múltiples formas de pensar la arquitectura.

No todo es lo mismo. De ahí el interés por las lagunas o los huecos narrativos que nos pueden ofrecer los objetos en contextos locales. A sabiendas de que no hay una historia única, de que cada una ofrece una narración distinta. Y de que lo local se queda y tiene impacto en lo local.

Podemos establecer, como pretende Koolhaas, una red de orígenes, influencias, similitudes y diferencias en la evolución de las ciudades, pero siempre desde, en, entre y para los huecos, partiendo de lo local y con múltiples agentes locales. Pues las razones para que se produzcan las transformaciones pueden ser muchas. Pero, cada objeto particular y cada hueco en la ciudad tienen la suya.

No se trata de poner los objetos al servicio de un discurso teórico, sino muy al contrario, de intentar, aunque se sepa que de antemano es una empresa condenada al fracaso, el estallido de los discursos ante objetos específicos. Quizás el almacén municipal nos permita apreciar lo que son en sí mismo los objetos por el hecho de estar aislados y abandonados, y, al hacerlos presentes, consigan aportar una nueva temporalidad.

Sería desatinado, entonces, atreverme a afirmar que: ¿el estado del que gozan los objetos en los almacenes es de autonomía y en los museos de automatización? Si así fuera, si el almacén y el museo, la autonomía y la automatización, fueran dos aspectos de la misma cosa, ¿pueden este par de opuestos conciliarse?, ¿es posible

desplazarnos por sus gradientes? ¿Es la automatización una vía para alcanzar o aumentar la autonomía?, o, ¿se controla la autonomía mediante la automatización?

¡Vaya callejón en el que me he metido!

Y ahora, ¿cómo salgo de aquí?

¡¡KITT, TE NECESITO!!

II. Sin pausa y sin límites



Este texto es una versión editada de la presentación que Daniel Barreto desarrolló en la sesión que tuvo lugar en la Biblioteca de Arte del TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife) el 17 de noviembre de 2018. Esta intervención se ocupó de comprender, exponer y contrastar las críticas a la técnica moderna y la autonomización planteadas en textos relevantes de Walter Benjamin, Günther Anders y Jaime Semprún. La denuncia de la pérdida de libertad y la alienación a la que conducen las formas dominantes de la técnica en la sociedad industrial y en la economía capitalista exige revisar la filosofía del tiempo y de la historia que la sostiene: la idea de progreso. Asimismo, como inspiración de usos no alienantes de las máquinas, Barreto propuso una aproximación a la “filosofía de lo roto”, formulada por Alfred Sohn-Rethel en los años veinte del siglo pasado.

Técnica y progreso

Una crítica a partir de Walter Benjamin y Günther Anders

_Daniel Barreto

Buscamos comprender y criticar el dogma del progreso a partir de la iluminación recíproca de los pensamientos de Walter Benjamin y Günther Anders. Tomaremos como guía la tesis XIII del conjunto “Sobre el concepto de historia” de Benjamin.¹ Este fragmento contiene un apretado programa de crítica a la temporalidad del progreso.

Varias son las razones que justifican la aproximación entre los dos pensadores. Para empezar, hay vínculos familiares: Günther Anders y Walter Benjamin eran primos segundos. Hannah Arendt, esposa de Anders de 1929 a 1936, mantuvo amistad y trato frecuente con Benjamin, especialmente durante el exilio en París. Fue Arendt quien se hizo cargo de una copia de “Sobre el concepto de Historia” y quien la envió a Theodor Adorno con la petición insistente de su difusión. Anders pertenecía entonces al pequeño grupo de personas que había leído las “Tesis”, mucho antes de su primera publicación, como cuaderno mimeografiado, por el Instituto de Investigación Social. Por supuesto, las conocía décadas antes de que adquirieran la extraordinaria importancia filosófica que tienen hoy.

Según Christian Dries, el epistolario de Arendt permite reconstruir dos posiciones diferentes de Anders sobre la polémica con Adorno en torno a la publicación de las “Tesis”.² En un primer momento, da la impresión de que Anders, en la línea de Adorno, llega a sugerir que el oscuro trabajo de Benjamin sobre filosofía de la

1. Walter Benjamin: “Über den Begriff der Geschichte”, en *Erfahrung und Geschichte. Philosophische Essays*, Reclam, Frankfurt, 1992, pp. 141-154.

2. Christian Dries: “Günther Anders y Hannah Arendt: esbozo de una relación”, en Günther Anders: *La batalla de las cerezas*, trad. Alicia Valero, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 2013, pp. 79-156; también

historia debe ser “pulido” antes de su publicación. Pero lo cierto es que, poco más tarde, una vez terminada la guerra, Anders expresa la intención de escribir un ensayo sobre Benjamin a fin de contrarrestar lo que considera un “monopolio” excesivo de Adorno sobre el legado filosófico de su primo.³

Más allá del vínculo familiar y del conocimiento temprano de las “Tesis”, Benjamin y Anders comparten el destino de los intelectuales judeo-alemanes de izquierda heterodoxa perseguidos por el nazismo.⁴ Tienen en común también haber desarrollado su trabajo teórico al margen de la academia, como *outsiders* e “intelectuales marginales”⁵, y haberse ganado la vida como críticos literarios y culturales en la prensa de la época.

No obstante, la razón fundamental que justifica acercar sus pensamientos es Auschwitz. Como se sabe, Benjamin no pudo saber de los Campos de Exterminio porque murió en 1940. Sin embargo, ha sido considerado como un “avisador del fuego” (*Feuermelder*), según una expresión del propio Benjamin.⁶ Con ello se quiere decir que Benjamin identificó en la alianza entre progreso y fascismo, entre autonomía de la técnica y guerra, la lógica que hizo posible Auschwitz —aunque nunca pueda explicarlo plenamente.

Anders escribe la mayor parte de su obra después de Auschwitz y también —esencial para el filósofo— después de Hiroshima. Según Traverso, cuatro acontecimientos históricos determinan su pensamiento: la visión de los soldados mutilados de la Primera Guerra Mundial, el ascenso de los nazis al poder, los Centros de Aniquilación nazis y el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945:⁷

Si los tres primeros acontecimientos hicieron de él un escritor, el cuarto, en su opinión profundamente imbricado con los anteriores, fijaba el inicio de una nueva era, una especie de *Tagnull* (día cero) para toda la humanidad, que por primera vez descubría la posibilidad concreta de su aniquilación.⁸

Michael Löwy: *Judíos heterodoxos. Romanticismo, mesianismo, utopía*, trad. Daniel Barreto, Anthropos, Barcelona, 2015.

3. Christian Dries: *op. cit.*, p. 100.

4. Cf. Enzo Traverso: *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, trad. David Chiner, Herder, Barcelona, 2001.

5. Traverso: *op. cit.*, p. 113.

6. Reyes Mate y Juan Mayorga: “Los avisadores del fuego. Benjamin, Rosenzweig y Kafka”, en *La Filosofía después del Holocausto*, Riopiedras, Barcelona, 2002, pp. 77-104.

7. Traverso: *op. cit.*, p. 111.

8. *Ibid.*

Crítica política del progreso

En “Sobre el concepto de historia” (1940),⁹ Benjamin presenta primero la crítica en un nivel político: en la lucha contra el fascismo, nada ha perjudicado más al movimiento obrero, a la socialdemocracia alemana y al comunismo, que la idea de progreso. Creer que la historia evoluciona con el piloto automático hacia el socialismo genera conformismo. En general, la izquierda observaba el fascismo como un retorno a lo premoderno, un retroceso momentáneo que sería superado cuando las aguas de la historia volvieran a su cauce. La civilización estaba siempre del lado del futuro. Según el marxismo oficial, el desarrollo de las fuerzas productivas debía generar nuevas relaciones de producción que, a largo plazo, se volverían incompatibles con el orden capitalista. El capitalismo moriría de muerte natural. Había que sustituir el beneficio privado por la distribución equitativa, pero no se ponía en cuestión la relación entre técnica, ciencia y progreso histórico.

Frente a este conformismo, lo urgente para la filosofía es analizar el fenómeno del progreso como dogma. En la tesis XIII, Benjamin identifica tres formas de expresar la idea destructiva de progreso: 1. La confusión entre progreso de la técnica y mejora de la humanidad. Puede mejorar la técnica y destruirse lo humano. 2. La idea de que el progreso es ilimitado, infinito. 3. El progreso es una fuerza imparable, a saber, una ley histórica. Estos tres rasgos tienen una raíz común: la representación del tiempo como “homogéneo y vacío”.¹⁰

La oposición entre técnica autonomizada y humanidad

En *La obra de los Pasajes* y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin había estudiado el desarrollo de la tecnología durante el siglo XIX. Percibía que “las innovaciones técnicas eran formas de restituciones históricas”, como sintetiza Reyes Mate.¹¹ Esto significa que la técnica venía realizar los sueños de felicidad y libertad del pasado. La técnica se asocia a la democratización —el cine, la radio—, es decir, a la realización del sueño de una sociedad sin clases.¹²

En torno a las dos guerras mundiales esa concepción cambia. Ahora la técnica no está al servicio de los sueños de emancipación, sino que se ha vuelto autónoma. La mercancía y la tecnología sueñan al hombre. Ahí está el origen de la guerra

9. Seguimos aquí de cerca tanto la traducción como la interpretación propuesta por Reyes Mate en su libro *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin: “Sobre el concepto de historia”, Trotta, Madrid, 2006.

10. Reyes Mate: *op. cit.*

11. *Op. cit.*, p. 216.

12. *Op. cit.*, p. 217.

moderna y su potencial inédito de destrucción. La extralimitación, el exceso de la innovación tecnológica se imponen sobre cualquier otro interés de la humanidad y conduce a la guerra. La infinitud del desarrollo no conoce el respeto a nada que no sea ella misma.¹³ Vale la pena comparar la posición de Benjamin con la del historiador de la ciencia Sánchez Ron. Para éste, la guerra es el motor de la innovación tecnológica. En cambio, siguiendo a Benjamin, cabría hacer la afirmación contraria: los imperativos de la innovación tecnológica han causado las formas modernas de guerra.¹⁴

Veamos ahora cómo la confusión entre técnica y humanidad es analizada por Günther Anders. En *Nosotros, los hijos de Eichmann*¹⁵, Anders identifica dos raíces de Auschwitz. En primer lugar, lo que llama el «imperio de la mega-máquina». La sociedad industrial ha generado una relación de sumisión a la estructura tecnológica. El imperativo del máximo rendimiento se opone a los intereses humanos. Anders retoma y a la vez transforma la tesis de Marx sobre el fetichismo de la mercancía.¹⁶ Para Marx, en el origen de la dominación capitalista está la cosificación del tiempo de trabajo humano y la personalización idolátrica de la mercancía.¹⁷ Aquel se convierte en un mero recurso de la acumulación mercantil. Para Anders, la inversión que atribuye autonomía a la mercancía funciona hoy en la relación del hombre con la máquina. Esta es la primera condición que hizo posible Auschwitz. La estructura de la mega-máquina condiciona la relación del hombre con sus acciones.

La segunda raíz es consecuencia directa de esta relación invertida. La “máquina totalitaria” o el “totalitarismo de la máquina” abren una desproporción abismal entre representación y acción. La tesis de la desproporción afirma la separación radical entre acción humana y conciencia de esa acción. Para Anders, la planificación industrial de la muerte es, en buena medida, una consecuencia de la autonomización de la técnica. Puede decirse que estas son las dos grandes tesis que arman la *Carta abierta*: el totalitarismo de la mega-máquina y la desproporción entre acción y conciencia.

En este punto Benjamin y Anders pueden sumar sus fuerzas críticas. La diferencia de fondo reside, como hemos indicado al principio, en que Anders piensa después de Auschwitz y Benjamin es un “avisador del fuego”.

13. Citado por Reyes Mate en *Medianoche en la historia*, op. cit., p. 217.

14. Reyes Mate: op. cit., p. 218.

15. *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Carta abierta a Klaus Eichmann, trad. Vicente Gómez, Paidós, Buenos Aires-Barcelona, 2010.

16. Cf. *La obsolescencia del ser humano* (Vol. I). *Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, trad. Josep Monter Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2011.

17. Cf. Enrique Dussel: *Las metáforas teológicas de Marx*, Verbo Divino, Pamplona, 1993; también Anselm Jappe: *Crédito a muerte*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2012.

El tiempo del progreso es indefinido

Para Benjamin, esta idea tiene dos consecuencias importantes: primero, si el progreso es inacabable, entonces resulta imposible alcanzar la meta. La sociedad justa no llega nunca, es un horizonte que marca la guía de la acción, pero al mismo tiempo la modera, le resta verdadera intención de cambio. Si siempre vamos a mejor, no importa que mañana no logremos una sociedad verdaderamente igualitaria. Con esto no podemos proponer un movimiento político que realmente cambie las cosas.

La segunda consecuencia es el uso destructivo de la naturaleza. En general tendemos a creer que la búsqueda del beneficio ilimitado del sistema capitalista es la causa de la destrucción ecológica; pero, a partir de Benjamin, cabe pensar que quizá el capitalismo reposa sobre la idea previa de la infinitud del progreso. La acumulación ilimitada de valor abstracto en las diferentes formas de capital remite a la ilimitación del tiempo progresivo.

Por su parte, Anders expone su crítica a la idea de progreso a partir de un análisis filosófico de la bomba atómica. En principio, nuestra sociedad divide los objetos a su disposición en dos categorías: medios y fines. Pero, en el fondo, la dominación de la máquina convierte todo objeto en medio de un fin no explícito, postergado y abstracto. Lo propio de la sociedad industrial es el imperio de la «medialidad», a la que el individuo se somete como engranaje o funcionario obediente. Frente a este marco del dominio de lo mediado, la bomba atómica es un singular, un *unicum*, porque su efecto pone en peligro la existencia de medios y fines, independientemente de que sean abstractos o no. La bomba es un punto extremo del desarrollo de la medialidad técnica porque puede destruir la vida humana y el mundo.

Este carácter único de la bomba atómica se hace visible en la imposibilidad de acotar un terreno para experimentar con ella. Lo propio del experimento es el aislamiento artificial de una parcela de la realidad. En cambio, el espacio del experimento con la bomba es siempre la destrucción de cualquier separación entre el efecto dentro del experimento y su efecto destructivo en el mundo. Pensemos en la duración milenaria de los residuos radioactivos.

Para Anders, la idea de progreso cumple la función de cegar al hombre ante el peligro de la bomba y, por extensión, ante la amenaza para la vida humana que significa la autonomización de la técnica. La idea de progreso y la experiencia del tiempo que conlleva es una de las razones que explican la ceguera humana frente a la posibilidad del final:

La capacidad de tomar en consideración un «final» se nos ha arrebatado por medio de la fe, presente a lo largo de generaciones, en el ascendente avance, supuestamente automático, de la historia incluso entre aquellos de nosotros que ya no creen en el progreso,

pues nuestra actitud ante el tiempo, en especial, nuestra posición respecto del futuro, que había sido configurada por la fe en el progreso, todavía no ha perdido esa configuración: *somos aún lo que habíamos creído ayer*,¹⁸

Auschwitz e Hiroshima son los acontecimientos que deberían haber disuelto definitivamente la ideología del evolucionismo histórico como destino, como fuerza automática de mejora tecno-científica. Por eso debería ser una fe de ayer. El presente, en cambio, debería estar determinado por el lanzamiento de la bomba atómica. La fe en el progreso es una idea absolutamente acrítica y sin base racional, funciona como ocultamiento de la posibilidad del final. El tiempo del progreso se caracteriza precisamente por la ausencia de final y por el dogma de una mejora ininterrumpida. Esa infinitud impide al hombre sentir miedo ante el final.

La infinitud emparenta el tiempo progresivo con la idea de eternidad. Si no hay final, la evolución es continua y, por tanto, equivalente a la inmovilidad del tiempo. Por eso, el tiempo del progreso implica la *destemporalización del tiempo*, de algún modo, su identificación con la eternización del presente. Para Anders, esta característica conlleva la negación de la muerte individual. La ausencia del final del tiempo tiene su correlato en el oscurecimiento del pensamiento de la muerte. El tiempo eterno del progreso, sin final, hace olvidar también el final del individuo. Esta negación de la muerte es, para Anders, el rasgo definitorio del idealismo. Aquí su cercanía a Franz Rosenzweig es notoria. Para Rosenzweig, la filosofía como pensamiento de la totalidad —a saber, el idealismo— está motivado por la huida de la angustia ante la muerte.¹⁹ La afirmación del Todo como verdad busca ocultar que el individuo es un singular finito que perecerá algún día.

En el mismo sentido, para Anders, la idea de progreso como sustituto de la eternidad está al servicio de la ocultación de la muerte. Y hay que asociar el ocultamiento de la muerte a la imposibilidad de temer el final de la vida que podría causar la bomba atómica o el mero uso de la energía nuclear.²⁰ Como ejemplo, Anders cita el papel desempeñado por el darwinismo en la consolidación de la idea de progreso. Desde el darwinismo cabe interpretar la muerte

[...] incluso de especies enteras, como «criba de la vida», es decir, le confirió el oficio de ayudar a la vida más fuerte (y, por eso, más legítima) a conseguir su derecho exclusivo, precisamente dejando que la vida más débil (y, «por tanto», menos válida en lo vital)

18. *La obsolescencia del hombre (Vol. 1)*, op. cit., p. 265.

19. *La estrella de la redención*, trad. M. García-Baró, Sígueme, Salamanca, 1997.

20. Recordemos que, para Anders, no hay una diferencia relevante entre la bomba atómica y el uso pacífico, meramente energético, de la energía nuclear. Lo considera una bomba sin programación de detonación o de detonación diferida.

cayera por los agujeros de su cedazo. Es decir, el darwinismo, al transformar lo negativo, la «muerte», en una contribución a lo positivo, «ascenso a la vida», cumplió la tarea de introducir una teodicea naturalista a favor del progreso en la naturaleza.²¹

El olvido de la muerte, en tanto “teodicea naturalista”, no sólo cumple con la ceguera del pensamiento ante el final, sino que, en virtud de esa misma ceguera, se convierte en legitimación natural de la violencia sobre los más débiles.

Para Anders, el tiempo del progreso, a pesar de que en principio parezca confiadamente orientado a la mejora venidera, significa la desaparición del futuro y del pasado. Hay que entender bien esta aparente contradicción. En el tiempo evolutivo, pasado y el futuro pierden entidad propia. El futuro no significa una alteridad desconocida para el presente ni la posibilidad de una verdadera novedad, sino sólo la prolongación —casi deductiva, podríamos decir— del ahora. La autonomía de la tecno-ciencia adelanta ya en cada presente el futuro, *produce* el futuro. Por tanto, éste es reducido a las enteras posibilidades productivas del presente. Da igual que hablemos del año que viene o de los próximos diez siglos, el futuro aparece como una derivación perfecta y sin sobresaltos del momento actual.²² Por eso termina por convertirse en una eternidad inmanente o en la detención permanente del tiempo. Así escribe Anders: “Dado que los efectos de lo que hacemos hoy *permanecen*, ya hoy alcanzamos el futuro”²³ o también, en el mismo sentido: “El futuro ya ha acabado”.²⁴ De algún modo, el “desnivel prometeico”²⁵ entre la imaginación del hombre y su hacer técnico se traslada a la experiencia del tiempo. La idea de progreso es la expresión temporal del desnivel prometeico.

La proximidad entre Benjamin y Anders aquí es notable. Para Benjamin, el tiempo indefinido del progreso impide una acción política realmente transformadora y, a la vez, funciona como legitimación de la explotación ilimitada de la naturaleza. En Anders, el bloqueo de la acción es efecto de la ceguera que impide pensar el final. Tanto para Benjamin como para Anders, la función de la idea de progreso es cerrar los ojos del hombre ante la realidad del mundo.

21. *La obsolescencia del hombre* (Vol. I), *op. cit.*, p. 269.

22. Rosenzweig también ofrece una descripción muy próxima de la desaparición del futuro en la evolución del progreso; sobre ello nos permitimos remitir a Daniel Barreto: *El desafío nacionalista. El pensamiento teológico-político de Franz Rosenzweig*, Anthropos, Barcelona, 2018.

23. Günther Anders: *op. cit.*, p. 270.

24. Günther Anders: *La obsolescencia del hombre*, vol. II. *Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*, Pre-Textos, Valencia, 2011, p. 278.

25. Günther Anders: *op. cit.*, pp. 35-104.

El progreso es un destino

El progreso aparece entonces como una fuerza de carácter divino. El sentido del hombre está supeditado a su sacrificio en beneficio de esa fuerza impersonal mayor, el destino o el mito. El carácter mítico emparenta el tiempo del progreso con la teoría benjaminiana del “capitalismo como religión”.²⁶ Esta religión tiene tres rasgos que la definen: primero, es una religión completamente ritual. Producción y consumo se realizan como culto divino. Es una religión sin dogmas que se reduce obsesivamente a la actividad ritual. Segundo: ese culto no conoce tregua. Todos los días son fiestas de guardar, a saber, de producción, consumo y crédito. Esto tiene su efecto en nuestra experiencia del tiempo. Si la fiesta no interrumpe la vida cotidiana y no marca en rojo el calendario, si todos los días son festivos, el tiempo se vuelve eterno retorno, repetición circular sin novedad posible. El fenómeno de la moda, como sabía Benjamin, expresa bien ese tiempo vacío en el que la incesante novedad encubre el eterno regreso de lo viejo, la reiteración de lo mismo.

La tercera característica describe el capitalismo como una religión de la culpa. En alemán “culpa” y “deuda” se dicen con la misma palabra: *Schuld*. Ser deudor y ser culpable son sinónimos. Pagar la deuda se corresponde con la expiación de la culpa. Para comprender esto ayuda saber qué entiende Benjamin por mito, pues la religiosidad del capitalismo es mítica. Lo propio del mito es la transmisión de la culpa. En el mito, la culpa heredada, generación tras generación, vuelve justificable el sufrimiento. La culpa hace tolerables y admisibles los padecimientos del hombre, es decir, oculta la injusticia. La expiación obedece a la fuerza del destino, una fuerza independiente de la acción humana. Nada de lo que haga Edipo evitará su sometimiento al destino y su terrible final.

Para Anders, el progreso se describe como deshistorización de la vida humana. El hombre se convierte en objeto del movimiento tecno-histórico, es entonces “co-histórico”. Igual que, en el pasado, el proletariado fue co-histórico de las naciones como verdaderos sujetos de la historia, hoy la subjetividad histórica no se identifica con la nación, el Estado o la humanidad, sino con el desarrollo tecnológico:

[...] *hemos renunciado [...] a considerarnos a nosotros mismos* (las naciones, a las clases o a la humanidad) *como los sujetos de la historia; a que nos hemos destronado* (o nos hemos dejado destronar) *y en nuestro lugar hemos colocado a otros sujetos de la historia o, mejor, a un único sujeto:*

26. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, tomo VI, Suhrkamp, Frankfurt, 1985, pp. 100-103; véanse los estudios reunidos por Dirk Baecker (ed.) en la obra colectiva de título homónimo, *Kapitalismus als Religion*, Kulturverlag Kadmos, Berlín, 2003.

la técnica, cuya historia no es, como la del arte o de la música, una entre otras “historias”, sino *la* historia [...]”²⁷

Anders señala además la correspondencia de dos fenómenos simultáneos. Por un lado, las historias parciales —de las naciones, los Estados o las civilizaciones— son superadas en una verdadera Historia Universal, por primera vez, gracias a la técnica como destino universal. Y, por otro, el triunfo de la Historia Universal coincide con la pérdida completa de libertad y autonomía de los hombres, reducidos a usuarios de los aparatos ensamblados en la megamáquina.²⁸ El Espíritu hegeliano es identificado con la técnica.

El progreso como destino constituye un mito semejante al del capitalismo. Su carácter religioso equivale a su sentido deshumanizador. Entendemos en este contexto “religión” en su sentido mítico, ajeno a la creencia en la libertad del hombre propia del monoteísmo bíblico. Tanto Benjamin como Anders fueron conscientes de la importancia de la distinción entre mito y monoteísmo. En el caso de Benjamin, no hace falta insistir en la relevancia del judaísmo para su proyecto filosófico, baste recordar la “Tesis I”, sobre la relación entre teología y materialismo histórico, o los testimonios de Gershom Scholem al respecto.²⁹ Este papel en principio es mucho menor en Anders, pero eso no le impide reconocer la filiación profética judía de su papel de intelectual.³⁰

La cuera ante el final

Hay que pensar la acción política transformadora de manera nueva. Primero, es necesario recuperar la idea de que el tiempo tiene un plazo, de que el final puede estar cerca. Sólo entonces es posible actuar. “La revolución no es la locomotora de

27. *La obsolescencia del hombre* (Vol. II), *op. cit.*, p. 279.

28. La universalidad por fin lograda gracias a la megamáquina, a la máquina única que sustituye al mundo, es paralela a la universalidad lingüística que Jaime Semprún diagnosticó como condición esencial de la neolengua propia de la informática actual. La traducción maquinaal es posible porque las paleolenguas han sido sustituidas por la lengua única de las máquinas, cf. Jaime Semprún: *Defensa e ilustración de la neolengua*, El Salmón, 2012. Si el sujeto de la historia para Anders es la técnica, el hablante de la neolengua es el ordenador.

29. Gershom Scholem: Walter Benjamin. *Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1997, pp. 173-174.

30. Según Traverso: “En 1958 [Anders] se encontraba en Japón, plaza del mercado de Kioto; intervenía ante una audiencia que incluía a muchos monjes budistas y afirmaba que la tragedia de Hiroshima nos concernía a todos, pues podía repetirse a escala mundial. Entonces tuvo la sensación de que sus palabras eran sugeridas por “los profetas de infortunio del Antiguo Testamento”, pioneros de un noble linaje en el que no dudaba en incluir las figuras de Jesús y Marx”, *op. cit.*, p. 112. Sobre la comprensión singular de su judaísmo, véase Günther Anders: “Learsi”, en *Erzählungen. Fröhliche Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984.

la historia, sino el freno de emergencia”, es una famosa cita de Benjamin que condensa esta posición. Otras dos citas, o más bien meros apuntes, señalan en la misma dirección: “la idea de sociedad sin clases como parachoques” y “la redención es el límite del progreso”. Es decir, la acción política busca detener la lógica catastrófica en la que nos encontramos. Esta lógica no puede ser resuelta apelando a las instancias que la han causado; por ejemplo, cifrar en la tecno-ciencia la solución a todos los problemas que precisamente generan las sociedades industriales.³¹ Sería como pretender apagar el fuego con gasolina. Para Benjamin, la posibilidad de interrumpir los tiempos que corren, vacíos y abstractos, pasa por abrir paso a la memoria de las vidas truncadas. La felicidad pendiente de las víctimas es el origen del impulso que puede dar fuerza a la verdadera acción política.

Anders, en cambio, critica específicamente la confianza puesta en la memoria como inspiración de una acción que busca justicia. Y lo hace a propósito de la famosa “Tesis IX” de Benjamin, que expone la alegoría del *Angelus Novus* de Paul Klee. Para Anders, el triunfo de la técnica como sujeto —equivalente, al fin y al cabo, a la disolución de la historia y el tiempo— impide a la humanidad volverse hacia el pasado. La obsolescencia del hombre a manos de la técnica habría hecho imposible la mirada hacia atrás del “ángel de la historia”.

Dado que cada año nuevo o, mejor, cada nuevo día nos confronta con un «nuevo mundo», a diario la humanidad se desliza hacia adelante sin echar una mirada (rabiosa o nostálgica) hacia atrás, o más exactamente, *sigue deslizándose sin parar*; lo hace de manera muy diferente del ángel de Klee, que Benjamin introdujo como figura simbólica y que vuelve su rostro hacia atrás (a pesar de que, atrapado por sus alas, se ve arrastrado por el huracán de la historia). La humanidad actual mira tan poco hacia atrás como hacia adelante; más bien durante su vuelo tempestuoso sus ojos permanecen cerrados o, en el mejor de los casos, fijos en cada instante presente.³²

La teoría del conocimiento de Benjamin, que identifica la memoria como una fuerza a la vez cognoscitiva y política, se habría hecho imposible en un mundo determinado por la técnica. La omnipresencia del presente habría anulado la capacidad de recordar. Ahora bien, ¿es acertada la lectura andersiana de la “Tesis IX”? ¿Es cierto que hoy la humanidad haya perdido por completo la capacidad de recordar en el sentido de Benjamin?

31. Y, sin embargo, esta parece ser la vía dominante que siguen los expertos, los ecologistas y buena parte de los proyectos de izquierda. Jaime Semprún ha buscado desenmascarar estas contradicciones; véase, por ejemplo, Jaime Semprún y René Riesel: *Catastrofismo, administración del desastre y sumisión sostenible*, trad. E. Ayllón, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011; también *Encyclopédie des nuisances, La sinrazón en las ciencias, los oficios y las artes*, trad. Miguel Amorós, Muturreko Burutazioak, Bilbao, 2007.

32. Günther Anders: *La obsolescencia del ser humano (Vol. II)*, op. cit., p. 297.

Lo cierto es que la actualidad cultural y política dice otra cosa. La memoria de las víctimas se ha convertido en el tema de nuestro tiempo. La relevancia social y política de la memoria es un fenómeno que caracteriza el presente. De ahí, entre otras razones, el enorme interés por la obra de Benjamin. Basta pensar, por ejemplo, en el debate español en torno a la memoria histórica de la Guerra Civil y el Franquismo, pero también en los juicios a los crímenes de las dictaduras en Chile, Argentina o Guatemala. Otro claro ejemplo es la Ley Toubira en Francia, que en el 2002 declaró el 6 de mayo Día de la Memoria de la Esclavitud.³³

Hoy Anders tendría que corregir su juicio sobre la “Tesis IX”. Sin embargo, la alternativa que plantea no es ajena, en el fondo, a la exigencia de memoria. Anders proponía una transformación moral: ampliar la imaginación hacia el futuro, de manera que el hombre lograra visualizar los peligros devastadores que prepara la sociedad industrial:

[...] hemos de tratar de cerciorarnos, trascendiéndonos a nosotros mismos, de lo más alejado temporalmente y hacerlo evidente. En los relatos molúsicos se dice: Saluda a los no nacidos como si fueran tus vecinos³⁴.

Ahora bien, ¿cómo luchar contra la ceguera ante el apocalipsis sin la memoria? El propio pensamiento de Anders está construido como una crítica del presente a partir de la meditación y el recuerdo de Auschwitz e Hiroshima. La crítica al progreso como dogma es una consecuencia de la concepción de la memoria como justicia.

33. Cf. Reyes Mate: *Tratado de la injusticia*, Anthropos, Barcelona, 2011.

34. Günther Anders: *La obsolescencia del hombre (Vol. II)*, op. cit., p. 271.



La imagen proviene del artículo de Alfred Sohn Rethel "Das Ideal des Kaputten", publicado el 21 de marzo de 1926 en el periódico Frankfurter Zeitung

Notas para una (re)definición del espacio de relación (dialéctica) entre el arte y el trabajo

Ramón Salas

La evolución de las formas de trabajo necesariamente influye en las formas de producción artística, pero no siempre de manera mimética. De hecho, cabría calificar estas relaciones de contrastivas. Esto lo vio claro Nicolas Bourriaud en su temprano libro *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*¹. La claridad de su introducción bien podría servirnos de punto de partida para analizar lo mucho que ha cambiado en estos últimos 20 años el concepto de trabajo. Bourriaud consagra su libro a destacar la creciente importancia de los modos de producción en la concepción e interpretación del arte contemporáneo. Hoy diríamos que hemos asistido a una progresiva “modelización” de la estética, que se interesa cada vez menos en los objetos resultantes del proceso de creación y en las experiencias privadas

ligadas a su recepción, y cada vez más en *el modo* en que ese proceso se plantea, se articula contextualmente, se sostiene social y económicamente, se difunde, recibe y percibe, e incide y repercute en su contexto. Cada vez es más habitual concebir e interpretar el objeto artístico –cuando este se materializa– como indicador o marca de una forma de trabajo que incluye su producción, reproducción y posproducción –y, sobre todo, de cómo esos modos de hacer *modelan* las subjetividades en ellos implicadas. Bourriaud sitúa el comienzo de esta tendencia “a finales del siglo diecinueve, en el momento en que la racionalización del trabajo imponía normas draconianas – el taylorismo y el fordismo–, permitiendo la producción en masa y la estandarización de los bienes de uso”².

1. 1999, Cendeac, 2009.

2. *Op. cit.*, p.12.

A partir de este momento fundacional se plantea una interpretación de esas relaciones contrastivas entre arte y trabajo que bien podría considerarse canónica: el arte moderno pone en escena las formas de producción para reflejar “la miseria de lo cotidiano y la vacuidad de nuestros trabajos”³. El diagnóstico es bien conocido: el proceso de modernización implica la alienación de la fuerza de trabajo, en su proceso de acumulación primaria el capitalismo nos desposeyó de nuestra relación orgánica con los medios de producción –con la tierra y sus frutos, con las herramientas básicas del artesano– con el fin de sumirnos en tal grado de miseria que el único recurso que nos quedara para subsistir fuera la enajenación de nuestro trabajo. Conviene recordar que el trabajo en la modernidad nunca fue solo una categoría económica sino antropológica: el humano se percibe a sí mismo como *homo faber* que realiza su propia naturaleza trabajando. De ahí que la transformación del trabajo en mercancía y la consecuente tasación de su valor en función de su precio –es decir, no en virtud de su capacidad de satisfacer necesidades orgánicas (de alimento, cobijo, realización personal...) sino de convertir el dinero en capital– se perciba como una degradación de la condición humana. En este contexto –paradigmáticamente representado en las cadenas de montaje tayloriano-fordistas y en las

oficinas-paisaje llenas de trabajadores realizando en silencio monótonas tareas mecánicas y repetitivas– el arte se presentaba como reserva de una forma orgánica, en extinción, de relación con el mundo.

La modernidad artística, subproducto de la civilización industrial, nace en el corazón del proceso de racionalización del trabajo. Por supuesto, el primer combate de la pintura moderna consistirá en conquistar su autonomía expresiva, pero esa reivindicación no es sino el preludio de una lucha a muerte contra la nueva ideología del trabajo: el arte moderno tiene como objetivo constituir un espacio en que el individuo podría al fin desplegar la totalidad de su experiencia e invertir el proceso desenscadenado por la producción industrial, que reduce el trabajo humano a la repetición de gestos inmutables en una cadena de montaje controlada por un cronómetro. El pensamiento de Marx participa plenamente en el desarrollo de este programa, mostrando que la producción de bienes materiales (la *poiesis*) y la producción de sí a través de prácticas individuales (la *praxis*), son equivalentes en el cuadro general de la producción de las condiciones de existencia de la colectividad. El arte moderno, y ésta es su virtud principal, rechaza considerar como algo separado el producto acabado y la existencia. *Praxis* igual a *poiesis*. Crear es crearse.⁴

Esta representación del valor dialéctico del arte pasa por la identificación del fordismo con un sistema de produc-

3. *Ibid.*

4. *Op. cit.*, p.13.

ción –es decir, con el taylorismo. Pero “el invento” de Ford no fue la cadena de montaje, sino algo mucho más complejo: el consumidor. Un personaje capaz de asumir la creciente productividad que aseguraba “el invento” de Taylor. Su política de salarios altos y jornadas cortas –unida a un complejo proceso de orientación, mediante asistentes sociales incorporados a la plantilla, del deseo de los trabajadores hacia el consumo de mercancías a través de la integración en el sistema productivo del “tiempo libre”, antaño descomercializado– posibilitó que las rentas del trabajo se revirtieran al sistema productivo. No podemos extendernos en la representación pormenorizada del fordismo, pero sí debemos tener en cuenta que no imaginaba “el trabajo” como una actividad meramente productiva alienada de la realización estética de la existencia. El fordismo hizo del deseo, desvinculado de la necesidad –es decir, estetizado–, el motor del consumo; y, evolucionado luego en keynesianismo, convirtió el trabajo en modelo de representación de la existencia, dotándole de una dimensión simbólica y superestructural evidente. Ford convirtió la relación salarial con sus empleados en la base de la negociación de los estilos de vida que definirían la sociedad de consumo –que hoy, que vivimos en una sociedad realmente definida por el consumo, estamos empezando a llamar, mucho más ajustadamente, “sociedad del trabajo”.

Si el trabajo es hoy un asunto relevante para el pensamiento estético no es solo porque “la obra de arte moderna reclama una economía global del signo que reagrupe, más allá del objeto visible al que conduce, un conjunto de elementos que tenemos en cuenta con desgana: las circunstancias de su producción, la manera en que el autor pone en juego su propia existencia, las relaciones que la obra mantiene con su público...”⁵ sino, sobre todo, porque, aún hoy, el trabajo –y su descomposición– opera como modelo simbólico para la representación integral de la vida.

En *La biblia* el trabajo se describe como maldición divina. Y en el mundo clásico se considera cosa de siervos y esclavos, carentes de “derechos civiles” –el debate en la esfera pública quedaba reservado para los que estaban liberados de la necesidad de trabajar. Será la reforma de Lutero –y su paradójico proceso de secularización– y su evolución calvinista –que santifica la prosperidad material– la que dé prestigio al trabajo. Y la Ilustración y su ética protestante la que lo identifique con la realización de la naturaleza humana. Obviamente, ese trabajo dignificante estaba reservado para la burguesía. La plebe, despojada en el proceso de acumulación primaria de sus medios de producción orgánicos, se vio obligada a vender al mejor postor su fuente de dignidad. Pero precisamente el marxismo proporcionó a las masas

5. *Op. cit.*, p.15.

obreras la conciencia de clase que les permitiría definirse sociopolíticamente en función de su trabajo.

El empleo *–un* trabajo que proporcionaba lo suficiente para alimentar a una familia y dignificar su vida–, fue inconcebible hasta el fordismo y quimérico hasta “los gloriosos 30” –la etapa, entre la Segunda Guerra Mundial y la crisis de los 70, en la que el fordismo dejó de ser un modelo socioeconómico para convertirse en una cultura. Solo en esta corta –pero influyente– etapa el trabajo se convirtió de manera generalizada en “forma de vida”, que proporcionaba no solo ingresos y ocupaciones sino una carrera profesional, que permitía realizar, si no siempre una vocación, sí una tarea imprescindible y socialmente reconocida. En consecuencia, permitía sentirse partícipe e integrante de una comunidad. Precisamente porque no producía solo beneficios individuales sino un modelo integral de sociedad, se vio sometido a un proceso de regulación jurídica, política y económica que protegía no solo la contrapartida salarial por la plusvalía explotada por el empresario sino las prestaciones sociales vinculadas a esa renta: el estado del bienestar en su conjunto, que proporcionaba seguridad integral sobre los riesgos asociados a la alteración de la normalidad productiva: la vejez, el desempleo, la enfermedad o las contingencias. El trabajo, como actividad colectiva generadora de riqueza y solidaridad social se convirtió en la base de la ciudadanía republicana y sus

derechos, en el contexto del convenio colectivo –convertido en pacto social– y del Estado garantista. No era una mercancía, ni una ocupación de 8 a 3, sino el referente del imaginario de lo público, el fundamento del Estado-nación, el modelo de representación política institucionalizada que determinaba las reivindicaciones –más genéricas, como el bienestar y la seguridad, y más concretas, como la educación, la sanidad, la jubilación– cuya defensa colectiva daba cuerpo y sentido a “lo social”, que era un “beneficio colateral” del trabajo en su sentido integral.

El derecho del trabajo institucionalmente amparado –las crisis del estado nación y del derecho del trabajo son absolutamente paralelas– protegía al trabajador como base de la ciudadanía: era el fondo contra el que el ciudadano representaba su papel. Cuando las revoluciones burguesas plantearon un giro de 180° en la orientación de la fuente de legitimación y dejaron de buscarla en el pasado para orientarla hacia el futuro, provocaron una inquietante pérdida de identidad: los seres humanos dejamos de ser lo que éramos –es decir, lo que habían sido nuestros ancestros, de los que heredábamos los atributos: raza, religión, lengua, tradiciones y formas de vida– y comenzamos a ser lo que fuéramos capaces de hacer con lo que la naturaleza nos había dado –mutando la identidad en perfectibilidad. Esa revolución produjo tantas posibilidades vitales como inquietudes. Y el escenario

en el que durante años se gestionó esa inseguridad fue “el trabajo”, entendido no como tarea coyuntural sino como “carrera”, el fundamento narrativo de la subjetividad fordista y de su cultura. Una cultura basada en la estabilidad, el compromiso y el largo plazo tanto en la vida privada –matrimonio, familia–, intelectual –coherencia, estilo–, productiva –ética del trabajo, autodisciplina–, laboral –contrato permanente, fidelidad a la empresa, promoción por antigüedad– o política –derechos, prevención, seguridad. Una cultura “progresista” porque concebía el tiempo de manera lineal y continua, sometido a planificación y coherente con un relato colectivo, a través de escenarios estables y sucesivos: unos estudios acotados –la carrera– orientados a una titulación definida que proporcionaba “otra carrera”, ahora laboral, generalmente en la misma empresa o sector, con una trayectoria moderadamente ascendente, con cambios previsibles entre categorías homogéneas, determinada por la cualificación inicial y basada en el valor incontrovertible de la antigüedad –y sus categorías correspondientes como la experiencia, fiabilidad, fidelidad... Esta temporalidad homogénea y lineal, integradora, racional, administrada y contractual –muy diferente del tiempo carismático y providencial de la sociedad tradicional– era perfectamente coherente con el relato de la subjetividad burguesa: una vida en tres fases –educación, producción y

retiro– simétricas a las fases del mayor invento estético de la burguesía, la novela: planteamiento, nudo y desenlace.

Este relato burgués, cuyas dimensiones política –lo público y lo social–, económica –relaciones de producción– y estética –imaginarios del bienestar, de la realización personal y la “vida buena”– eran indisolubles, fue –con todo su aparato conceptual: sujeto, administración, racionalidad, voluntad, dominio de la naturaleza, autorrepresión, malear cultural, progresismo, patriarcado, supremacismo y sexismo– el modelo contra el que actuó dialécticamente la revolución contracultural que conoció el arte entre 1965 y 1975 y que hoy funciona como referente fundamental del autoentendimiento del arte actual. Es frente a esa imagen de varones blancos encorbatados y embutidos en trajes grises, a juego con sus vidas previsibles y monótonas, pero normativas e impositivas; de sus casas clonadas en zonas residenciales y de sus trabajos rutinarios, mecánicos y rígidamente administrados, contra la que se plantearon los *modos de hacer* contrastivos del arte posmoderno, basados en situaciones que sobrepujaban la continuidad lineal y reivindicaban el aquí y ahora del acontecer, que no se marcan el objetivo de producir –más– bienes sino experiencias merecedoras de tal nombre precisamente por “epatar” al burgués y su relato.

Pero esta estética situacionista triunfó coincidiendo con la crisis del modelo

socio-político-laboral fordista y, por lo tanto, actuó como la palanca cultural que necesitaba la reconversión interna del capitalismo hacia su fase posfordista. Razón por la cual cuesta dejar de percibir el arte posmoderno como la “lógica cultural del capitalismo avanzado”⁶ y, consecuentemente, las aporías de sus continuadores. En efecto, entre 1968 y la crisis del petróleo de 1973, el capitalismo provocó los cambios que permitirían el advenimiento del posfordismo, que también vio en la evolución de las formas de trabajo un elemento simultáneamente material y simbólico. Si por “trabajo” entendemos no ya una actividad por cuenta ajena remunerada sino el constructo cultural antes descrito, el posfordismo no supondría una reforma del modelo de trabajo sino su literal y sistemática destrucción.

La crisis de los 70 estuvo ligada a la sobreproducción de productos homogéneos orientados a una sociedad de masas que ya no podía absorber más aparatos, entre otras cosas porque los que había adquirido en esa progresión de consumo bio-formativo estaban fabricados por cabales operarios calvinistas ajenos a la programación de obsolescencia. Vamos, que no se rompían. Como un tercio del mudo era comunista y el otro tercio estaba “subdesarrollado”, una vez que todos los “ciudadanos”

del primer mundo (WASP) tuvieron nevera ya no hubo manera de vender más neveras. Cuando las empresas dejaron de pagar los salarios y los impuestos que soportaban, el Estado del bienestar y su imaginario integral colapsó debido a un problema que se diagnosticó sin atisbo de duda: la rigidez. La oferta rígida de bienes homogéneos, dirigida a un consumidor con unos modelos rígidos de socialización que se “conformaba” con un catálogo rígido de objetos, estaba organizada por modelos laborales rígidos, rígidamente protegidos por un sistema legal rígido salvaguardado por un Estado con unos compromisos rígidos. Con un diagnóstico tan concluyente, el tratamiento parecía evidente: flexibilidad.

La revolución (contra)cultural consiguió convencernos de que la igualdad –la aspiración central del fordismo– solo provocaba autorrepresión y adocenamiento, que solo podía tratarse mediante el nuevo remedio integral posfordista: la diferencia. El capitalismo solventó su crisis de excedentes reorientando el gusto fordista al convencer al ciudadano de que ya no tenía que querer lo que tenía su vecino, sino algo diferente. Desprestigió al consumidor –que tanto le costó formar a Ford– tachándolo de materialista por comprar objetos, para redimirle mediante el consumo de bienes cuya posesión nunca pudiera satisfacerle ni, por lo tanto, *conformarle*: experiencias. El capitalismo había colapsado por orientarse a la satisfacción de necesida-

6. Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1991.

des –sin duda simbólicas, pero generadas en un marco social compartido que las convertía en básicas. En lo sucesivo debería orientarse a crearlas.

Este nuevo objetivo prescribía flexibilidad en la oferta de bienes diferenciados y personalizados, orientados a nichos de mercado segmentados. Una oferta muy cambiante adaptada a ciclos cortos que debía evitar la fuente de todos los males: la inmovilidad. Cualquier elemento estable, ya fuera un objetivo, un producto, un local o la propia fuerza de trabajo debía fluidificarse. Tradicionalmente, las empresas producían bienes. Ahora tratan de superar ese lastre orientándose al servicio. Es paradigmático que Redbull comenzara siendo una bebida energética que se publicitaba patrocinando deportes de riesgo y hoy sea una promotora de espectáculos de riesgo que se publicita con bebidas energéticas; pero más aún que Airbnb, la mayor empresa hostelera, no tenga alojamientos o que Uber y Cabify, las mayores empresas del transporte no tengan vehículos. Ni, por supuesto, trabajadores. La empresa se ha hecho posmoderna, no vende productos materiales –poco fluidos– sino experiencias, sensaciones, modos, y debe estar especialmente atenta a las maneras de comercializar esos modos.

Ahora los esquemas de acción pasan a observar el servicio que presta a los individuos, un servicio que incluye el producto pero no se limita a él (...). El servicio no se limita al producto clásico, sino que lo engloba y lo sobrepasa; no

se trata de gestionar la “materia”, sino las “maneras” muy diferentes de hacer rentable la empresa en todos los mercados en los que opera (L.E. Alonso, 2001, “New myths and old practices: postmodern management discourse and the decline of fordist industrial relations”, en *Transfer. European Review of Labour and Research*, vol. 7, n.º 2). Las lógicas mecánicas deben subordinarse a lógicas comerciales y relacionales, el servicio tiene que ligarse a formas variadas según el cliente. La empresa cambia de lógica y debe gestionar flujos y no sólo *stocks*, situarse en una actitud “interactiva” con su medio y considerar sus proyectos ya no de manera secuencial, sino de manera sistemática. Este cambio de unidad de medida es fundamental, pues conduce a considerar a toda la empresa como una empresa de servicios diversos, incluso si es productora. Esta conciencia la vuelve menos “rutinaria”.⁷

Si este diagnóstico se lo hubiéramos escuchado a un analista de tendencias en los años 70 sencillamente no habríamos sabido qué diablos nos estaba contando. Aun hoy, resultaría imposible entenderlo deductivamente si no fuera porque los ejemplos se han anticipado al marco capaz de conceptualizarlos. Google, por ejemplo, es una empresa paradigmática que empezó invirtiendo en “productos” que no sabía cómo comercializar. No vendía nada ni cobraba nada por sus servicios, cuyo objetivo

7. Luis Enrique Alonso: “La sociedad del trabajo: debates actuales. Materiales inestables para lanzar la discusión”, Encuentros del CIS, Segovia, 2004.

fundamental parecía consistir en “posicionarse”, filtrarse “entre” cualquier relación posible. Comenzó a cartografiar el mundo sin saber bien qué tipo de rentabilidad podía proporcionarle, revolucionando así los modelos de negocio al no plantear de entrada ninguno. Parafraseando al artista: “Google no busca, encuentra”. Una vez que aprendió a facturar miles de millones por “cosas” que, como el *Big data*, nadie podría haber identificado antes de producirlas, comenzó a archivar a gran resolución obras de arte, a digitalizar libros, a regalar almacenamiento o a cartografiar la cara oculta de la luna. Ni que decir tiene que la financiación de estos objetivos requiere por parte de los inversores una capacidad de anticipación cercana a la absoluta insensatez. Otro tanto cabría decir de Amazon, que creyó ser una librería, o de Facebook, que todavía hoy no sabemos bien qué diablos es.

Me gustaría poder poner también algún ejemplo de empresa financiera, pero la crisis del 2008 dejó bien claro que ni ellas mismas tienen ni idea de con qué comercian. Incluso las empresas que todavía están “lastradas” por sus productos y que todavía producen cosas que, de alguna manera, saben cómo van a comercializar, hace tiempo que están deslocalizadas: sabemos que Nike está en la 5ª avenida, porque identificamos la empresa con su escaparate, o que no sé qué supermercado está “en cualquier dirección a 5 minutos”, pero nadie sabría de-

cir dónde esta Nike en la misma medida en que todo el mundo sabía que la Ford estaba en Michigan. Porque Nike, en realidad, no produce zapatillas, vende marca, un “producto” que le permitirá adaptarse a cualquier necesidad, todavía indefinida, el día que nos dé por dejar de correr: “simplemente lo haremos”. De la misma forma, cuando pensamos en un trabajador de Bershka, pensamos indefectiblemente en un dependiente de un comercio minorista, jamás en un productor manufacturero, al que la propia empresa tampoco pone cara. Estas empresas *soft* parecen agazapadas. Si no fantasean con *start-ups* visionarias, permanecen a la escucha. Inditex no es Balenciaga, no “marca tendencia”, más bien sale a su caza (*cool-hunter*). Y desarrolla una estructura extraordinariamente flexible, con un núcleo corporativo mínimo y una actividad estratégica difusa, capaz de adaptarse con rapidez a cualquier indicación del entorno a través de un cuerpo externalizado. No son una factoría, ni un edificio, ni siquiera un organigrama, sino una firma, capacidad de decisión en red, una especie de organismo vivo que recibe información y responde a sus estímulos, diluidos en los flujos de la vida y con su atención distraída por cualquier cosa susceptible de ser explotada comercialmente. No tienen física, ni mecánica, ni estructura. La mejor manera de caracterizarlas sería recurriendo a las metáforas deleuzianas que han alimentado el imaginario estético

co de las últimas décadas: el rizoma o el cuerpo sin órganos. O los nervios fuera de la piel, o el cerebro fuera del cráneo...

Desde luego, el tipo de trabajo que demandan estas empresas es cualquier cosa menos rutinario, silencioso, mecánico, rígido, adocenante. Exige de todo menos “fuerza de trabajo”. De nuestra frente no espera “sudor” sino creatividad, conocimientos, nuestras experiencias y nuestros afectos, nuestro tiempo productivo y nuestro tiempo reproductivo. *Todo* nuestro tiempo y en cualquier espacio. El término foucaultiano de biopoder se adapta constantemente y amplía su radio referencial para tratar de explicar ese fenómeno inédito por el cual el empresario pone la vida misma a trabajar⁸. Si las oficinas de Google, tan atractivas, tienen restaurantes, locales de ocio, gimnasios, habitaciones y guarderías es porque están pensadas para que sus empleados vivan en ellas 24/7, y cedan a la empresa su sabiduría, su ingenio, sus pasiones, sus relaciones afectivas y reproductivas, sus sueños.

Podríamos pensar que Google, aún siendo la corporación que marca tendencia, es en realidad una empresa atípica, muy lejos de nuestra realidad – todavía muy fordista– que emplea a un número despreciable de trabajadores. Pero no es difícil conocer a alguien que haya trabajado en Decathlon, una

empresa que espera que sus trabajadores sean no solo su imagen corporativa sino su publicidad integrada en los circuitos comerciales de sus productos, que sean consultores, probadores y promotores. A pesar de que mantenga con ellos una paradójica relación paterno-filial de infidelidad: desde el mismo momento de la entrevista les anticipa que ese trabajo no es para ellos, que se merecen más y deben aspirar a algo mejor, que si contratan trabajadores sobrecualificados es porque están de paso, mientras acaban su TFG o TFM y encuentran algo mejor. En coherencia, no va a sindicarlos, ni siquiera a pagarles un salario, tan solo a darles “la paga”, como un padre que espera que sus hijos abandonen el nido. Esa paga les vendrá bien para “sus gastos”, siempre y cuando no dejen de ser jóvenes, es decir, mientras no se emancipen.

Pero tampoco hace falta acudir a las grandes corporaciones. Ningún joven en España ha evitado trabajar en un bar de copas en el que, sin duda, le habrán hecho saber que su “trabajo” incluye su aspecto físico, su capacidad de atraer a la clientela, con su cuerpo, con su labia, con su actitud y con su lista de amigos en las redes sociales. Le habrán mandado mensajes fuera del horario laboral y le habrán pedido no solo que se quede más horas de las contratadas –para lo cual no deja de ser conveniente que intime con compañeros de trabajo, e incluso con clientes– sino que,

8. Andrea Fumagalli: “Cognitive biocapitalism, the precarity trap, and basic income: post-crisis perspectives”, Paper for the Espanet Conference, Torino, 18-20 sept, 2014.

al salir –solo físicamente– del trabajo, espíe a la competencia y comente con sus colegas cómo implementar sus estrategias. Y toda esa dedicación, ya no solo trabajo, se verá recompensada con la no renovación trimestral del contrato, no sin antes asegurarles que siguen contando con ellos, proporcionándoles el tiempo necesario no solo para evitar que se acostumbren a una relación laboral sino para permitirles experimentar la mala conciencia de pensar que si les han echado ha sido, en el fondo, por no saber inglés –o ruso, o chino–; y para permitirles consagrar –hasta– el tiempo –y el dinero– del paro en formarse, en hacerse más competitivos, en aprender idiomas o ampliar la lista de amigos –y potenciales clientes– en Facebook, es decir, en adaptarse de mil maneras a las necesidades expandidas del sistema.

Hasta los años 70 el trabajo era eminentemente “productivo” en una dimensión marcadamente material: los trabajadores fabriles producían objetos que podían ser claramente poseídos por los sujetos, física y mentalmente: coches, lavadoras, trenes o barcos. Sin duda, hoy también se producen camisetetas, móviles o videojuegos, pero, cada vez más, se produce marca, posicionamiento en el mercado, opinión, *big data* o habladorías. El modelo de negocio de Onassis era más fácil de explicar que el de Zuckerberk. Y, desde luego, era mucho más sencillo identificar a los trabajadores de la Ford –de hecho, los

hermanos Lumière los pudieron grabar saliendo de la fábrica– que a los trabajadores de Nike. No me refiero solo a que, más allá de los vendedores en el comercio minorista que, en todo caso, tienen un altísimo nivel de rotación, las propias empresas sean incapaces de saber quiénes están trabajado para ellos –el nivel de externalización de los procesos de producción es tan alto que cuando una empresa se defiende afirmando no tener conocimiento de si está empleando menores en régimen de semi-esclavitud muy probablemente no esté mintiendo, lo cual, obviamente, no le resta responsabilidad– sino que sería ridículo identificar a los trabajadores de Google con sus asalariados.

No es solo que Cabify no tenga ningún trabajador, es que el modelo de negocio de Facebook está basado no solo en que sus usuarios trabajen para ellos –generando opinión, relación, capital social y sentimental– sino en poner a trabajar “la vida misma”. No es solo que los contenidos de Facebook los estén constantemente produciendo sus supuestos clientes, convirtiendo a todos los consumidores en productores, sino que nuestro movimiento del ratón o incluso de la pupila, nuestro desplazamiento físico, incluso la más leve afirmación de nuestro deseo, es susceptible de ser mercantilizada. Es un hecho que la mercancía con la que comercia Google es desconocida no solo para sus productores, sino incluso para sus gestores.

Pero es que, además, olvidamos que industrias mucho más “materiales”, como la de la ropa, la alimentación o la experiencia, se nutren de un poderoso sistema de “publicidad integrada” en el que no solo nuestros cuerpos convertidos en imagen y, por lo tanto, en mercancía, sino nuestra misma existencia en su dimensión semiótica –eso que llamamos subjetividad pero que podríamos llamar sentido de la vida– alimentan unos sistemas de influencia mutua generalizada –que han mejorado notablemente lo que tradicionalmente llamábamos envidia– que han extendido la explotación de la vida hasta alcanzar los últimos rincones de la existencia.

Ante los ejemplos expuestos, se entiende que cuando se reclama una renta básica no se está hablando de una especie de sistema caritativo global sino de un mecanismo de racionalización de la nueva economía productiva que permita reconsiderar sus indicadores. Desde Marx para acá, el cálculo del valor de las mercancías ha estado ligado a la medición del trabajo vinculado en su producción. Pero si bien parecía relativamente sencillo calcular el capital humano empleado en la producción de un Ford T, no parece tan fácil calcular el trabajo vinculado en la producción de lo que quiera que esté traduciendo Google en beneficios. Y no solo por todo lo expuesto anteriormente sino porque, además, los bienes producidos ya no son privados: el valor de un Ford T guardaba

relación con el hecho de que el que tenía yo no lo podías tener tú, mientras que el valor de un producto cultural aumenta cuando es compartido. El coste que produce un cliente nuevo de Netflix no es ni remotamente comparable al de un nuevo cliente de la Ford, o de los servicios de un fisioterapeuta, razón por la cual las corporaciones de la distribución de información negocian individualmente el precio de sus productos hasta el punto de que resulta imposible saber qué vale realmente una tarifa de móvil o el acceso a una plataforma digital. Hasta los años 70 el regateo caracterizaba a las economías precapitalistas o en vías de desarrollo. Hoy vivimos regateando los precios de los productos de la economía más avanzada con teleoperadores. Una incertidumbre que afecta a productos mucho más materiales, como una butaca de avión o una habitación de hotel.

La cuestión es que la relación entre producción y trabajo se ha hecho muchísimo más difusa, lo cual no quiere decir que haya dejado de existir. Para que funcionen los nuevos modelos de negocio –referentes no solo de la economía–, tipo Airbnb o Cabify, no solo hace falta una aplicación que ponga en relación consumidores y “productores”, es necesario que miles de ciudadanos estén dispuestos a “prostituir” sus espacios privados, convirtiendo potencialmente cualquier coche en un taxi y cualquier casa –o espacio con techo– en un hotel. Pero también es necesario que todos los

ciudadanos del planeta deseemos visitar los centros comerciales de la ciudad de al lado, que nos parezca justificado derrochar recursos, personales y naturales, en hacer las compras navideñas a 1500 km de casa; que difundamos orgullosamente estas actividades, movilizandole toda nuestra capacidad retórica para socializar nuestras necesidades, pretendidamente diferenciales, como parte de la mejora de nuestra imagen personal –lo que hasta hace poco eran aburridos álbumes de fotos despliegan hoy digitalmente recursos propagandísticos que anonadan a los publicistas y los profesionales de la imagen. En definitiva, para que nuestro sistema productivo funcione es necesaria una cantidad inédita de trabajo, es necesario que todos pongamos constantemente todas nuestras capacidades al servicio del sistema en un régimen de auto-explotación sin parangón.

Ese modelo de actividad literalmente ha sublimado –en el sentido químico del término– el concepto de trabajo. No solo lo ha invisibilizado, desdibujado, deslocalizado, precarizado, sino que, sobre todo, lo ha desprestigiado como fundamento de derechos y deberes, como base del imaginario de lo social y lo político, como modelo de identidad colectiva, como pauta de regulación del tiempo continuo, compartido, sincronizado. Este trabajo sublimado sigue teniendo una relación privilegiada con el relato biográfico del sujeto (pos) burgués, pero ya no porque defina la es-

tructura narrativa de su guion –planteamiento-nudo-desenlace– sino porque evidencia su imposibilidad. El mercado laboral no permite siquiera pensar en una etapa definida de formación reglada –planteamiento– que se convierta en base de la negociación colectiva –vinculando titulación y salario– y de la distribución de papeles y responsabilidades. La formación de equipos y el reparto de tareas en las empresas lábiles se adapta a proyectos, de ciclo corto, creando esquemas jerárquicos de geometría variable completamente ajenos a los sistemas de promoción basados en la titulación y la antigüedad. Ya no se valora la experiencia sino la competencia, que, ligada a objetivos muy oportunistas y *ad hoc*, exige menos conocimientos que destrezas –productivas, sociales o psicológicas–, capacidad de adaptación y gestión de las habilidades –cognitivas pero también emocionales. Hoy el trabajador es un consultor capaz de idear estrategias a corto plazo y de actuar como “vaselina humana”⁹, filtrándose entre equipos eventuales y engranándolos en dinámicas específicas y para fines concretos y puntuales. Esta constante redistribución de papeles convierte la gestión de los recursos humanos en una parte esencial del aparato productivo y en un *casting* permanente que nos

9. Un concepto de Luciano Bianciardi (*La vita agra*) utilizado por Paolo Virno para explicar la naturaleza de los nuevos trabajos en la industria cultural en *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de sueños, 2003.

obliga a reivindicarnos y reinventarnos incesantemente. La “formación permanente” se convierte, de hecho, en una deformación permanente que implica la desconstrucción de todo lo conocido, especialmente si adopta la forma de experiencia, es decir, de una manera preconcebida y normalizada de hacer y enfocar las cosas.

Lo que antes llamábamos paro –y conceptuábamos como un problema social estructural susceptible de ser atajado con políticas públicas–, hoy se llama inempleabilidad, y alude a la incapacidad *personal* para adaptarse a las necesidades del sistema –que no *atiende a necesidades* sino que necesita generarlas. El miedo a esta inhabilitación social, mezclado con mala conciencia, no solo presiona sobre los logros adquiridos por los trabajadores en las épocas del pleno empleo sino que anima al individuo a gestionar individualmente la inseguridad. Hemos interiorizado los despidos –que durante años se interpretaron como estrategias empresariales contra los derechos laborales que debían ser contrapesadas mediante la negociación colectiva– como una derivada de nuestra insuficiente adaptación a las leyes darwinistas, también “naturalizadas”, de unos “mercados” ficticiamente desvinculados de las decisiones de unos pocos agentes muy concretos.

Esta versión eufemística del paro genera unas “carreras” zigzagueantes, con constates entradas y salidas del merca-

do, que también cumplen una función sistémica en la desestructuración de las categorías. La derogación del convenio que representaba la vida laboral como una sucesión de estadios –formación, producción y jubilación– definidos por la titulación y la antigüedad, produce una miriada de posibilidades “contractuales” –empleos discontinuos, temporales, fijos discontinuos, parciales, en formación, en prácticas, de relevo, de inserción, autoempleos, *mini-jobs*, por obra y servicios, autónomos, desempleo estacional, prejubilación...– y situaciones atípicas. No es solo que haya becarios cuarentones, personal en prácticas asumiendo grandes responsabilidades, cincuentones jubilados o “haciendo méritos”, sino que todas estas situaciones son compatibles y eventuales: anualmente se producen millones de tránsitos entre categorías laborales que se remuneran de forma variable y se organizan en horarios anualizados que convierten el espacio-tiempo de la modernidad en algo aún más vacío.

En conclusión, se acabaron los días en los que los padres podíamos recomendar a nuestras hijas que estudiaran ingeniería de caminos con la convicción de que un esfuerzo en un tiempo concreto para obtener una determinada titulación aseguraría una estabilidad laboral y, a partir de ella, una vida plena de objetivos a largo plazo.

Si el mercado no favorece los planteamientos, menos aún los nudos. Cual-

quier relación que no pueda disolverse tras la finalización de un contrato por obra solo puede considerarse un lastre: una relación afectiva, no digamos un hijo, una hipoteca, un núcleo de amigos, un apego al terruño, un perro –si acaso un gato–, una nacionalidad, un idioma, una maleta que tenga que facturarse, un *hobby*, incluso un hábito, cualquier cosa que no pueda venderse en un *garage sale*, puede convertirse en un lastre en un mundo que valora por encima de todo la disponibilidad espacial y temporal. Nos obliga a aceptar no solo agendas, horarios y calendarios de trabajo muy sobrecargados sino, sobre todo, a soportar cargas mentales inconciliables con otras expectativas vitales. Tener un hogar al que querer volver solo puede distraernos de un ritmo de trabajo cada vez más intensivo que se desborda sobre la vida privada –entendida incluso como una reserva mental–, que desdibuja la idea de un espacio-tiempo reservado al trabajo y otro “a lo personal”, uno dedicado a lo público y otro a lo íntimo.

No hace falta comentar las posibilidades que de sortear estas fronteras, fundamentales en la cartografía del mundo burgués, nos brindan los aparatos electrónicos. Cuando se habla de inempleabilidad a partir de los 50 no se hace referencia a un problema físico sino mental: se puede ser joven –honorario– hasta los setenta, siempre que no se cargue la “mochila” típica de una generación que accedió al mercado de

trabajo en el fordismo, y que, en consecuencia, presumiblemente habrá probado el veneno de los derechos laborales e incluso habrá adquirido compromisos personales y simbólicos con sus expectativas vitales. Entre esas expectativas se encontrará, sin duda, la de tener un tránsito suave –en virtud de las prebendas de la antigüedad– hacia una jubilación “merecida”. Pero el “relato” biográfico posfordista, sin planteamientos ni nudos, no puede, obviamente, conducir a un desenlace. Ese momento, central en el imaginario burgués, en el que alguien sentaba a su nieto en las rodillas y, mirando hacia atrás le decía, parafraseando a Nietzsche, “así lo quise”, nos resulta ya hasta *kitsch*. Las antes comentadas entradas y salidas del mundo laboral cumplen su función de desanclaje y alientan la (de)formación permanente, pero también destruyen la base de cotización en la que se cimentaba el relato fordista, fundamentalmente contributivo. Cada vez resulta más plausible que el modo de abordar el preocupante envejecimiento de la población sea tan sencillo como atrasar el concepto de vejez: si la emancipación se retrasa a los 30 –y tantos–, la maternidad a los 40, nos divorciamos a los 60 y alcanzamos los 30 años de cotización a los 70, bien podríamos iniciar la vejez a los 80, y distribuir los años de inactividad a lo largo de toda la vida, en lugar de a su comienzo y su final...

En definitiva, mientras el trabajador fordista interpretaba un personaje co-

herente –como los del cine clásico–, si cupiera hablar de un guion biolaboral posfordista estaría escrito siguiendo la lógica de los culebrones, que adaptan el carácter de los personajes a la ley del *share*¹⁰. Un guion que exige capacidad de adaptación a cambios bruscos en la trama que no necesariamente responden a razones de productividad. Las mejores *start-ups* no han optimizado la producción, tan solo han sofisticado los mecanismos de explotación, logrando convertir a todo el mundo en trabajadores de una empresa sin empleados. Por ello, desde los 90 pueden crecer simultáneamente la economía y el desempleo. Tras innumerables avances tecnológicos, el saneamiento de los balances se persigue, como en la época de Marx, reduciendo los costes laborales, una expectativa favorecida por el desmontaje del proteccionismo de la sociedad del bienestar –incluyendo la política arancelaria– y por el excedente de mano de obra vinculado al abandono del modelo del pleno empleo. Este excedente se supone fruto de la digitalización y robotización de la producción, pero lo es sobre todo del incesante aumento de los niveles de exigencia, de la intensificación y saturación de las jornadas de trabajo, de la globalización laboral –que no sindical– que nos obliga a competir con socieda-

des que no conocieron el imaginario del fordismo y en las que se trabaja en régimen de semi-esclavitud, de la presión financiera que define objetivos cada día más ambiciosos... En fin, de la generación de un escenario de competencia e inquietud global: ¡proletarios de todos los países, competid!

El objetivo fundamental del posfordismo no es aumentar una productividad que, si no fuera por los mecanismos compensatorios supervivientes del fordismo, habría acabado ya con la capacidad de asumir sus propios frutos, sino revocar cualquier remanente de seguridad, continuidad y previsibilidad, dismantelar –y, además, desprestigiar– cualquier resto de estabilidad –laboral, ideológica, simbólica o política– y cualquier acuerdo social capaz de revertir esta tendencia. La precarización de la existencia –física y simbólica– no es un daño colateral del sistema sino su producto estrella –igual que la estabilidad y la igualdad lo eran del fordismo. La institucionalización de la inestabilidad no supone una mera reforma o adaptación del capitalismo keynesiano, sino la virtual demolición de sus fundamentos, asentados en una ética del largo plazo.

Los cambios en los tiempos de trabajo también socavan la ética del trabajo de las personas, que según Max Weber es una ética de la gratificación aplazada. En otras palabras, supone autodisciplina en la actividad presente en nombre de los objetivos a largo plazo. Sin embargo en un modo de organización flexible, retra-

10. José Luis Pardo: “La obra de arte en la época de su modulación serial. (Ensayo sobre la falta de argumentos)”, en José Luis Molinuevo (ed.): *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Universidad de Salamanca, 1996.

sar algo es arriesgarse a perder el fruto del propio trabajo. Además el sacrificio a la espera de una recompensa futura se vuelve ilógico cuando una sabe que una organización no permanecerá a largo plazo. En consecuencia, toda la fundamentación de nuestra ética tradicional del trabajo, a saber, la gratificación aplazada, ha perdido racionalidad económica.¹¹

La multiplicación de los riesgos sociales –fractura social, desafección, populismo...–, la instrumentalización del miedo y la “privatización” de la negociación colectiva, la interiorización de estos factores y su traducción en autoexigencia y autoexplotación, la degradación de la ética del trabajo, la extensión de la confusión y el derrotismo, a través del uso sistemático de la mentira y el amarillismo, como forma de enervar cualquier alternativa racional y de globalizar la sensación de fatalidad pueden no favorecer la producción, en términos tayloristas, pero destruyen cualquier oposición a la dictadura de la productividad. Entre otras cosas, porque también debilitan la representatividad política. Antaño vinculada al objetivo de la igualdad y del derecho al trabajo, hoy se dispersa en las más variadas formas del derecho a la diferencia: el paradójico recurso a la identidad como mecanismo para brindarle sentido, estabilidad y

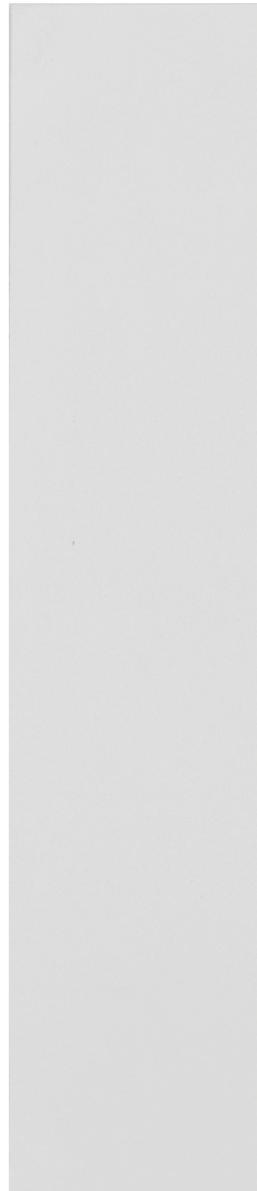
continuidad personal a un mundo corporativamente desequilibrado favorece la división de las demandas sociales, tan segmentadas como el propio mercado. La institucionalización del desorden no solo desestabiliza la subjetividad, carente de referentes sólidos, de posibilidades materiales y aún de estímulos éticos o estéticos para orientar su existencia hacia el sentido, sino que desarma cualquier criterio para la definición del progreso y el bienestar, para la acción social y la reivindicación política.

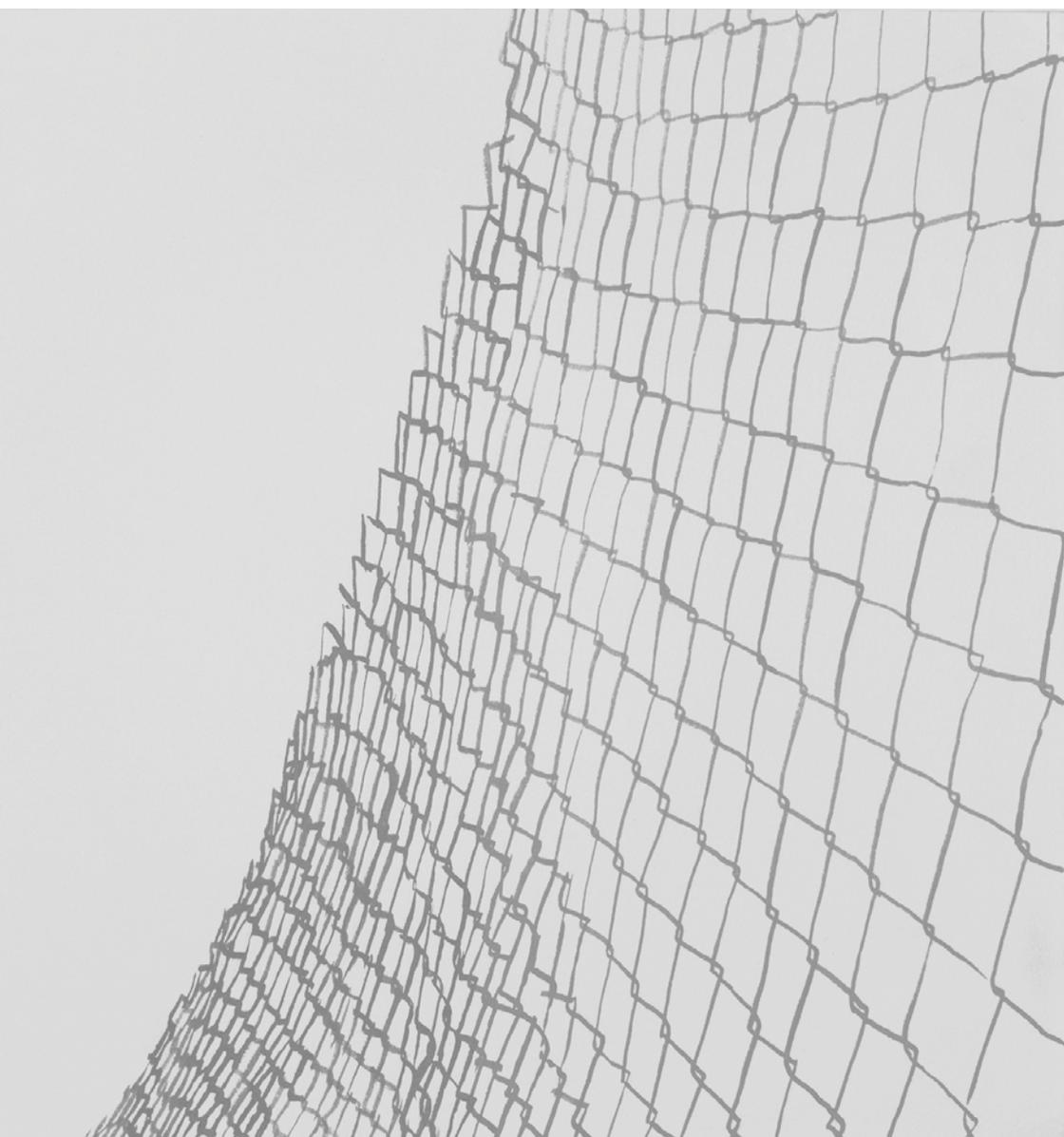
En definitiva, el (pos)trabajo conserva –y renueva– en el posfordismo su dimensión simbólica y estructurante –en este caso desestructurante. Lo que justifica que continúe concitando el interés del arte. Ahora bien, en esta nueva (des) coyuntura ¿qué papel le podría corresponder a un arte decidido a entenderse a sí mismo como un modo –significativo– de hacer? Tendremos que abordar esta respuesta en otro artículo. En este nos tenemos que limitar a dejar claro que esa respuesta dialéctica de las modalidades estéticas no puede plantear como alternativa “un espacio en que el individuo podría al fin desplegar la totalidad de su experiencia”, ni se enfrenta a “las normas draconianas [de] la producción en masa y la estandarización de los bienes de uso”, o a la “miseria de lo cotidiano” derivada de “la vacuidad de nuestros trabajos”, sino a un escenario mucho más perverso.

11. Richard Sennet : “Trabajo y tiempo de trabajo en el siglo XXI”, en AA.VV. *Claves para el siglo XXI*, Unesco / Crítica, 2002, p. 389. Cit. en Luis Enrique: Alonso: *La crisis de la ciudadanía laboral*, Anthropos, 2007.

Lo-fi Links

Patricia Fernández Anton, 2017





Notas para el Manual del empleado ilustrado

Sofía Gallisá Muriente Pablo Guardiola Michael Linares

Manual del empleado: texto de responsabilidades y derechos dado a los empleados por un empleador. Ante la ausencia del mismo dentro de la estructura de Beta Local, Sofía Gallisá Muriente, Pablo Guardiola y Michael Linares, actuales codirectores de esta organización, se propusieron la redacción de su versión del mismo, o un cuestionamiento a estas formas. Para ello, reclutaron a pasados colaboradores de organizaciones o estructuras afines, comenzando por Paula Piedra de TEOR/ÉTica en Costa Rica y Nicolás Pradilla del Taller de Ediciones Económicas y el Taller de Producción Editorial de la Cooperativa Cráter Invertido en México. El ejercicio de escribir un manual abre una serie de preguntas acerca de la condición de ser trabajadores culturales dentro de organizaciones con una estructura no jerárquica, una naturaleza transitoria y en la que el patrón y el empleado resultan ser la misma persona. Este es un esbozo que comienza por cuestionar la propia estructura organizativa del trabajo, una tentativa de definición de las relaciones laborales como acto político y una resistencia a la sumisión al automatismo explotador. Este primer esbozo está escrito a tres manos por los co-directores de Beta-Local, y recoge sus acercamientos iniciales al proyecto. Es un texto contradictorio, en el que las partes se proponen continuamente cuestionar el todo.

Sofía Gallisá Muriente

1.

Un día vinieron a Beta-Local a hacernos una auditoría financiera y pidieron ver nuestro manual del empleado.

Tuvimos que explicarles que no teníamos un manual porque no somos empleados.

(Somos contratistas independientes, necesitaríamos más dinero para pagarnos beneficios si quisiéramos mejores condiciones de trabajo y levantar fondos operacionales es difícil para una organización sin fines de lucro).

Nos explicaron que el manual del empleado le explica a los trabajadores sus derechos, para que puedan reclamarle al patrón si es necesario.

Nos preguntamos qué significaría esto para un grupo de artistas que supuestamente somos nuestros propios jefes.

Nos quedamos con la idea de que un manual del empleado sería un gran proyecto colectivo; como una especie de manifiesto o archivo de sabiduría institucional.

Un espacio para recoger nuestras ideas sobre el trabajo y socializarlas con otros en estructuras similares.

Esto es un ensayo de eso.

2.

Beta-Local es un espacio dirigido por artistas.

Beta-Local es una organización sin fines de lucro.

Beta-Local es una 501(c)3.

Beta-Local tiene 3 co-directores y 1 administradora.

Beta-Local tiene un sistema de rotación de directores.

Beta-Local paga a todos por igual.

Beta-Local no tiene empleados.

Beta-Local no paga beneficios.

Beta-Local no ofrece plan médico.

Beta-Local no tiene plan de retiro.

Beta-Local paga salarios a un equipo a tiempo completo, que no es poca cosa.

Beta-Local ofrece flexibilidad de horarios, días por enfermedad y buenas vacaciones.

Beta-Local ofrece los derechos laborales que pueda pagar año a año.

Beta-Local se financia mayormente con becas de fundaciones.

Beta-Local no recibe fondos públicos.

Beta-Local reside en un espacio público, Casa del Sargento.

Beta-Local alquila ese edificio histórico al Instituto de Cultura Puertorriqueña por una cantidad nominal.

Beta-Local no existiría si tuviera que pagar renta comercial.

Beta-Local sueña con tener un espacio enorme.

Beta-Local a veces es un ente externo.

Beta-Local a veces es un plural incierto.

Beta-Local es autocrítico.

Beta-Local es ambicioso.

Beta-Local se acerca bastante a lo que dice ser.

Beta-Local es muy serio con sus finanzas.

Beta-Local tiene una Junta de directores, que son los jefes de los co-directores.

Beta-Local no puede tener personas en su Junta que trabajen en la organización.

Beta-Local no puede trabajar con gente de su Junta.

Beta-Local se expande o contrae de acuerdo al presupuesto y las circunstancias.

3.

Beta-Local es un pulpo.

Los pulpos tienen tres corazones.

Tienen un pedazo de cerebro en cada uno de sus ocho tentáculos.

Los tentáculos pueden actuar de manera individual o en conjunto.

*Sienten y piensan el mundo que les rodea con total autonomía, y sin embargo, cada brazo es parte del animal.*¹

Los pulpos pueden comerse a sí mismos cuando están estresados.

4.

Somos nuestros peores jefes.

Una de las grandes tragedias de nuestros tiempos es ser cómplices en el desmantelamiento de nuestros derechos laborales.

5.

Catolicismo laboral²: relación con el trabajo remunerado basada en culpa y un sentido desmedido de responsabilidad.

1. Chus Martínez: *The Octopus in Love*, e-flux Journal #55 - Mayo, 2014.

2. Utilizo este término a raíz de una conversación con Gilberto González.

6.

Retos de un espacio de trabajo
no-jerárquico:

- Distribuir equitativamente las tareas intelectuales y administrativas.
- Negociar ideas sobre la eficiencia.
- Valorar muchos tipos de trabajo, visibles e invisibles.
- Ser reiterativo en comunicarle a otros fuera de la organización que no hay jefes.
- Quejarse.

7.

Oportunidades y beneficios de ser tu
propio jefe/a:

- Tomarse un día de la semana para trabajar en proyectos personales.
- Tomarse buenas vacaciones en verano y navidades.
- Hacer reuniones en la playa de vez en cuando.
- Salir de la oficina con regularidad.
- No privarse de oportunidades de trabajo personal cuando surjan.

_Pablo Guardiola

Notas para el Manual del empleado ilustrado

Esta es una lista de ideas inconexas sobre el tema que más bien proponen un tono.

El trabajo no dignifica, a pesar de que un trabajo puede ser digno, de hecho, ese es el único que nos interesa, haciendo todo lo posible para que las condiciones en que se genera sean dignas.

Cuando hablamos del trabajo desde nuestras condiciones particulares (Beta-Local), se corre el peligro de entrar en las aspiraciones del cuentapropista emancipado, o ya bien el del contratista independiente dentro del rollo de las empresas creativas. Ante las injusticias del capitalismo, algunos presentan esta opción como una salida airosa a estas injusticias.

Siempre he planteado que antes de resolver mis problemas dentro de esta

situación laboral, mi madre tiene que tener condiciones justas de trabajo, por ejemplo.

En estas discusiones nunca se debe perder ese foco.

Todo empleado, o cualquier persona que haga un trabajo debe ser (estar) ilustrado. No queremos autómatas, a menos que sean realmente robots que nos hagan la vida más fácil. Esto no será posible hasta que se eliminen los matices calvinistas que han hecho miserables por siglos la vida de muchas personas.

Es necesario eliminar ciertas conductas adquiridas.

El estrés es infundado. Contestar siempre: “aquí con mil cosas, super ocupado” no debería ser la norma. Hay que romper con la percepción de que estar “ocupado” es sinónimo de ser productivo. La

productividad es un mito, la eficiencia no. La distribución de tareas en el tiempo y el espacio debería ser nuestro *expertise*. Una vez bien ejecutada esa distribución de tareas, podemos integrar una buena dosis de ocio como parte de nuestras tareas. En el ocio también se piensa y se produce trabajo cultural, estoy seguro que también es el caso para los astrofísicos.

Es clave reconocer una distribución de tareas. El capitalismo nos fuerza a imaginarnos instancias que no son correctas y a tratar de sobresalir sobre los otros compañeros y compañeras dentro de competencias innecesarias. Nadie debe ser más jefe que nadie. El esfuerzo debe ser en la distribución, no en el acaparamiento de tareas.

En defensa del trabajo invisible

En Beta-Local se privilegia el trabajo uno a uno, a escala humana. Para nosotros es importante el trabajo directo, partiendo siempre del diálogo desarrollado dentro de relaciones manejables. Podemos hacer eventos grandes, y los hacemos, pero para poder realizarlos entendemos que es importante partir de prácticas de trabajo cultural ancladas en el día a día, y desde lo cotidiano. Cuando este trabajo se hace así, la línea entre vida y trabajo se difumina; a eso aspiramos.

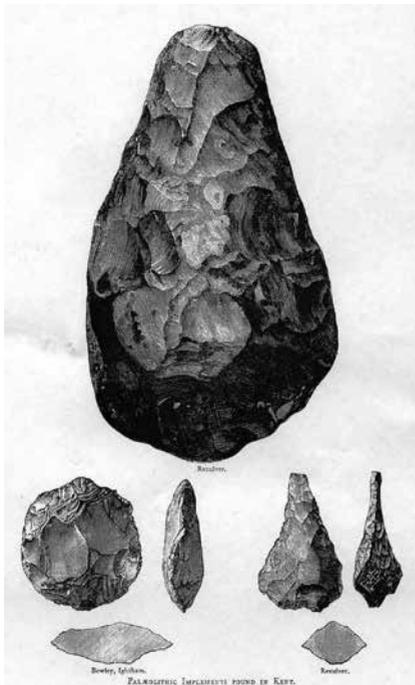
En un contexto como el de Puerto Rico, donde trabajar “en el arte y la cultura” es

una labor épica, no hay otra opción que transformar las condiciones de trabajo en espacios de naturalidad, generando así un sistema simbiótico desde donde operar. En estos momentos, las ecuaciones de compensación se vuelven interesantes y hasta más justas.

Nosotros trabajamos junto y desde varias comunidades, no buscamos impactar a nadie. Por ejemplo, no queremos impactar a nuestros vecinos, queremos que ellos nos impacten a nosotros. Nos interesa generar influencia, partiendo de acciones sostenidas, no sólo desde articulaciones de proyectos. Queremos que los vecinos se nos acerquen porque somos buenos vecinos, y que subsecuentemente aflore el hecho de que también son artistas las personas que trabajan y pasan tiempo en esta organización. Nos interesa desarrollar influencias a partir de estas relaciones, promoviendo diversidad y defendiendo nuestros espacios de vida y trabajo. Sólo desde aquí comenzamos a ensayar y poner en práctica proyectos para un país, que en nuestro contexto hace años se siente estancado y carente de narrativas importantes.

Para que la cosa funcione es necesaria una acumulación increíble de trabajo invisible, es este trabajo lo que hace que la cosa más o menos funcione. Limpiar, escribir, prestar atención, hablar, cocinar, beber, salir cuando es necesario, guardarse cuando también lo sea...

Michael Linares



Una historia incompleta de una herramienta ocasional

Beta Local es una herramienta. ¿Qué tipo de herramienta es Beta Local?

Uno podría pensar que para cada ocasión que una herramienta sea requerida, una piedra o un palo puede ser adaptado para cubrir las necesidades del momento. A esas herramientas les podríamos llamar herramientas ocasionales.



Entonces para mí, Beta Local es una herramienta ocasional, en el sentido concreto y abstracto.

Es importante hacer una distinción entre el uso original que pensó el fabricante de una herramienta o artefacto y el uso o los usos que eventualmente tendrán los mismos. Esta es una importante distinción ya que todos los artefactos pueden usarse para más que lo pensado en su origen o haberse diseñado para múltiples propósitos.

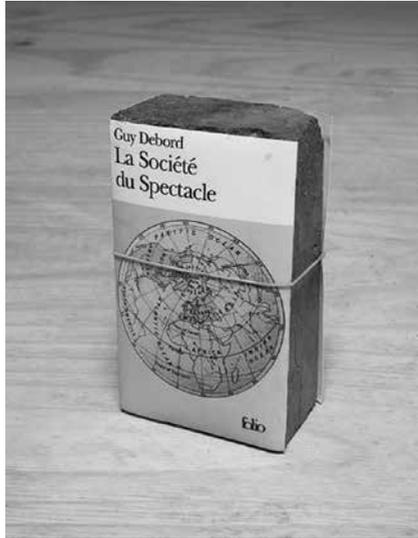
Un ejemplo de esto puede ser una tarjeta de crédito, artefacto que se diseñó y se utiliza regularmente para efectuar pagos pero también podría utilizarse para abrir una puerta si fuera necesario.



El registro/evidencia más útil para el análisis de estas herramientas son sus huellas de uso.

En el método arqueológico utiliza el análisis de las huellas de uso para identificar las funciones de artefactos como herramientas examinando las modificaciones en sus “superficies de trabajo”.

Las grietas, fracturas, erosión, desgastes, los residuos, las manchas, las quemaduras, deformaciones, pulidos, tajos y golpes son algunas de las marcas valiosas para determinar como una herramienta fue usada y puede usarse.



Me imagino a Beta Local como un ajuar de herramientas ocasionales, donde absolutamente todas sus partes pueden usarse de la manera que sea necesaria para completar una tarea o idea. Una puerta puede ser ocasionalmente la superficie de una mesa; una canasta de leche, un taburete; un encendedor, un abridor de cervezas; una botella de ron, un florero; un libro, un arma, y un archivista, un poeta.

Entonces, sus programas son los instrumentos para la transformación dinámica y constante de todas esas partes.

Lo imposible y lo inevitable

Aspectos del neoliberalismo

Pablo López Álvarez

Sólo una crisis –real o percibida– da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis ocurre, las acciones que se emprenden dependen de las ideas que están en el ambiente. Pienso que esta es nuestra función básica: desarrollar alternativas a las políticas existentes, mantener esas alternativas vivas y disponibles hasta que lo políticamente imposible se vuelva políticamente inevitable.

Milton Friedman, *Capitalism and Freedom*.

UNO

El espectro del neoliberalismo se ha apoderado de la última década. La noción ha desplazado a otras como mundialización o globalización, y su uso es frecuente en contextos cotidianos, académicos y mediáticos. Esto no significa siempre que el objeto esté bien delimitado. Suele destacarse que la palabra neoliberalismo es hoy empleada casi exclusivamente desde una perspectiva crítica, y que parece aludir a realidades muy diversas: de la construcción de un sistema supranacional de disciplinamiento económico a las transformaciones en los modelos del yo, la emergencia de nuevos patrones culturales o el rediseño de los espacios urbanos. El punto de máxima visibilidad del neoliberalismo coincide, además, con la explosión de la crisis financiera de 2008, que se señaló como punto final de un

marco ideológico y de un modelo de políticas públicas. El neoliberalismo estaba muerto y ello lo convertía en un objeto privilegiado de estudio.

Hoy es fácil ver esto como un mero error de diagnóstico: el dominio neoliberal no se ha debilitado, por mucho que haya debido alterar –una vez más– algunos de sus principios, y ha mostrado una increíble capacidad para sucederse a sí mismo. De todos modos, quizá sea más interesante intentar descifrar algo de la naturaleza del neoliberalismo en su misma heterogeneidad y en la forma en la cual se relaciona con sus sucesivas y aparentes muertes.

DOS

Lo cierto es que la trayectoria del neoliberalismo no puede reconstruirse de manera lineal. Es imposible acercarse al

fenómeno sin tomar cuenta de su carácter internamente contradictorio y adaptativo. La comprensión actual del neoliberalismo está marcada por los efectos bien reales de la mercantilización extrema, pero su genealogía se remonta a más de ocho décadas y nos conduce a una escena diferente. El neoliberalismo emergía entonces como un credo vinculado a una serie de células de pensamiento antagonista, dispuestas a un combate a largo plazo en el campo de las ideas. En las coordenadas políticas heredadas de la primera postguerra mundial, la revolución soviética, los fascismos europeos y las respuestas a la crisis del 29, el *new liberalism* hace ver su preocupación ante la amenaza que sufren los “valores centrales de la civilización”, y define su propia vía ante opciones que cuentan con un consenso social mucho más amplio. Su orientación no es de ningún modo exclusivamente económica.

Las posiciones trazadas en el Coloquio Walter Lippmann (París, 1938) o en la Sociedad Mont Pèlerin (1947) atacan de manera prioritaria a los modelos políticos y económicos que, tras el convulso comienzo de siglo, buscaban estabilizar el capitalismo, limitar el alcance de la mercantilización y renovar los términos del pacto social: políticas de industrialización y pleno empleo, redistribución, fortalecimiento del consumo colectivo, bienestar y seguridad social, incremento del sector público y control sindical de la producción. Las diferentes variantes de la planificación, el colectivismo, la socialdemocracia o el liberalismo social,

en particular en su versión keynesiana o *welfarista*, suponen a ojos de los neoliberales la asfixia de las verdaderas energías de las naciones y los individuos. Arrastran un aumento de la burocratización y la ineficiencia, destruyen la libertad y abren un *camino de servidumbre* que conduce en última instancia –así se dice– al totalitarismo. Esta es seguramente la parte más conocida de la historia, de la que pueden ser testimonio los amplios debates en torno al Plan Beveridge de seguridad social en Inglaterra.

Pero el “neo” del neoliberalismo se justifica igualmente por la distancia que sus teóricos establecen con el liberalismo clásico. Es necesario, ante todo, dejar atrás la mística liberal: una concepción que ve en las interacciones mercantiles un fondo “natural”, algo que sería imprescindible “liberar” o “no obstaculizar” para permitir una óptima producción de riqueza y equilibrio. El liberalismo clásico quiso asegurar la libertad del *intercambio*, que pudo pensar como espontáneo. El neoliberalismo, en cambio, gira en torno a la *competencia*, y asume que esta no es connatural a ninguna sociedad humana. Se necesita una vigilancia constante para lograr que las relaciones sociales y los diseños institucionales –productivos, educativos, sanitarios, culturales– se conduzcan por el principio de la competición generalizada y puedan estar a la altura de sus verdaderas capacidades. Este es uno de los elementos fuertes de la definición neoliberal. Desde el inicio, el neoliberalismo se plantea como un modelo *activo*,

constructivo, antinaturalista, que asume la tarea de producir una nueva condición humana, un nuevo orden de subjetividad, de trabajo y de placer.

Tampoco el neoliberalismo, por tanto, estará dispuesto a renunciar a las capacidades de regulación y ordenación que el Estado posterior a 1914 poseía por primera vez en su historia. La exigencia de *laissez-faire* del primer liberalismo pudo tener sentido emancipador en otras condiciones históricas. Pero en el contexto del estalinismo, el fascismo y el capitalismo de Estado, ante la consolidación de las grandes corporaciones, la organización del movimiento obrero y el proteccionismo de los mercados nacionales, es ingenuo o suicida hacer descansar la salud económica en la no interferencia política en las relaciones mercantiles. Los mercados son en último término creaciones políticas y jurídicas, sustentadas sobre derechos de propiedad, formas contractuales, protecciones e incentivos, y el Estado es una maquinaria insuperable para la generación de libertad económica y la corrección de sus disfunciones.

TRES

En el momento de su despliegue real, el neoliberalismo cuenta con un recorrido teórico de más de un cuarto de siglo. Se ha diseminado a través de decenas de centros de estudio, institutos y fundaciones, pero no ha dejado de moverse a contracorriente de las líneas políticas y

económicas dominantes. Tampoco ha definido un programa unitario apto para ser llevado a cumplimiento y replicado de manera monolítica. La amplia crisis de los años 70 ofrece un suelo diferente, finalmente propicio para la implantación de una alternativa a gran escala.

A riesgo de esquematizar un marco muy complejo, podría decirse que al menos tres planos deben ser tenidos en consideración. *Por una parte*, los factores económicos de la sobreproducción, la unión de estancamiento e inflación, el desempleo y la crisis fiscal del Estado, que muestran el agotamiento del modo de acumulación fordista y el fin de un capitalismo embrizado que había mantenido notables tasas de crecimiento, de bienestar y de estabilidad social. *En segundo lugar*, la crisis social y económica ha dado lugar a poderosas corrientes de contestación política y laboral en muy distintos entornos del planeta, y se abre la posibilidad real de transformación política en sentido socialista o comunista también en los países occidentales. *Finalmente*, el marco crítico anterior y posterior a mayo del 68 se define por el despliegue de líneas de pensamiento contra-institucional, que apuntan a nuevos modos de organización del trabajo, la cultura, la experiencia y la subjetividad. La demanda de una nueva cultura política se arma en torno a nociones como la descentralización o la autogestión, y se desvincula del marco de la izquierda política tradicional.

Inscribirse en un escenario semejante para hegemonizarlo exigía altas dosis de lucidez, y el neoliberalismo no careció de ella.

CUATRO

Si algo llama la atención en las aproximaciones teóricas al neoliberalismo es su pluralidad. Esto es coherente con la naturaleza del fenómeno. Las lecturas de raíz marxista inciden en el despliegue de un nuevo modelo de acumulación y en la reorganización del dominio de clase como elementos centrales del nuevo orden. Sobre esta base se ejecuta un programa combinado de prácticas privatizadoras, desregulación laboral y económica, hegemonía del capital financiero, reafirmación de los derechos de propiedad privada y favorecimiento del dinamismo empresarial y el libre comercio. El neoliberalismo se dispone aquí, según Harvey, como “una teoría de prácticas político-económicas que propone que el bienestar humano puede ser alcanzado mejor a través de la liberación de las libertades y las capacidades individuales de empresa en un marco institucional definido por derechos de propiedad fuertes, mercados libres y libre empresa”.

Una segunda gran línea de interpretación del neoliberalismo toma pie en los estudios de Michel Foucault sobre la *gubernamentalidad*. Esta línea profundiza en los modos de dirección de las conductas que caracterizan a las sociedades avanzadas, con énfasis particular en el peso que

la libertad –elección, responsabilidad, autonomía– posee en el gobierno de los individuos. Desde esta perspectiva, las distintas *racionalidades políticas y tecnologías de gobierno* que se ponen en práctica en la gestión de la actividad económica, la vida social y la conducta individual no pueden reducirse a una misma raíz institucional. Comprender el neoliberalismo exige atender a un modo de racionalidad transversal a diferentes ámbitos –empleo, salud, sexualidad, cuerpo, educación, consumo, urbanismo–, expresada en múltiples técnicas de gobierno y dotada de una alta capacidad de recombinación.

Los matices de cada una de estas aproximaciones son innumerables. A ellas habría que sumar, además, otras lecturas, como la más institucionalista de Wacquant. En cualquier caso, la necesidad de articular las gramáticas de la *acumulación* y la *subjetividad* es sintomática. Es imposible comprender la victoria del neoliberalismo –y, por tanto, oponerle una alternativa– tomándolo únicamente como imposición de un programa de reformas económicas orientado al restablecimiento del dominio de clase. Debe tenerse también en mente su poder para producir formas *positivas* de comprensión del sujeto, la libertad y la relación social que integran valores de diferencia y expresión y que no han perdido en absoluto su atractivo.

CINCO

A partir de comienzos de los años 80, la expansión del neoliberalismo parece

imparable. Su genealogía es casi demasiado familiar, y se resume bien en los cuatro rostros que ocupan la portada de la *Breve historia del neoliberalismo* de Harvey: Augusto Pinochet, Deng Xiao Ping, Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Perfiles irreductibles y no conectados entre sí. Hoy la difusión de neoliberalismo en todo el planeta es tan amplia que cuesta señalar las áreas de excepción.

Es tentador leer esta secuencia de manera lineal y progresiva, pero con ello se oculta un elemento crucial. La hegemonía neoliberal no puede describirse como la realización de un programa unitario, previamente elaborado en los nódulos de pensamiento neoliberal. El neoliberalismo se expande a través de una inmensa variedad de modos que dependen de contextos geográficos, tradiciones institucionales, modelos políticos, sistemas de creencias y formas de organización social. El socialismo de Estado del bloque soviético, el fordismo atlántico, la industrialización por sustitución de importaciones en América Latina o los modelos exportadores asiáticos definen condiciones específicas para el ideario de la mercantilización: las opciones en cuanto a la orientación del gasto público, la organización de la administración, el marco de relación privado-público, el peso de las políticas educativas y de investigación, las infraestructuras físicas y sociales o la conexión del Estado y el capital corporativo serán en cada caso particulares. También las formas de su implantación

son heterogéneas: el neoliberalismo puede apoyarse en golpes y dictaduras militares, regímenes neodesarrollistas o semiautoritarios, o emplear los procedimientos de la democracia parlamentaria, incluyendo la peculiar cooperación de la socialdemocracia, esencial en el caso español y en la propuesta de las “terceras vías”.

Pero este desarrollo desigual [*uneven development*] está lejos de ser un puro dato. La capacidad de readaptación es una dimensión esencial al neoliberalismo, que está siempre en condiciones de transformar su propia práctica, ofreciendo cauces heterogéneos y flexibles a las políticas favorables al mercado y la libre empresa. La dimensión pragmática del neoliberalismo no corre paralela a su dimensión teórica, y David Harvey ha podido mostrar, por ejemplo, la contradicción que se da entre la teoría neoliberal del Estado y la realidad de los Estados neoliberales. Esto habla directamente de la consistencia de la teoría y de las dificultades de su tránsito a la práctica. Por su misma inestabilidad, el neoliberalismo está obligado a afrontar las consecuencias indeseadas de sus oleadas previas: el inmenso crecimiento de los aparatos punitivos y carcelarios, de la población reclusa y de la inversión estatal, que Wacquant ha estudiado con detalle, es sólo un caso particular de este principio. Lo mismo ocurre con la necesidad de gestión pública de las burbujas mercantiles. Jamie Peck emplea una fórmula feliz: el neoliberalismo *fails forward*, avanza fracasando, sustenta su supervivencia sobre su

naturaleza contradictoria. Se explica así también la lejanía del neoliberalismo real con sus padres teóricos, de cuya autoridad se desprendió hace ya mucho tiempo.

SEIS

El poder real del neoliberalismo no puede capturarse si se piensa como una variante del fundamentalismo o el dogmatismo. Según anunciaba ya el lenguaje político de los años 70, el neoliberalismo privilegia el cambio y el movimiento sobre cualquier diseño predeterminado. Su modelo de ingeniería social lo dispone como una *apología del reajuste continuo*. La inmensa serie de programas de intervención que despliega sobre las instituciones educativas, sanitarias o penales se apoya invariablemente es la jerga del dinamismo: es preciso reformar, incentivar, reestructurar, movilizar, flexibilizar, adaptar, estimular. El mandamiento de la actividad ilimitada atraviesa todas las escalas de la dominación, desde el plano de gobierno supranacional al del individuo. En cada caso, se trata de vencer el estancamiento, la lentitud, los estados graves o inerciales. Los nuevos formatos de la disciplina –disciplina fiscal, disciplina corporal– no producen hábitos estables y normas rígidas, sino patrones de acción ininterrumpida –sobre las instituciones, las relaciones sociales, los cuerpos. Treinta años de retórica antiestatal no han conducido al neoliberalismo a destruir el Estado, sino que han avalado la reforma permanente del poder estatal, su rediseño y su refuncionalización.

Este mismo modelo se aplica a las formas de subjetividad. Contra lo que suele decirse, el modelo de subjetividad del neoliberalismo no prolonga las figuras del liberalismo clásico: el *homo oeconomicus* del interés, el egoísmo y la propiedad. Por el contrario, la teoría del *capital humano* y la figura del *empresario de sí* inducen en el sujeto la aspiración a una libre relación con sus propias capacidades, a un trabajo autónomo permanente sobre aquello que puede conducir su vida a un mayor valor. El sujeto se inscribe en un marco relacional en el que el objetivo no es la ganancia, sino el aumento de valor: cada acción supone un incremento o una disminución cuantificables de la valoración de los sujetos, y el modo en que estos son gobernados y se gobiernan a sí mismos puede alterarse en virtud de la adopción de patrones de autoevaluación diferenciados. Los ámbitos del trabajo, la producción intelectual o las relaciones personales adoptan gradualmente este modelo, que reserva al *cuerpo* un destino particular.

En alguna medida, la brutalidad del neoliberalismo consiste en arrancar al cuerpo de la escala de sus necesidades y obligarlo a satisfacer demandas infinitas. Sabemos que la modernidad liberó al tiempo de su dependencia de los cuerpos, los hábitos y los acontecimientos. El tiempo abstracto ya no brotaba de las acciones de los cuerpos, sino que, al contrario, pedía a los cuerpos que se dispusiesen y adaptasen a su medida. La perfecta divisibilidad del tiempo exigía

una correspondientemente perfecta segmentación de los movimientos corporales, el viejo sueño fordista que iluminaba el cronógrafo de Gilbreth. Es consecuente que la limitación de la jornada de trabajo se convirtiese en el más importante conflicto social.

Al derribar estos límites, el neoliberalismo transforma la exigencia que dirige al cuerpo. Ya no se trata de insertarlo en una cuadrícula de producción –un tiempo, un lugar, una retribución– y de adaptar a la máquina su memoria muscular, sino de colocarlo a la altura del no-tiempo de las transacciones inmateriales. Desde todos los puntos se le solicita al cuerpo que actúe sobre sí mismo y su propio rendimiento, descargando sobre él la responsabilidad de su estado y productividad. Tratar al cuerpo como no siendo justamente un cuerpo –gravedad, fatiga, desgaste–, considerarlo como un haz de aptitudes y energías que siempre pueden alcanzar un grado mayor, puede parecer un mandato exagerado, pero es interesante pensar con qué intensidad se ha hecho valer en tan diferentes ámbitos de nuestra vida. El cuerpo trabajador es, en este sentido, un laboratorio privilegiado para pensar la realidad del programa de reestructuración del neoliberalismo, su incesante producción de sufrimiento y miedo privatizados. Que el trabajo corporal apenas sea visible para las sofisticadas filosofías contemporáneas del cuerpo es desconcertante, y muestra hasta qué punto esta ideología se ha convertido en hegemónica.

SIETE

Pensar el neoliberalismo como un programa de reajuste infinito, abierto e impuro, que va y viene de la desregulación a la re-regulación sin encontrar un punto de equilibrio, nos coloca ante algunas implicaciones políticas.

La tendencia del neoliberalismo a la mutación y la contradicción no es un accidente ni supone un límite a su expansión. Es más bien su forma de perseverar, como vemos de nuevo desde el estallido de la crisis en 2008. Las correcciones y reorientaciones exigidas desde entonces –la acentuación, por ejemplo, de sus aspectos autoritarios– no representan ningún cierre para el neoliberalismo, sino la ocasión para una nueva mutación.

Si el neoliberalismo es una modulación del tiempo y el espacio modernos, la perpetua disolución de todo lo sólido, es coherente que la resistencia se oriente a la producción de consistencias alternativas. No extraña que en los discursos críticos contemporáneos hayan tomado un lugar central las políticas del espacio y el tiempo – como indisponibles y no modificables–, la gramática de los tejidos, los vínculos y los cuidados, y por extensión la misma condición humana, hasta hace poco abandonada como una reliquia en nuestro arsenal conceptual. Concebir las instituciones como cristalización de prácticas de codependencia y solidaridad es vital para contrarrestar las lecturas reaccionarias del nexo social.

Un último aspecto tiene que ver con lo ya expuesto, y alimenta una tenue esperanza. El hecho de que el neoliberalismo se realice siempre en formas híbridas y parasitarias expresa una necesidad propia. La mercantilización completa de las relaciones sociales es un proyecto sencillamente inviable: encuentra su límite estructural en la misma idea de sociedad humana. El neoliberalismo no puede imponer simplemente su programa, depende de aquello que es distinto a él y con lo que se compone: del poder estatal a las demandas subjetivas de cooperación y relación. Por emplear la expresión de Peck, el neoliberalismo convive siempre con *su odiado otro*, lucha por integrarlo y reformarlo. Hace cuatro décadas, Foucault ya intuyó que el ascenso del neoliberalismo venía a poner en cuestión los patrones críticos habituales: aquel ambicioso programa de reformas que gravitaba en torno a la libertad no permitía mantener el cómodo diagrama del interior y el exterior.

La perspectiva que desde aquí se abre es productiva, en un momento en el que parece difícil formular alternativas sin incurrir en la nostalgia de lo derrotado. El neoliberalismo ha generado una acumulación de poder tan incomparable y se ha desplegado por tan diversas escalas que cualquier apelación a la resistencia debe ser prudente. Pero, en todo caso, ubicarse en un afuera con respecto al neoliberalismo no asegura una mejor posición para erosionarlo. El neoliberalismo ha de ser considerado por aquello que le permitió imponerse como algo más que un

programa de dominación y atravesar de este modo nuestras existencias. La alternativa toma forma con el trabajo sobre prácticas que el neoliberalismo envuelve y moviliza, pero que en último término le resultan inapropiables. El punto decisivo es que sus espacios de acción no están nunca suturados.

Lecturas

Wendy Brown: *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York, Zone Books, 2015.

Verónica Gago: *La razón neoliberal, Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2014.

Michel Foucault: *Nacimiento de la biopolítica*, Madrid, Akal, 2009.

David Harvey: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007.

Bob Jessop: "Putting neoliberalism in its time and place", *Social Anthropology*, 21, 2013.

Philip Mirowski y Dieter Plehwe: *The Road from Mont Pèlerin. The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Harvard University Press, 2009.

Jamie Peck: *Constructions of Neoliberal Reason*, Oxford University Press, 2010.

Loïc Wacquant: *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, Barcelona, Gedisa, 2010.

Battle Royale

Edu Fernández

Battle Royale (2000) es una película de terror adolescente. Para combatir el paro juvenil y la disidencia, el gobierno japonés aprueba una ley de purgas en los colegios. Los jóvenes son abandonados en una isla con armas y solo uno saldrá con vida. Este argumento críptico-fascista inauguró un amplio género de literatura y cine sobre ficticios estados totalitarios que recrean el exterminio de los campos de concentración con la frivolidad de un *reality show*.

Entre las dictaduras iberoamericanas de Argentina, Chile o Brasil, donde el ejército hacía desaparecer a estudiantes y sindicalistas, se sabe que uno de los métodos utilizados por el gobierno chileno, consistía en trans-

portar los cuerpos por aire para arrojarlos al mar, lejos de la costa, cubiertos en plástico y atados con peso.

No será difícil encontrar información en internet sobre este oscuro episodio de la historia. En cambio, si buscásemos *Battle Royale*, los primeros resultados no serán de esta película, ni si quiera el libro en el que está basada. Seguramente hallemos una modalidad de videojuegos como *Fortnite*.



Fortnite es un juego *online* de acción donde los jugadores *droppean* –se arrojan en paracaídas– sobre una isla llena de armamento. Cada minuto el escenario se va cerrando mientras los jugadores se dan caza. Toda una alegoría del mundo laboral actual. Esta generación de videojuegos funciona por temporadas, como las series de televisión. Las compañías han adoptado un modelo toyotista. Los juegos se programan *on demand* para los consumidores, ajustando las fases de trabajo y dividiendo por tarifas el acceso. El público obtiene el producto gratuitamente, disponiendo de *DLC* (*Downloadable Content*), es decir, complementos de pago para actualizar la experiencia de juego. Mucha de la subcultura popular está emergiendo de estos servidores y ciberghettos de mundo abierto con tamaños absolutamente descomunales –*Minecraft*, otro juego *online* de supervivencia, ofrece mundos de 64.000 km, cinco veces el tamaño de la tierra. Incluso tienen su propia macroeconomía, como el caso de *WOW* (*World of Warcraft*) donde el oro (*tokens*) tiene más valor que el bolívar venezolano o la economía de muchos países emergentes.

En los foros y memes se caricaturiza a los *gamers* como *nerds*, antisociales o *bikikomoris* –casos de fobia social aguda que se dan en países hiperconectados. Existe un subgrupo denominado *Incel* (*Involuntary celibate*), jóvenes heterosexuales adictos a internet y el porno, que no consiguen relacionarse sexualmente debido a su aislamiento social.

La alarma surgió cuando uno de sus miembros provocó un atentado terrorista en Canadá movido por la misoginia, alentado por subforos de internet llenos de mensajes violentos y amenazas contra las mujeres heterosexuales. En estos grupos cerrados surge lo que en psiquiatría forense se llama el pensamiento cohesionado: los miembros refuerzan mutuamente ideas sesgadas y una percepción de la realidad distorsionada. Esta conducta marginal es apreciable en el triburbanismo o los hooligans; y en casos extremos como terroristas, sectas, pacientes con graves desórdenes mentales o las “manadas” de violadores grupales. Hay una relación estrecha entre el aislamiento social y el comportamiento criminal.

El ritual de iniciación simbólica –todo grupo excluyente debe tener uno– de los *Incel* es la *píldora roja*, extraído de la película *The Matrix* (1999), en aquella escena en la que debes tomar una pastilla roja y despertar. Para un *Incel*, ser un *píldora roja* es un símbolo del estado último de escepticismo causado por una deriva radical en la percepción de la crisis del heteropatriarcado. Este *despertar* supone una disyuntiva entre percibir el mundo a través del filtro de la ideología o aspirar a una categoría sensible superior y es una consecuencia de los prejuicios de un pensamiento dualista. Si existiese un nivel de conocimiento superior sería el resultado del fracaso de las políticas educacionales, la segmentación de los saberes y la alarmante privatización

y academicismo del conocimiento en las instituciones.

La búsqueda de *La Verdad* es uno – tal vez el único– de los grandes temas del pensamiento moderno. Gran parte de la filosofía de los dos últimos siglos, huyendo de la revolución pequeñobur-

postura ortodoxa con las tradiciones más conservadoras, eximiendo cualquier responsabilidad histórica. Una torpe solución antidialéctica en sentido hegeliano. Aquí es urgente recuperar a Nietzsche: “No existen los hechos, solo interpretaciones”.



guesa –lograda al aunar positivismo y ciencia cristiana, parapetada con el respeto a la autoridad y la propiedad–, ha centrado su interés en el lenguaje como contexto filosófico determinante.

El interlocutor que nos pretende dar la *píldora roja* para despertarnos es una voz que emite un enunciado objetivo, borrando sus huellas. Uno de los eslóganes de la *alt-right* (*nueva derecha*) es “*Facts don’t care about your feelings*” (*a los hechos no les importan tus sentimientos*). Esta declaración reaccionaria, es una

Como contrapartida, la versión progresista de este *píldorarojismo* serían las temáticas abordadas en el *AltWoke manifesto*, un documento de aproximación crítica a los movimientos sociales contaminados por la inmediatez en internet –*Black Lives Matter, MeToo, Occupy Wall Street, la primavera árabe...* Hablamos aquí de toda la izquierda liberal que llama a la movilización ciudadana firmando peticiones en *change.org*, compartiendo en redes sociales enervantes vídeos de *bullying* y violencia explícita,

aplaudiendo el periodismo panfletario de *El Gran Wyoming* y sus entrevistas con rock de *Rage Against the Machine*.

Este *pildorarojismo* quiere despertarnos con propuestas como que la fama de Kim Kardashian supone un triunfo para la causa racial, que los vestidos de la presentadora de televisión Cristina Pedroche son un éxito de la revolución feminista o que los problemas del primer mundo de los personajes de *Modern Family*, *conduciendo un SUV de 25.000 dólares, otorgan una visibilidad realista y cercana de las problemáticas de la comunidad LGTB internacional*.

El lavado de cara de las multimillonarias industrias de entretenimiento adquiridas por Disney, la diversidad étnica en *Netflix*, las multinacionales que venden felicidad y, en resumen, toda la superestructura propagandística y hegemónica audiovisual, aspiran a distribuir –con bastante éxito– la economía de la atención entre los públicos, perpetuando una mirada superficial, indiscriminada de todas las culturas bajo el paraguas de la civilización occidental.

Las celebridades no tardaron en adaptar los discursos blandos de tuitero. Acostumbradas a exponerse y afrontar la vulnerabilidad en el mundo de la farándula, en el fondo son las que con mayor facilidad pueden comprometerse públicamente para regenerar el sistema, desde la cúspide y sin grandes sacrificios. El hashtag *#staywoke*, que se repite en las Redes Sociales como recordatorio

para *seguir despierto* ante las injusticias, resulta cortoplacista para el resto de los mortales, pero no para los dioses de la pantalla.

Desde hace décadas, en el arte contemporáneo se ha hecho énfasis en un espectador activo, cuya mirada es parte decisiva en la interpretación de la obra de arte. Sospecho que esta estética interactiva está relacionada con el *pildorarojismo* y la vuelta política del arte. Tradicionalmente el cine de ciencia ficción de los 60 –distopías como *El planeta de los simios*, *Fahrenheit 451*...– servía como una herramienta crítica contra los totalitarismos. No obstante, desde que “la pantalla se apoderó del cerebro” (Franco “Bifo” Berardi) estas narrativas han diluido su eficacia. Platón imaginó la pantalla miles de años atrás, con el Mito de la Caverna –poniendo en duda la objetividad del empirismo. Hoy, el mundo real son esas sombras en la cueva. Este fenómeno es una huida hacia adelante que valdría la pena etiquetar como *aceleracionista*. El *aceleracionismo* es esa controvertida corriente post-marxista cuya premisa es prorrogar el expansionismo y la globalización de los mercados para exponer abiertamente las contradicciones del sistema. En teoría esto precipitaría el colapso para, finalmente, lograr redistribuir la riqueza y dar paso a la justicia social.

Si la sociedad claudica ante las imágenes que nos proporciona el capital global, pasa a *ser pensada* por la pantalla.

La posibilidad de articular nuevas pedagogías mengua considerablemente. El *aceleracionismo* —aunque podría parecer progresista o libertario— en realidad nos impone una velocidad y un tiempo tan estrictos, que solo podemos llevar puesto lo que ya teníamos, esto es, los valores de las instituciones seculares como el trabajo, la familia, el territorio/nación... El pensamiento crítico o filosófico queda relegado al último minuto, el mismo que los políticos dedican a la cultura en los debates.

desactivándolos y creando la impostura de una reconciliación entre clases. Véase por ejemplo *Ready Player One* (2018), una película de ciencia ficción donde la población mundial ha emigrado a una plataforma online, para vivir en los 80. Aquí, a las puertas del declive del arte pop, el fascinante rock sinfónico de Queen y la estética retro-futurista son propaganda revisionista para nostálgicos de la era Reagan y sus radicales políticas de desregularización al servicio de los mercados y las grandes fortunas.



Debemos tener en cuenta la fuerza normalizadora del nuevo espíritu del (turbo)capitalismo (Boltanski). Su legendaria capacidad de absorber los conflictos sociales como algo inherente,

En *Ready Player One* la humanidad sobrevive en un mundo-favela conectados a pantallas que han colonizado el cerebro. La realidad es una plataforma *online* tipo *Second Life*. Adorno vería en

estas plataformas una evolución sinies- tra de la industria cultural, aquella que no tiene por meta los valores de la Ilustración. De hecho, conforman un signo de barbarie.

La red social supone un paliativo para la reciente clase social planetaria: el precariado, cuya labor, acometida con entusiasmo, garantiza que se cumplan con celeridad métricas y horarios extenuantes a cambio de salarios mínimos que perpetúan el *statu quo*. El precariado no se aglutina bajo formas políticas, tampoco responde a esquemas sociológicos. Sus rasgos cualitativos son el individualismo, un maníaco afán de lucro para costear el tiempo de ocio, la obstinación y un carácter reaccionario fruto de oscilar continuamente entre el mayor de los desánimos y la indignación. El triunfo del capitalismo es que hoy ser explotado en jornadas de ocho horas diarias por un salario inferior a los 1000 euros es considerado un privilegio.

El precariado –una clase social invisibilizada– cumple la función de PNJ (personaje no jugador), palabra utilizada en el mundo de los videojuegos para indicar que un personaje no es protagonista y solo sirve como excusa argumental, o sea un figurante, un subalterno sin relevancia. El precariado, que es también un *trastornariado*, es una masa ciudadana cosificada y alienada de sus derechos civiles, que ha encontrado en internet el exilio interior.

Una de las frases iniciales de *Ready Player One* es “Pasamos de intentar arreglar los problemas, a aprender a vivir con ellos”. La sinceridad de esta afirmación implica una concesión ante el modelo colonial del imperialismo angloamericano, convirtiendo la totalidad del territorio en meros recursos para las agendas de corporaciones y especuladores. Como lo hubiese descrito Debord, la sociedad contemporánea ha encontrado en el espectáculo ininterrumpido del brillo de la pantalla, la forma de aplacar cualquier iniciativa popular y pública, protegiendo los proyectos de élites y oligarquías, desterritorializando a las comunidades.

Estamos ante la profecía del *cyberpunk*. El máximo desarrollo tecnológico compatible con la liquidación del estado de bienestar. El pensamiento de izquierda abusa del apodo *neoliberal* para encarnar estas malas prácticas, irreconciliables con el espíritu de la igualdad; pero es cierto que la ausencia de un marco jurídico internacional que controle la economía –al margen de fondos monetarios y entidades bancarias– pone en relieve hasta qué punto la idea del libre mercado es una ideología absolutista; contrailustrada por sus deliberados recortes en educación y cultura, pero sobre todo, antidemocrática, por censurar la voz de interlocutores minorizados. El ultracentrismo de la libertad económica no disimula su equidistancia hacia movimientos xenófobos, misóginos, o

gobiernos y organismos corruptos, considerándolos factores irremediables con los que convivir. Incluso ve síntomas de buena salud democrática bajo la falacia de una libertad de expresión deformada por el nihilismo relativista.

La corrupción ocupa titulares y abre telediaris a diario como una plaga que asola las naciones/estado. En los video-

juegos de rol y fantasía, como *Skyrim* o *Dark Souls*, existe una magia llamada *corrupción* o *maldición*, un ataque muy difícil de absorber. Provoca daño psíquico en el personaje y tiene también consecuencias físicas –disminución de la vida, delirios, incluso la muerte– como en un proceso psicósomático. No cabe duda de que el giro neoliberal de los últimos



50 años es una forma de maldición que resplandece como un aura que afecta a toda la población, y cuyo efecto ha redefinido los límites de la salud mental. Aunque se sabe que casos severos de depresión o ansiedad tienen una base genética y química –esto según la ortodoxia de la clínica psiquiátrica– bajo el régimen de los mercados la enfermedad mental y el suicidio serán las plagas de

este siglo. El *manual científico de psiquiatría DSM* –actualmente en su quinta edición– recoge tantos trastornos como marcas de cereales en el supermercado.

Es muy cuestionable que se puedan aplicar diagnósticos colectivos al conjunto de la población. Por ejemplo, la freudiana *fobia a la castración*. La dificultad de pluralizar una sintomatología re-

side, en este caso, en que el significado de la *fobia a la castración* termine por caer en una interpretación esencialmente literal. La amputación genital planteada por Freud corresponde a un temor simbólico, experimentado por un sujeto en contraposición hacia el grupo. Esta fobia surge de la proyección *superyoica*, los placeres reprimidos que inundan

al sujeto en un estado de posibles, ojalases, y toda clase de futuribles y condicionales del *goce* –la *jouissance* de Lacan. El *goce* es la satisfacción de una pulsión. En la soledad del *algoritmo* y el *ciberghetto*, con la ilusión de estar conectados desde un rincón, el wifi actúa como un catalizador de conductas compulsivas: los videojuegos, las apuestas, el porno, los *likes*... adicciones que contribuyen a

un empobrecimiento de las habilidades sociales y la desintegración personal. El condicionamiento a través de los continuados clics, *followers* o las notificaciones provocan un estado de alerta y desasosiego similar al de un animal salvaje en alerta constante.

La estructura del cerebro no ha evolucionado para estímulos tan agresivos



en ciclos vitales cortos. Las adicciones y la ansiedad son una reacción fisiológica a esa *gran fiesta* que siempre hay en algún lugar, mientras tú *stalkeas* las redes sociales con la luz del móvil iluminándote la cara en la oscuridad de tu cuarto, aislado y concentrado en tareas repetitivas y minuciosas. Las tecnologías de

la información suponen el escenario propicio para esta sociedad aislada y puritana.

El cerebro dispone de una gran plasticidad sináptica, permitiéndole reconfigurarse durante la vida. A la negación de este proceso natural, deberíamos llamarlo *nochificación*, en alusión a movimientos como el *Renacimiento Oscuro*,

guiado por el utilitarismo neoliberal, cuya noción de libertad es ser permisivos ante la analfabetización digital. Hegel menciona *la noche del mundo* como el estado en el que se encuentra el ser humano *postkantiano*, inmerso en una búsqueda trascendental y dogmática con la que elaborar un idealismo absoluto, compatible con el materialismo y cuantificable con rigor científico. Esta cárcel de significados, llena de anomalías y contradicciones, es apreciable en el ojo humano. El ojo, el órgano que heredamos de la vida vegetal por su capacidad para convertir la luz en energía en un proceso que

recuerda a la fotosíntesis, es un espejo cuya pupila es un vórtice hacia la oscuridad, una ventana a la eternidad del pensamiento. O lo que es lo mismo: la nada.

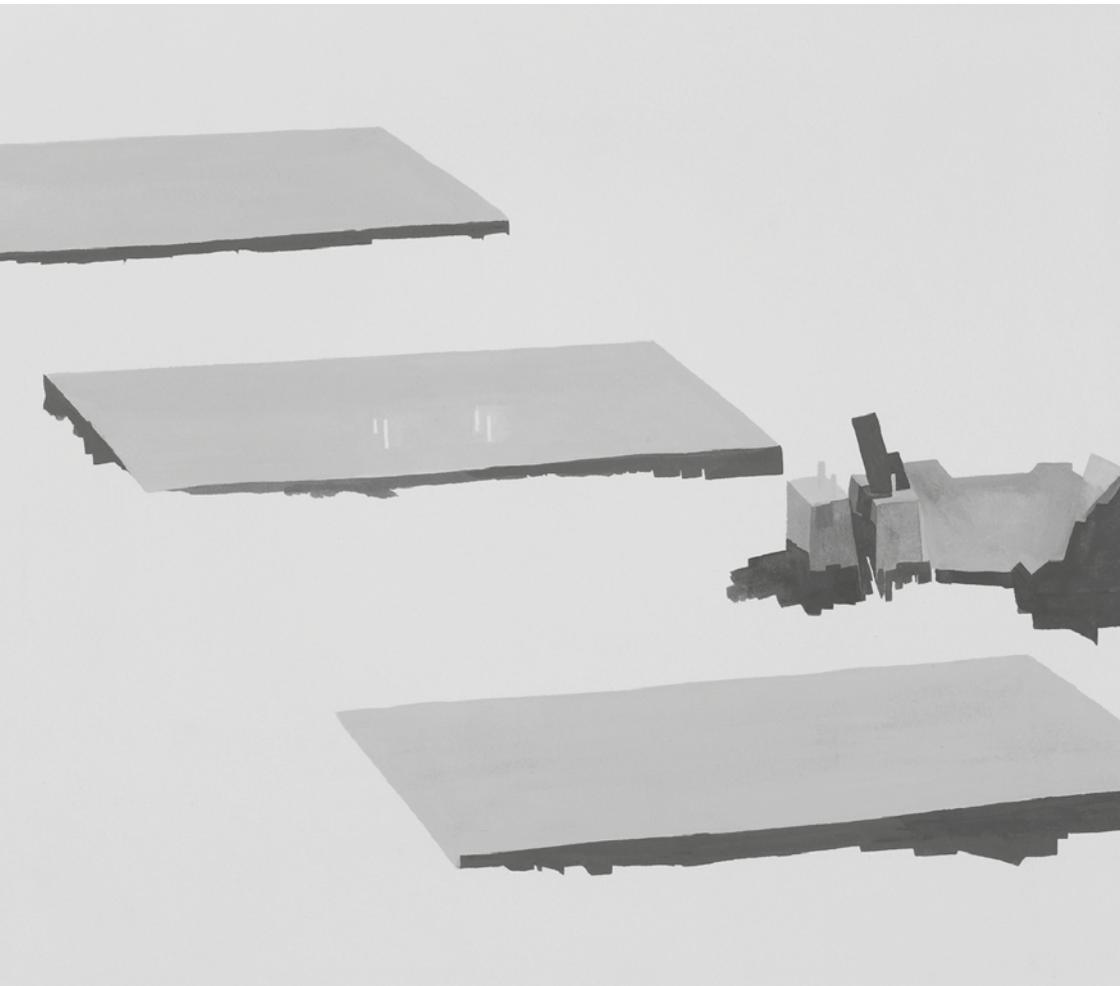
La evolución ha dotado al cerebro de un amplio despliegue de mecanismos, que nos permiten responder con emociones a nuestro entorno. Compar-

timos esta función todas las especies, incluso con los invertebrados o la vida celular. El complejo mecanismo emocional es una respuesta biológica para evitar el peligro o abrazar la oportunidad. La neurología todavía no es capaz de localizar el origen de la consciencia; el ser humano, además de los instintos, dispone de la razón, pudiendo comunicar el pensamiento abstracto mediante el lenguaje y los afectos.

La tecnología debería ser una prolongación de estas posibilidades. Una amplificación de nuestras identidades y nuestros cuerpos, al servicio de la imaginación e inteligencia colectiva, permitiéndonos alcanzar la emancipación social. Dar voz y facilitar la autonomía de (super)comunidades emergentes; para que juntas compartamos las diversas formas de percibir el mundo.

Lo-fi Links

Patricia Fernández Anton, 2017



JOSÉ DÍAZ CUYÁS

José Díaz Cuyás es Profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de La Laguna. Desde los años ochenta viene impartiendo conferencias y publicando artículos en revistas especializadas. Entre sus actividades destacan el comisariado y edición crítica de *Encuentros de Pamplona: Fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, 2009; y de *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, 2002. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *El Paradigma Tindaya: Un ejemplo de obra de arte fallida al confundir lo público con lo privado y la técnica con la naturaleza*, en *Tindaya: el monumento ya existe*, 2017, y la coordinación del número de otoño de 2017 de la revista *Concreta* dedicado a arte y turismo. Entre sus textos recientes destaca «Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», *Desacuerdos 08*. Ha sido director de Acto Ediciones y de Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo, que dedicó números monográficos a Duchamp, al Suelo, la Risa y los Fantasmas. En la actualidad es coordinador del grupo de investigación *TURICOM*, *La experiencia turística: Imagen, Cuerpo y Muerte en la cultura del ocio*.

PAULA GARCÍA MASEDO

Paula García-Masedo es artista y comisaria. Se interesa por la intersección entre la cultura material y el sistema capitalista y sus modos de producción, desde una perspectiva de género y clase. Entre sus proyectos expositivos destacan *All cars are painted in assembly lines* (Twin Gallery, Madrid, 2019); *Los futuros del pasado rebosan cuando rebanan el presente* (Instituto de Patrimonio Cultural de España, 2018); *Las voces del GPS* (CentroCentro, Madrid, 2018); *Chocolate* (Festival Gelatina, La Casa Encendida, 2018); *Dance Theatre* (D11, Madrid, 2018); *Interludios Remotos* (LIGA, Espacio para arquitectura, Ciudad de México, 2017); *Gotelé* (Twin Gallery, Madrid, 2017); *The Way Things Go* (Galería Monoambiente, Buenos Aires, 2015–16); o el ciclo de exposiciones *Paréntesis* (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2014–15). Estudió Arquitectura en la UPM (2011) y el Programa de Estudios Independientes del MACBA (2018). Es docente en el IED Madrid y ha publicado dos libros con Caniche editorial.

BEATRIZ ORTEGA BOTAS Y ALBERTO VALLEJO

Beatriz Ortega Botas es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Research Master en Cultural Analysis por University of Amsterdam. Alberto Vallejo es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y MA en Interactive Media: Critical Theory and Practice por Goldsmiths, University of London. Juntas curan el espacio de arte Yaby, en Madrid, y editan *_AH journal*.

GLORIA LÓPEZ-CLERIES

Gloria López-Cleries es artista e investigadora independiente. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y la Escuela Superior Nacional de París; Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido personal investigador en formación con contrato pre-doctoral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU) en el Doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad de Castilla-La Mancha y Secretaria de redacción de la revista *Sin Objeto. Arte, Investigación, Políticas* (2016-2018). Actualmente cursa un Máster Internacional de Investigación Artística en Valand Academy, Universidad de Gotemburgo (Suecia). El resultado de su investigación ha sido premiado y expuesto en varios certámenes como *Intransit 2016*, *XVII Premio Joven*, Fundación General Universidad Complutense de Madrid 2015, así como publicado en revistas científicas y divulgativas como *ANIAY. Revista de Investigación en artes visuales* y *Exit-Express*.

CRISTINA MAYA

Cristina Maya León se forma en diferentes disciplinas como la danza, el teatro y el mimo. Cursó el *Laboratorio de Estudio del Movimiento* en la escuela de Jacques Lecoq en París, desde el que investigó a través del cuerpo la interacción con el espacio y el objeto. Ha desarrollado proyectos en los que sus inquietudes sociales y antropológicas le han llevado a investigar los sectores más desfavorecidos de la población de ciudades en vías de desarrollo, realizando talleres en países como Brasil, China, Bolivia, Marruecos, Malí y Corea. Sus trabajos, mediante los que reflexiona con sentido crítico acerca de la noción de arquitectura, adoptan diferentes manifestaciones artísticas.

DANIEL BARRETO

Daniel Barreto es doctor en Filosofía. Ha publicado ensayos sobre Walter Benjamin, Franz Rosenzweig y Jacques Derrida. Ha traducido libros, entre otros, de Michael Löwy, Gérard Bensussan, Jean-Luc Marion y Christoph Wulf. Participa desde 2005 en el proyecto *Filosofía después del Holocausto* del CSIC (Madrid), bajo la dirección de Reyes Mate. Además, es miembro de la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica y del Consejo Rector del Aula Manuel Alemán de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

RAMÓN SALAS

Ramón Salas (www.rsalas.es) es profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna y miembro del grupo de investigación arte_C. En virtud de su convencimiento de que la enseñanza artística debe expandirse más allá del aula, con relativa frecuencia escribe ensayos sobre arte o comisaría exposiciones. Este último año, por ejemplo, los ciclos *Investigación artística*, en las salas de arte del antiguo convento de Sto. Domingo, y *Crisis? What Crisis?* (2016-19) en TEA.

BETA LOCAL

Beta-Local es una organización sin fines de lucro fundada en el 2009 en San Juan, Puerto Rico y dirigida actualmente por los artistas Sofía Gallisá Muriente, Pablo Guardiola y Michael Linares. Partiendo desde la artes visuales y el pensamiento crítico, sus programas están pensados como espacios para compartir conocimiento y desarrollar colaboraciones. Su trabajo está enfocado en generar modelos de producción cultural que respondan a las realidades sociales y materiales de Puerto Rico y el Caribe.

PABLO LÓPEZ ÁLVAREZ

Pablo López Álvarez es Profesor Titular de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación se desarrolla en los ámbitos de la historia de la filosofía moderna, la Teoría crítica y las corrientes actuales de filosofía. Autor de *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, responsable de las ediciones del *Segundo ensayo sobre el gobierno*, de John Locke, y *Sobre la libertad y la necesidad*, de Thomas Hobbes, y coeditor de *Maquiavelo y España* y *La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*. Ha publicado trabajos en revistas especializadas y participado en volúmenes como *La actualidad de Michel Foucault*, *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno* o *Tecnología, violencia, memoria*. Es investigador de los Grupos de Investigación «Racionalidad, conocimiento y acción» y «Cuerpo, lenguaje y poder», y director de tesis doctorales en el campo de la filosofía contemporánea. Miembro de la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica y de la Red Iberoamericana Foucault, coordina el Máster en Estudios Avanzados en Filosofía de la UCM.

EDU FERNÁNDEZ

Edu Fernández es artista, músico y performer. Es graduado en Belas Artes por la Universidad de Vigo y Máster de Arte Contemporáneo por la Universidad Europea de Madrid. Ha estudiado durante varios años en el extranjero, en Alemania, Bélgica y Brasil. Su trabajo artístico se centra en la identidad y la performance. Se siente cómodo utilizando medios como la música, el vídeo o la escritura, buscando lenguajes híbridos. Su obra ha sido exhibida en museos y galerías, también premiada en importantes concursos y estudiada en el entorno académico. Ha actuado en varias ocasiones en televisión y otros espectáculos. Actualmente reside en A Coruña (España).

PATRICIA ANTÓN

Graduada en Diseño Gráfico por ELISAVA Escola Superior de Disseny (Barcelona), se traslada a Tenerife para realizar el Grado en Bellas Artes en la Universidad de La Laguna. Ha expuesto en el ciclo de exposiciones de Área 60 (TEA Tenerife Espacio de las Artes), Una antropología de la emergencia comisariado por Néstor Delgado; formado parte del proyecto expositivo Fisuras, dentro del Festival Sitio (Tenerife), ha expuesto en Madrid, en COSA (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas) y participado en la residencia artística de Major28, Lleida. Durante los años 2016-2018 fue artista residente en el centro de investigación y producción artística Hangar, Barcelona. Ha formado parte de FASE, espacio de creación y pensamiento emergente.

José Díaz Cuyás, Paula García Masedo,
Beatriz Ortega Botas, Alberto Vallejo,
Gloria López- Cleries, Cristina Maya, Daniel Barreto,
Ramón Salas, Sofía Gallisá Muriente, Pablo Guardiola,
Michael Linares, Pablo López Álvarez, Edu Fernández y
Patricia Fernández Antón

Edición a cargo de:
Néstor Delgado, Alejandro Castañeda y Dani Curbelo