03 2009

¡A la información!

(La historia invertida en el presente)

Brian Holmes

Traducción de Marcelo Expósito



Osip Brik with logo of the journal Lef, photomontage by Aleksandr Rodchenko (1924)
Makrolab on Campalto Island (2003)

Dmitry Vilensky sostiene que los procesos experimentales del grupo Chto Delat? solo pueden avanzar «situándose permanentemente en el riesgo de una locura compartida». Precisamente en este sentido suscribo lo que sigue.

Al igual que les sucedió a los productivistas soviéticos, nos enfrentamos hoy a grandes cambios tanto en el sistema tecnológico como en las relaciones sociales que lo hacen funcionar. Desde 1989, la fuerza de trabajo capitalista se ha duplicado debido a la incorporación de los antiguos países comunistas al sistema de comercio internacional y a los cambios masivos que ha experimentado el campesinado, bien por el acercamiento de su producción a la economía de mercado, bien por su literal conversión en clase trabajadora metropolitana. Sea cual sea el nombre que les queramos dar —globalización, informacionalismo o acumulación flexible—, el caso es que estos procesos representan un cambio no menos dramático que los acaecidos con el advenimiento de la cadena de montaje en la producción industrial durante las primeras décadas del siglo xx. De este modo resumí la situación hace varios años: «Dispersión geográfica y coordinación global de la manufactura, producción justo a tiempo y distribución por contenedor, aceleración generalizada de los ciclos de consumo y fuga del capital sobreacumulado hacia la esfera financiera que opera a la velocidad de la luz, cuyos movimientos se reflejan y estimulan entretanto por la evolución igualmente rápida de los medios de comunicación globales: estas son algunas de las principales características del régimen de acumulación flexible tal como se ha desarrollado desde finales de los setenta.»[1] El nuevo régimen productivo abre inmensas posibilidades para aquellos artistas que quieran intervenir en él; y muchos, en efecto, lo han hecho. Cualquier mirada retrospectiva a los productivistas desde nuestra posición actual será incompleta si no trazamos al mismo tiempo paralelismos precisos con las actividades de los artistas en los agitados periodos de transformación que se han desarrollado en la memoria viva, y que siguen desarrollándose.

Esos cambios en el modo de producción no podrían haber sucedido sin la masificación del acceso a Internet y a los numerosos sistemas tecnológicos que han venido confluyendo durante las dos décadas pasadas, mediante las redes globales de *hardware* —cables, servidores y *routers*— y la estandarización de las transmisiones TCP/IP que constituyen el equivalente general de la información. La existencia de un nuevo sistema de distribución altera en lo fundamental el estatuto, el potencial y la responsabilidad del artista, o por lo menos de aquellos artistas que son más conscientes y más sensibles a los cambios que se operan en las relaciones sociales. El deseo ardiente de aprovechar la oportunidad que se abría de conectar toda una variedad de plataformas de publicación y de dispositivos audiovisuales ligeros al sistema de distribución mundial se tradujo en la necesidad vital de apropiarse y dar un nuevo uso no alienado a una tecnología que originalmente estaba destinada a dirigir y controlar. Los dispositivos de comunicación en red, que surgieron de los laboratorios militares y corporativos tuvieron que ser aprovechados en su materialidad y sus estructuras semióticas y lógicas, con el fin de rediseñar sus potenciales y reorientar sus usos. Esto significó abandonar el taller, la galería, el museo y la universidad, para adoptar las herramientas del ingeniero y explorar las infraestructuras de la industria globalizada. Si dirigimos una mirada retrospectiva, cautelosa pero también audaz, hacia las prácticas productivistas de los años veinte, el programa de las vanguardias izquierdistas de los noventa de repente se ilumina. Podríamos resumirlo en tres palabras: «¡A la información!»

Los especialistas en el asunto escucharán horrorizados mi adaptación del famoso llamamiento de Ósip Brik: «¡A la producción! » El motivo es evidente: primero el constructivismo, después el productivismo, estaban fundamentados de manera ostensible en el rechazo del lenguaje, la sintaxis, la representación,

el reflejo, la interpretación y las técnicas de composición que, según deducían, sostenían el arte y todas las formas de adaptación visual que se derivaban del símil literario, la metáfora, la alegoría, la alusión, etc. En otras palabras: los caprichos lingüísticos de la información no pueden ser considerados sino el extremo opuesto de la funcionalidad material buscada por los productivistas. Lo que sin embargo no impidió a Marko Peljhan reinventar la forma del laboratorio de artista inspirándose explícitamente en los procedimientos constructivistas y productivistas —que constituyen respectivamente la forma escultórica y el programa operativo de Makrolab—, para poner sus nuevas capacidades expandidas al servicio de la apropiación de y la lucha simbólica contra las tecnologías de información militares y corporativas. La propuesta de un «nuevo productivismo» en el arte contemporáneo, claramente, debe mucho a este ejemplo, como también se inspira de manera obvia en otro gesto tan explícito como el de Makrolab: la construcción del Club Activista por parte de Chto Delat? Se trata de propuestas potentes, en las que la referencia histórica no es meramente decorativa, sino *generativa*. ¿Acaso no es lícito observar, en cuanto críticos de arte, cómo los potenciales incumplidos del pasado se actualizan en las invenciones más audaces del presente?

Pero no me gustaría que mi intento de describir un nuevo productivismo se quedase en un canto a la audacia de los artistas. Las contribuciones de los historiadores de arte Devin Fore y Christina Kiaer cuestionan directamente la interpretación que de sí mismos hacían los artistas constructivistas en su inicial «fase de laboratorio», revelándonos algunas de las paradojas a las que los artistas soviéticos se enfrentaron cuando se lanzaron *a la producción*. Los resultados de las investigaciones de Kiaer y Fore, excepcionalmente fértiles, muestran que las dificultades a las que se enfrentan lo que podríamos llamar artistas «informacionalistas » de

las décadas de 1990 y 2000, así como los intentos de resolver estas dificultades, no dejan de evidenciar paralelismos con las condiciones a las que se enfrentaron los productivistas cuando se adentraron en el ámbito de la producción de masas y en el proceso maquínico. Observemos más de cerca dichos paralelismos.



Poster, Dziga Vertov, Man with a Movie Camera (1929)

Por un lado, el asunto de la apropiación es primordial en ambos casos: para los artistas de izquierda resistentes que se enfrentan a un sistema industrial emergente, se trata de encontrar lenguajes que permitan que los productos reificados de aquellos trabajadores se nos aparezcan más bien como herramientas comprensibles y llenas de sensibilidad que pueden ser compartidas para la actividad

productiva colectiva. Esta es la función de la «palabra operativa» que Devin Fore ha desvelado en la obra de Alekséi Gastev, y que anticipa muchas de las preocupaciones posteriores de la cibernética. [2] Es también el papel que desempeña el montaje para Vértov, cuyo corolario en la economía informacional es claramente el hipertexto desde la perspectiva revolucionaria y desalienadora apuntado por Ted Nelson en su temprano libro *Computer Lib/ Dream Machines*.[3] Nelson promulgó uno de los principios estratégicos de la resistencia a la sociedad de control: aferrar y apropiarse del dispositivo, desde el corazón mismo de este. Y no se puede objetar que los artistas soviéticos que llegaron a la fábrica no tuvieron que ser resistentes: resultaría inocente pensar que la imposición de las técnicas de mando de tipo taylorista en las fábricas revolucionarias era menos alienante a finales de los años veinte y a comienzos de los treinta de lo que lo ha sido el flujo continuo del control cibernético desde los noventa hasta hoy. El productivismo soviético cobra sentido en nuestra época solo si somos capaces de tomar en consideración su papel de vanguardia resistente.

Por otro lado, se trata en ambos casos de adentrarse en la sutil e íntima lucha que tiene lugar en el plano de la producción de subjetividad y en los niveles afectivos y en parte inconscientes de la sexualidad y la re-producción, en la manera en que estos son mediados por los diseños de ropa y de moda, las herramientas domésticas y los objetos de consumo cuyo diseño acometieron Popova, Stepánova y Ródchenko en el empeño de introducirlos en la producción, tal y como vemos en los textos pioneros de Kiaer. Ser capaces de aprehender la relación que existía entre la producción industrial y la experiencia afectiva en la era soviética resulta particularmente relevante en nuestra época actual, cuando la «mediatización de la conciencia» a través de dispositivos

electrónicos y de los contenidos simbólicos que estos ayudan a hacer circular se ha convertido en el principal sostén de la economía. El frente feminista del arte informacionalista, cuyo camino abrió en el plano del discurso Donna Haraway en su famoso retrato del ciborg,[4] ha llegado a ejercer una influencia enorme a todos los niveles desde los años noventa, medianseminar03_ 2006/ computerlib.pdf), y reeditado en 1987 por Tempus Books of Microsoft Press. te su cuidadosa construcción de circuitos tales como
el irónicamente llamado Old Boys Network. Las historias del *net.art* y del *net.criticism* en los años noventa, así como el desarrollo continuado de la crítica inmanente a Internet en circuitos como Nettime, ofrecen muchos ejemplos de paralelismos entre los artistas productivistas e informacionalistas, ejemplos evidentes para cualquiera que quiera desligarse de la autoridad del pasado y superar la pasividad general del presente, con el fin de actuar frente a los desastres de la era contemporánea, tal y como lo hicieron los artistas soviéticos.

Dicho esto, sería un error enfatizar en exceso las semejanzas. Un enorme abismo separa a los artistas de izquierda en las nacientes sociedades protosocialistas de los artistas de la nueva izquierda en las moribundas sociedades hipercapitalistas. Además de lanzar esta advertencia, quiero también señalar dos aspectos perfectamente inversos de las figuras de los artistas productivistas e informacionalistas. En efecto, esta simetría inversa es tan poderosa que refuerza la posibilidad de seguir comparando una figura con otra, dejando a un lado el engañoso mecanismo de establecer analogías punto por punto. La razón es la siguiente: las posiciones exactamente opuestas de las que parten estos dos tipos de artista (el productivista y el informacional) son el resultado de las negaciones dialécticas que cada nuevo modo de producción (o cada praxis

industrial, si se prefiere) impone sobre el anterior. Así, las respuestas artísticas a los dos modos de producción —la fábrica y la red, el proceso maquínico y el informacionalismo, o si se quiere el fordismo y el posfordismo— se nos muestran en sus diferencias simétricas, con la estructura formalmente invertida de un quiasmo. Veamos con más detalle la doble inversión dialéctica que produce este quiasmo.

En primer lugar, en el texto «*Arbeit sans phrase*» —incluido en este volumen—, Devin Fore reflexiona sobre la condición del hombre industrializado sujeto a la pesadez de la cadena de montaje fordista, y cita a Hannah Arendt (*La condición humana*) con el propósito de evocar el peligro de un servilismo mudo que deje a la humanidad «al borde de convertirse en una especie animal». Fore ve la práctica cinematográfica de Vértov como una respuesta a esta amenaza subyacente. Pero el régimen de comunicación cibernético posfordista, cuyo surgimiento tiene que ver precisamente con el intento por parte de los países capitalistas de superar la alienación del proceso maquínico —alienación a la que se atribuye por lo general la caída del comunismo—, nos enfrenta exactamente con la amenaza opuesta. La humanidad está ahora en peligro de convertirse en *habladora* sin cuerpo, ni tiempo, ni territorio. La reciente realización, como dispositivo sociotécnico realmente existente, de la maravillosa utopía pictórica de Paul Klee titulada *Die Zwitscher- Maschine* (1922), confirma esta afirmación con toda claridad.[5]

Lo que hoy nos falta no es el lenguaje, sino el mutismo de la resistencia, el «Preferiría no hacerlo» de Bartleby el escribiente: lo que en otro lugar he llamado «el núcleo pático en el corazón de la cibernética».[6] El hecho de que Doug Ashford haya vuelto a interesarse por la soberanía de la abstracción pictórica, por sentirse consternado ante la pseudopoliticidad de la cháchara artística

contemporánea, encaja plenamente en la preocupación que expreso. Lo que en el flujo informacional no deja de ser *insignificante* en última instancia, constituye un fondo de distracción contra el que un arte perceptivo y afectivo —que Guattari hubiera denominado *semiótica a-significante*— adquiere renovada importancia, muy alejado de los procesos maquínicos a los que los productivistas hubieron de enfrentarse.

El segundo aspecto de relación inversa entre la situación de los artistas productivistas y los informacionalistas se hace evidente si reconsideramos la evaluación que de la factografía hizo Benjamin H.D. Buchloh.[7] Afirma que los factógrafos visuales buscaban sistemas de representación-producción-distribución que pudieran dar cuenta de la participación colectiva instalando asimismo condiciones de «recepción simultánea colectiva» en un vasto territorio, el de la Rusia soviética, que estaba además espacialmente fragmentado por la división industrial del trabajo. Aun así, de acuerdo con el análisis de Buchloh, la realización histórica de esta búsqueda fue la máquina opresiva de propaganda de las dictaduras fascistas y totalitarias, cuyos efectos duraderos todavía se dejan sentir en los medios de comunicación contemporáneos (Fox News, etc.). Hoy día, empero, el artista informacionalista no solo se enfrenta a la resaca visual y discursiva de las anteriores sociedades mediáticas, sino también, y sobre todo, a una situación en la que las cadenas de montaje separadas que se coordinan mediante la producción justo a tiempo se reflejan a la velocidad de la luz (literalmente: por medio del cable de fibra óptica) en la dislocada, desincronizada e hiperindividualizada recepción de los medios conectados en red, que tienden extremadamente a generar pseudomensajes diseñados a la medida del perfil singular del receptor. La dificultad que entraña esta situación es grande, dado que, como insiste Hito Steyerl tanto en su trabajo teórico como en

sus filmes, ya no podemos desear volver a la recepción simultánea colectiva. La razón estriba en que la recepción diferenciada y articulada representa una victoria —o al menos una victoria parcial — sobre la naturaleza opresiva de la emisión fascista y de los medios de comunicación capitalistas contemporáneos. Lo que necesitamos por tanto, desde mi punto de vista, es producir la posibilidad de una *respuesta colectiva simultánea* a las condiciones de recepción diferenciada. Esto, y quizá solo esto, podría dotar de representación política a la producción artística informacionalista.



Big Noise Films and Indymedia (2000)
Shot by over 100 media activists

Hasta el momento, el intento más consciente de insertar un proceso operacional alternativo en el nuevo sistema de comunicación y control es el llevado a cabo por la confluencia de ingenieros de software *open-source* y los artistas *agit-prop* con los artistas de los «medios tácticos», que han venido colaborando en el amplio espectro de fuerzas sociales y políticas que antes se llamaba movimiento antiglobalización, y que ahora se está rearticulando en

el contexto de las luchas hermanas contra la precariedad y el cambio climático.[8] En estos movimientos, personas provenientes de horizontes muy diferentes, animadas por preocupaciones particulares, logran converger en momentos concretos, en lugares concretos, alrededor de una variedad de temas concretos, a partir de los cuales se elaboran cuidadosamente marcos de acción que se dejan abiertos a la evolución hacia nuevas situaciones existenciales que continuamente surgen entre el veloz flujo de afectos, imágenes y sonidos. Lo que sorprende de estos contextos es la relación que se establece entre la velocidad informacional y el saber encarnado en los cuerpos que toman la calle; así como la relación social, que parece ser mucho más clara en Latinoamérica, entre trabajadores lingüísticos posfordistas y pueblos indígenas, una relación que ha tenido presencia notable en los foros sociales mundiales, así como a través de las victorias electorales de Hugo Chávez y Evo Morales. Encuentros semejantes tienen lugar en ocasiones sin la presencia de ingenieros. Un ejemplo, que podemos señalar entre muchos otros, sería el notable y virulento trabajo de Mujeres Creando, en colaboración con todo tipo de actores sociales marginados en Bolivia. En una línea distinta, podríamos recordar también los proyectos de Doina Petrescu y Constantin Petcou con habitantes locales y arquitectura vernácula en París, o Precarias a la Deriva en España, y así sucesivamente.[9]

Estas relaciones estetizadas entre los trabajadores del lenguaje y los sujetos sociales marginados parecen paradójicas a primera vista, ya que perturban la pureza de un análisis basado en el carácter sucesivo de los modos de producción, el cual fetichiza en un primer momento la cadena de montaje y posteriormente el ordenador. Lo que está en juego, sin embargo, es precisamente la elaboración de *una crítica resistente* a las relaciones de producción dominantes, una crítica que incluya tanto la apropiación de herramientas útiles como

la ruptura con las ideologías mistificadoras. Del mismo modo que los productivistas tuvieron que ir más allá de la fábrica para completar la crítica del idealismo burgués, que es de donde surgió gradualmente su práctica artística, los artistas informacionalistas deben sumergirse *hasta el fondo* en el sustrato biológico de todo sistema informacional: por tanto, en el sistema nervioso humano y su caos celular y sexuado, muy alejado de su esquemática caricaturización cibernética. Lo que se denomina *biopolítica* es exactamente este movimiento de sumersión/subversión: aprender a habitar y encarnar por completo la circulación de la información matematizada que actualmente aliena nuestras capacidades lingüísticas y nos distancia de la representación política. Este tipo de compromiso corporeizado se caracteriza al mismo tiempo por la velocidad de la información que circula a través de cables de fibra óptica y la resistencia del cuerpo real, para producir así formas de solidaridad viviente allí donde el capitalismo solo sabe ver —y administrar— la circulación abstracta de bits muertos e insignificantes. Desde principios de los noventa el gran reto artístico ha venido siendo cada vez más, y puede que hoy lo sea más que nunca, *sumergirse en la información*, es decir, en el despliegue del presente como experiencia vivida de relaciones sociales que pueden ser cambiadas.

El trazo de un paralelismo quiásmico entre los artistas productivistas e informacionalistas es exactamente el tipo de contribución que la historia del arte *podría* hacer a las prácticas estéticas y a las prácticas políticas en el presente, si se atreviese; y que la crítica de arte contemporánea *podría* hacer, si adoptara las herramientas conceptuales y la sofisticación histórica necesarias para ello. He ahí las razones acuciantes para desarrollar el colectivismo en la interpretación del arte, no solo en la práctica del mismo. Por cierto, limitarnos a esbozar tal paralelismo, como yo acabo de hacer,

no basta —ni mucho menos— para efectuar plenamente las potencialidades que se alojan en la comparación entre el productivismo y el informacionalismo. Para esto necesitamos más tiempo, un trabajo más profundo, y sobre todo más agudeza y deseo emancipado. Pero en el momento de expresar estos breves comentarios, formulados al final de un seminario extraordinariamente interesante, y en un momento en el que el flujo ultradiferenciado y matematizado del capital financiero parece reducir cualquier forma de resis tencia y representación política a la condición de insignificancias fragmentadas e hiperindividualizadas, lo que espero haber logrado es algo bastante simple, y sin embargo esencial. Espero haber reiterado, con los beneficios y la perspectiva de la experiencia misma, la exigencia implícita en la propuesta de un seminario sobre los «nuevos productivismos»: la exigencia de enfrentarnos a las condiciones del presente, para lograr aferrar su corazón mismo, pues es allí donde en última instancia se deben transformar.

Este texto ha sido publicado previamente en: Los nuevos productivismos*, Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010.*

[1] Brian Holmes: «La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural » (2002), *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (diciembre de 2007), traducción de Marcelo Expósito (http://brianholmes.wordpress.com/la-personalidad-flexible).

[2] Devin Fore: «The Operative Word in Soviet Factography», *October*, nº 118, número especial sobre la factografía soviética (invierno de 2006).

[3] El libro de Ted Nelson fue publicado originalmente en una autoedición de 1974 con el título *Computer Lib: You can and must understand computers now/Dream Machines: New freedoms through computer screens – a minority report* (http://www.arch.kth.se/unrealstockholm/unreal_web/

[4] Donna Haraway: «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx», *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Colección Feminismos, 1991.

[5] *Die Zwitscher-Maschine = The Twittering Machine = La máquina del gorjeo*; evidentemente el autor se refiere a cómo la imagen fantaseada por Klee de una máquina-pájaro parlanchina se materializa en la red Twitter. [N. del T.]

[6] Brian Holmes: «Guattari's *Schizoanalytic Cartographies*, or, The Pathic Core at the Heart of Cybernetics», *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*. Amsterdam: Van Abbemuseum, 2009 (http://brianholmes.wordpress.com/2009/02/27/guattaris-schizoanalytic-cartographies).

[7]Benjamin H.D. Buchloh: «De la faktura a la factografía» (1984), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

[8] ¿Por qué se trata de «luchas hermanas»? Porque los que están más abajo en la escala jerárquica de la sociedad actual son quienes primero sufren el cambio climático, como se ha visto en Nueva Orleans y en cada nueva ocasión en que se desencadenan

tempestades e inundaciones de una violencia nunca vista hasta ahora. La mejor formulación que ha encontrado esta convergencia es el artículo de Alex Foti: «The Precariat and Climate Justice in the Great Recession» (2009), http://www.greatrecession.info/2009/11/03the-precarious-question-and-the-climate-struggle/.

[9] Sobre Mujeres Creando, véase el sitio http://www.mujerescreando.org/ y el libro *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005 (http://www.tintalimon.com.ar/spip.php?article21). Sobre Doina Petrescu y Constantin Petcou, impulsores del atelier d'architecture autogérée (aaa), véase el sitio http://www.urbantactics.org/ y el libro *Urban Act. A Handbook for Alternative Practices*, París: aaa y PREPRAV, 2007 (http://www.peprav.net/tool/spip.php?rubrique30). Sobre Precarias a la Deriva, véase el sitio http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm y el libro *A la deriva. Por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004 (http://www.traficantes.net/index.php/trafis/editorial/catalogo/utiles/a_la_deriva_por_los_circuitos_de_la_precariedad_femenina).