



THE FUTCH

IX EDICIÓN
SE BUSCA COMISARIO

SALA DE ARTE JOVEN
COMUNIDAD DE MADRID

15 DE MARZO – 20 DE MAYO

COMISARIAS

MARTA ECHAVES Y NEME ARRANZ RUIZ



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

La convocatoria “Se busca comisario” de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid es una iniciativa que apuesta por el desarrollo de nuevos modelos curatoriales, da visibilidad a la creación emergente y facilita el acceso al mundo profesional de los jóvenes comisarios.

En su novena edición tuvo como ganadores a los proyectos “The Futch”, de las comisarias Marta Echaves y Neme Arranz, y “Ya no nos importa” de Virginia de Diego; que tras meses de trabajo ahora podemos disfrutar en forma de exposiciones, publicaciones y actividades. Un jurado de excepción, formado por Jaime M. de los Santos González, María Pardo Álvarez, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín-Jiménez, Manuel Segade, Ane Rodríguez, M^a Jesús Díez y Benjamín Weil, seleccionó ambas propuestas “por el rigor en las que se reflejan las inquietudes actuales y por el equilibrio entre el marco conceptual, la selección de artistas y el programa de actividades”.

“The Futch” se plantea como una exposición que propone imaginar el futuro desde un punto de vista social y cercano, dentro del marco de la cotidianidad. Una clase de futuro que tiene que ver con lo afectivo y lo local, sin adentrarse en términos universales. En este sentido, si echamos la vista atrás y revisamos novelas y películas de ciencia ficción de las últimas décadas, comprobamos que el futuro no es ni mucho menos como se había imaginado. En el presente no hay devastaciones naturales que acaben con la humanidad, ni invasiones alienígenas, ni desastres económicos globales, ni las máquinas han llegado a tomar el poder frente al ser humano. O al menos no lo hay en las proporciones auguradas por los visionarios. Y aunque sí que es cierto que los coches aún no vuelan, sin embargo vemos, por ejemplo, que hoy en día las relaciones personales pueden sucederse exclusivamente de manera virtual, que podemos pagar sin dinero o incluso pedir comida simplemente pulsando una pantalla.

En esta línea, las comisarias Marta Echaves y Neme Arranz plantean un “mañana” doméstico que no es más que una continuación de un presente que incluye parte de ese futuro imaginado en el pasado. Ni utópico ni distópico, ni absolutamente maravilloso ni totalmente horrible. Como dicen las propias comisarias, “el futuro será incómodo, contradictorio e inclasificable, o no será”. Algo que a su vez deriva de la visión que tienen del presente, de la incredulidad diaria de la propia realidad que estamos viviendo.

Por otra parte, plantean las dudas de si se puede predecir el futuro sin estar condicionados por el conocimiento del pasado, por los deseos, los anhelos o las ansiedades del presente. Del mismo modo que sucede con las particulares condiciones geopolíticas de los futurólogos.

Los artistas elegidos para la muestra analizan en sus obras ciertos acontecimientos de escala pequeña, pero sin duda trascendentales, para visualizar y crear ese futuro. Se trata de piezas con un importantísimo componente especulativo y con cierto aroma retro que nos traslada mentalmente al imaginario creado por la cultura popular en el siglo pasado. “The Futch” convierte la Sala de Arte Joven en un espacio atractivo estéticamente por ese gusto nostálgico que resulta vagamente familiar, pero que al mismo tiempo puede llegar a incomodar o provocar rechazo. Un gusto por lo antiguo que es a su vez un posicionamiento irónico al ser utilizado para presentar el futuro.

Nuestro agradecimiento a las comisarias por su arriesgada propuesta; a los artistas por su implicación y adaptación a los espacios de la sala; a los colaboradores por su participación en la concepción y desarrollo del programa de actividades; y a los miembros del jurado por su vinculación con el programa.

Comunidad de Madrid

THE FUTCH

**MARTA ECHAVES
NEME ARRANZ RUIZ**

El coche se detiene frente a la Sala de Arte Joven, en Avenida de América, un territorio impreciso que contiene varios hitos que podrían venir a representar distintas etapas de nuestro sistema político y económico: la UGT (vieja guardia de las izquierdas históricas), Torres Blancas (Desarrollismo sesentero), el hotel Puerta de América (bazar arquitectónico para las élites de un capitalismo ciclado), y la Cafetería Hontanares (*diner* castizo).

Después de varios intentos que se traducen en una coreografía espasmódica, el sensor de la puerta automática reconoce por fin nuestra presencia y traspasamos el umbral de la sala. La instalación de Eva Fàbregas está estratégicamente ubicada a la entrada del espacio expositivo, situando al espectador en la poética curatorial que vehicula esta exposición. El “futuro” se nos presenta como espacio de experimentación sensorial y somática, un tipo de espá donde se proporcionan experiencias y se inducen estados mentales. No es simplemente un tiempo por venir que es un estado que potencialmente encarnamos. La instalación nos propone interactuar con un código que, aunque pretendemos futurible, somos capaces de entender. Y es desde ese reconocimiento de lo que nuestro presente está siendo que el “futuro” aparece como mecanismo crítico de extrañamiento. La artista despliega un conjunto de objetos relacionados con el confort que incluyen materiales como almohadas de masaje, prótesis de silicona, espumas viscoelásticas, estructuras hinchables y pelotas sensoriales, entre otros. Todos estos materiales producidos en masa no solo movilizan deseos y afectos, sino que interpelan directamente el cuerpo del visitante, que casi es invitado a habitar las esculturas. La configuración del espacio se inspira en los elementos de aquellos centros, como espás o gimnasios, donde el bienestar es un producto que se consume a diario. La hipérbole acontece: la cultura del bienestar, las terapias New Age de relajación, y la formas de subjetividad que de ellas emergen, no se nos muestran como un *hype* del tiempo presente, sino que se nos revelan en la centralidad que ocupará en las próximas décadas. La íntima relación existente entre enfermedad mental (depresión, ansiedad, déficit de atención, etc.) y neoliberalismo necesitará, para que el hiperproductivismo no fracase, de una ingeniería social del confort y de la relajación asumida desde el propio interior de esta cultura extenuante del trabajo. Las máquinas no nos harán libres, sino que estaremos obligados por contrato a cuidar nuestra salud mental en esta tipología de balnearios.

Aún resonando en nuestros tímpanos la suave voz de la instructora ASMR que nos ha hecho derretirnos tal como promete el título de la pieza, penetramos en la instalación de Carlos Monleón, *Terapia Homuncular*. Los homúnculos son mapas del cerebro que se leen como mapas neurocéntricos del cuerpo, reflejando a su vez los nodos y procesos de interacción con el mundo. Orografía de nuestra evolución, la corteza cerebral es la capa más reciente y a su vez la más plástica, capaz de reestructurarse mediante la reiteración de estímulos. La cortina de plástico que traspasamos para acceder a la sala recuerda a aquellas de las cámaras frigoríficas de los mataderos, y efectivamente, somos carne. Extendidos sobre un soporte en la pared, rostros de goma en distintas tonalidades de ese color falsamente neutro —color carne, ¿pero carne de quién?— son testigo de la sesión del método Feldenkrais en la que vamos a participar. Tumbadas en una colchoneta roja, recibiremos instrucciones en tono calmo y suave; el objetivo es desaprender patrones de movimiento dañinos y reprogramar el cuerpo a través del desarrollo de la autoconciencia. En *The Futch* los procesos terapéuticos y de sanación tienen lugar de forma solitaria, introvertida; los individuos pueden coincidir en el mismo lugar, pero no hay conciencia colectiva.

Otra cortina, esta vez plateada, llama nuestra atención. La atravesamos y descendemos varios escalones: estamos en un salón de belleza. Bajo la luz violeta habitualmente asociada a los clubs nocturnos y cuya función es hurtar a la vista las venas a los hipotéticos toxicómanos, que así no aciertan a saber dónde inyectarse la heroína (y además los dientes lucen muy blancos; doble ventaja), vemos a dos personas que ya están haciendo uso de los dispositivos de relax. La cabecita de una de ellas asoma de una sauna portátil de color rosa metalizado; en su cara se refleja la emisión —a su vez refractada mil veces por la superficie irisada que bloquea las ventanas— de una pantalla que contempla absorta. Otro usuario está tendido boca abajo en una camilla de polipiel morada con la cara encajada en un hueco practicado en la tersa superficie para tal fin. Su rostro está justo encima de una pantalla que, tendida sobre el suelo, emite una programación que a él también tiene hipnotizado. El ambiente es húmedo y cálido, casi tropical. Ocupamos una sauna idéntica a la primera y por fin vemos. Es el canal televisivo de la artista Claudia Maté. Las imágenes, grotescas y sensuales a un tiempo, estimulan nuestros centros de placer, siendo el impulso libidinal no un instrumento para provocar deseo, sino un fin en sí mismo. Si el primer marketing competía por el favor de los consumidores intentando diferenciar

en lo cualitativo los productos que ofrecía (“Ariel lava más blanco”), para luego entrar en una segunda fase en la que el comprador ya sabe que todos los productos son iguales y se limita a adquirir marcas-concepto que representan valores con los que se identifica o a los que aspira, el capitalismo hiperavanzado que intuimos en el trabajo de Maté no encierra promesa alguna. El imaginario aquí desplegado carece de concepto o argumento y se limita a inocular en el espectador un deseo abstracto. Lo hace a través de una retórica visual que ya es retro: identificamos un lenguaje propio del internet primitivo (retoques toscos, movimientos poco fluidos, cierta irrealidad en texturas y colores) que aquí es elección estilística deliberada. Resulta tentador considerar que Maté propone con su trabajo una reflexión crítica de los medios con los que comparte lenguaje (hipersexualización, banalidad, sentimentalismo), pero la voluntad declarada de la artista de vaciar de ideología su obra refuta toda ambigüedad: Maté está tan seducida como cualquiera. La incorporación a sus piezas de marcas que no han sido apropiadas por la artista, sino que han pagado por estar ahí, revierte la antigua relación entre el arte como cooptado y los poderes económicos como cooptadores, apuntando a un futuro en el que el capitalismo es aceptado como sistema inevitable y con el que solo es posible mantener una relación parasítica. Emergemos de la crisálida calientes, sudorosos y con las pupilas dilatadas.

Según ascendemos por la escalera a la segunda planta, nuestra presencia activa un hilo musical que acompaña de forma inmaterial nuestro deambular por la exposición/centro comercial. En la perversión irónica que hace Pablo Sanz de este género musical, el artista descompone el formato *muzak*, tejiendo su obra a partir del paisaje sonoro de los mercados donde graba. Desorden, ruido, vitalidad... están presentes en sus ambientes y, a diferencia del paradigma que parodia, no impone ciertos sonidos al consumidor, sino que los recoge en su medio, reflejando un fenómeno —el del mercado tradicional— que es global y vernáculo a un tiempo. Frente a la homogenización del supermercado, parada final de una cadena definida por procesos estrictamente controlados que buscan obtener productos idénticos entre sí, los mercados representados en *kazum*[®] aluden a un mundo más impredecible. Asistimos así a una doble nostalgia retro-futurista: la del *kitsch* representado por la *muzak*, que se identifica con un pasado que ahora resulta ingenuo en sus aspiraciones, y la del mercado tradicional, que subsiste como agente a veces cómplice, a veces antagonista, de procesos de gentrificación en ciudades como las que visita Pablo Sanz en su ejercicio. Exotizados y sofisticados

para ofrecer experiencias gourmet a un público burgués, y al mismo tiempo reivindicados por grupos progresistas que los identifican como lugar de resistencia a lo corporativo y lo multinacional, los mercados habitan un lugar liminal entre la nostalgia y la vanguardia. Si la *muzak* está fuertemente asociada a los espacios de la modernidad (oficina, supermercado, ascensor, avión), esta modernidad ya ha quedado obsoleta. Cada vez menos personas trabajan en oficinas, y las noticias relativas al cierre de *shopping mall* tras *shopping mall* en EE.UU. como consecuencia de la pujanza del comercio online exhorta a clausurar una época: aquella de la presencia física del consumidor; de la interacción y el trato directo entre humanos. *Muzak* condensa la idea de un futuro distópico proyectado como amenaza por la ciencia ficción incontables veces, pero que ya fue: el de un régimen autoritario en la que el poder opera hasta en la subjetividad más profunda —el oído como el sentido más difícil de bloquear, el más susceptible a ser invadido— narcotizando a los individuos con un bienestar inocuo. En un presente en el que el algoritmo de Amazon, con sus invitaciones al consumo basadas en compras anteriores, sustituye, y supera acaso, las herramientas de persuasión y control mental subliminal, *kazum*[®] parece anhelar uno y otro —el neuromarketing estilo *muzak*, el mercado tradicional— como alternativa a un mundo que nos da miedo.

Llegamos a la segunda planta, donde nos recibe una serie de fotografías que muestran lugares familiares pero irrelevantes. Son las “postales” de la experiencia *Madrid Internet Tour*, un viaje ideado por Mario Santamaría. La ruta trazada no aparece en ninguna guía turística, pero es significativa a su manera: juntos seguimos el recorrido de un paquete de datos correspondiente a una búsqueda en internet de nuestra biografía. La dimensión física de la tecnología, su dependencia de elementos básicos tales como cables y servidores, se pone de manifiesto, cuestionando la “nube”, y la condición incorpórea e infinita que se le atribuye. Las ultra-velocidades se ralentizan cómicamente al pasar de la fibra óptica a la carretera; los lugares anodinos, que desfilan ante nosotros y que fotografiamos, son referidos por Julián Pacomio, adquiriendo una nueva importancia. Así, una experiencia que es inmaterial, solitaria y sedentaria se materializa, se comparte y se pone en movimiento. El ejercicio de Mario Santamaría propone una suerte de nuevo Grand Tour en el que los hitos históricos y artísticos del pasado han sido revisados para incorporar, desde una nueva sensibilidad, los lugares que son valiosos para el sujeto contemporáneo. Siendo el ordenador personal

el sitio de registro de nuestros sueños, aspiraciones, deseos, frustraciones y secretos, parece pertinente concederle valor afectivo y emocional a lo que en él sucede. Desde la nueva —e irónica— perspectiva, el paraje por donde pasó ese email en el que nos declaramos a nuestro compañero de trabajo es más digno de ser visitado que las Pirámides de Giza. Si los románticos agitaron el paradigma estético de la época al otorgar trascendencia a la ruina, re-significándola, Santamaría nos invita a mirar los paisajes y arquitecturas que participan de nuestra adicción a la información y la comunicación permanente, designándolos como sutiles destinos de ensueño.

El panorama industrial se enfrenta a la instalación-plató de Mariana Echeverri. Funciona ésta como contrapunto de la de Eva Fàbregas, en tanto ambas son el eje sobre el que pivotan el resto de piezas. Mientras *Imagina que eres un bloque de mantequilla deshaciéndose* aborda el consumo de prácticas de placer desde una sensualidad más delicada, con colores pastel y formas blandas, *Orgy Mathematics* nos sumerge en una tentacular coreografía mecánica de sexo repetitivo de fuertes colores primarios y estética de playground. Inspirada por las máquinas de follar que protagonizan el porno kink mainstream, que representa fantasías sexuales protagonizadas por robots, alienígenas y criaturas que no son de este mundo, Echeverri trata de poner en jaque la ideología heteronormativa que atraviesa incluso este tipo de pornoficciones. Si esta tecnocultura sigue siendo producida por hombres y reproduce el deseo heterosexual masculino más normativo, en esta instalación Echeverri desafía las representaciones hegemónicas y explota las formas creativas de resistencia que encontramos en los relatos de horror, brujería, ciberpunk y las utopías *queer*. En esta orgía, al no estar claro quién es el receptor del placer, queda en suspensión el diseño de la estructura deseante, y vuelve paródico un entramado que desemboca en una inquietante visión del sexo de futuro. Más allá de su apariencia juguetona, donde lo fluido, la anarquía infantil y las narrativas oníricas están muy presentes, *Orgy Mathematics* es sostenido por un fuerte deseo de libertad y desafío contra la vigilancia y constricción de las políticas de género y la invalidación de los discursos femeninos.

En la sala del fondo encontramos la instalación de June Crespo. La misma funciona en esta exposición como meta-reflexión respecto a cómo proponemos que sean en nuestros futuros los espacios asociados a la experiencia estética. ¿Qué pasará cuando el arte definitivamente sólo circule como

imagen producida desde y para el flujo del semiocapitalismo? Si llevamos a sus últimas consecuencias la afirmación de que los mecanismos del arte contemporáneo son el modelo en el que se basa el capitalismo cognitivo, podemos proponer un futuro donde el sistema artístico haya sido totalmente absorbido por las necesidades de las grandes corporaciones y los artistas sean un eslabón más en la cadena de montaje de producción de “lo real”. *Chance Album (Queen)*, *Blanca*, y *Ser dos* apuntan a la excepcionalidad de la ruina como único resquicio donde la contemplación estética tendrá cabida. El Partenón del futuro serán estos ensamblajes de objetos e imágenes extraídos del antiguo régimen de producción, consumo y circulación. La centralidad de lo arqueológico estará íntimamente relacionada con el regreso de la basura espacial y las cápsulas del tiempo que fueron obsesivamente lanzadas al exterior en alguna de las crisis humanitarias que amenazaban con la inmediata destrucción del planeta Tierra. La ciencia ficción en la que las esculturas de June Crespo son inscritas en esta exposición no hacen más que reforzar su interés por adscribirse a la tradición del *bricoleur* que trabaja ya no con materias primas sino con trozos y sobras de materias ya elaboradas, mezclando registros y fuentes, y sometiendo estos “restos” a diversas formas de extrañamiento y asociación, abarcando referencias temporales y usos distantes. La ruina produce un pasado sin fricciones cuya contemplación nostálgica está fuertemente ligada a una forma occidental de entender la relación con la historia. La sensación de pérdida despolitiza el tiempo histórico que la ruina representa, y reconforta a una sociedad que goza de la contemplación de un tiempo anterior al desastre.

La obra de Crespo es el final de un recorrido que, de la primera a la segunda planta de la exposición, nos hace presenciar un progresivo despojamiento. Del “se mira, se toca” de Fàbregas o Monleón; del calor concreto de las saunas de Fru*Fru y la experiencia catódica de Maté, donde la figura humana es soberana y omnipresente, pasamos a la inmaterialidad cacofónica de las voces de Pablo Sanz. Así, el presente continuo de la primera planta comienza a dar paso a otras conjugaciones; la muerte empieza a anunciarse. Los sonidos de *kazum*[®] son el eco de una vivacidad que ya fue. Tanto la grabadora de la que se sirve Sanz para hacer su registro como la cámara fotográfica que emplea Mario Santamaría para captar sus imágenes son tecnologías necrófilas, pues fijan lo que está condenado a desaparecer. Continúa el desencarnamiento: en la pared de la derecha los paisajes de Santamaría se muestran vacíos de toda presencia humana; y el interior de los edificios retratados

sabemos que está habitado no por personas sino por un ejército de servidores informáticos. Las coordenadas a las que viaja el artista en su periplo vienen determinadas por una ruta que no elige él sino que es designada por el programa, dando cuenta de una subjetividad cada vez más inhibida. Pero la temperatura de la exposición no ha caído definitivamente: en el escenario azul de Mariana Echeverri sigue desarrollándose su fantasía pornográfica de grandes lenguas rojas y percutores rítmicos. “Only lovers left alive.” A pesar de lo sugerente del display, estamos ante máquinas —hemos pasado del pulso vital al pulso eléctrico— y de esta orgía no se puede formar parte, solo ser testigo de ella; un mirón con las manos cruzadas detrás de la espalda. Emergemos de la mazmorra de Echeverri al espacio luminoso y quedo de June Crespo. El suelo se presenta aquí completamente desolado mientras en las paredes materiales duros, industriales, conviven con objetos cotidianos que aluden a una humanidad desaparecida. Está la revista pero no las manos que la hojean; está la cazadora, pero desinflada porque no hay un cuerpo que la ocupe. Estos volúmenes antropomorfos pero inertes operan igual que la postal amarillenta enviada desde Roma en el verano de 1968 que encontramos un domingo cualquiera en el Rastro; invocan los mismos espíritus, y suscitan análoga nostalgia. Así, de la primera a la segunda planta, pasamos de estar inmersas en experiencias, de ser conscientes de cada milímetro de nuestro ser, a caminar entre fantasmas.

En la obra de Claudia Pagès *Her Hair*, que la artista presenta en *The Futch* mediante una lectura-performance, el cuerpo y sus derivados toman de nuevo una posición central.

En un *meme*¹ aparecido hace poco en alguna red social se ve una composición de cuatro fotogramas de varias películas de ciencia ficción en cuyo centro figuran mujeres de aspecto feroz con la cabeza rapada al cero. Sobreimpreso, el mensaje: “El futuro es femenino, y prescinde de productos capilares”. En el relato de Pagès no sabemos si estamos en el futuro; no obstante, la atmósfera es ciertamente *futch*, reconocible y amenazadora a la vez. En este futuro próximo o mundo paralelo quizás, el cabello —marcador de género

¹ En 2018, de acuerdo a la Wikipedia, “el término *meme de Internet* se usa para describir una idea, concepto, situación, expresión y/o

pensamiento humorístico (...) que se replica mediante internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión.

por excelencia, pero plástico, mutable— ha adquirido tal valor económico por sus propiedades *queerificantes* que opera como divisa. Su estatuto cuasi-zombi (biomateria que depende del organismo en el que crece, pero que continúa existiendo mucho tiempo después de que aquél haya expirado) lo sacan del relato y le dan un carácter transhistórico parecido al de las cucarachas. Es muerte recirculada.

Podría deducirse que la auto-explotación y el imperativo neoliberal de “venderse a uno mismo” ha alcanzado aquí el paroxismo; no obstante estos cultivadores de pelo están organizados en régimen de cooperativa y más bien parecen encarnar utopías anarquistas. Integrados en un sistema económico propio que es ajeno a las reglas de la oferta y la demanda, y sin necesidad de especular con su producto pues controlan los medios de producción, los *harvesters* sacan partido del sistema desde sus márgenes. La comunidad constituida en torno a este nuevo común que es el cabello esboza la posibilidad de un futuro disidente. Los *harvesters* de Pagès, ¿son la resistencia? En el marco de *The Futch, Her Hair* plantea un porvenir poblado por humanos que no sueñan con ovejas eléctricas sino con una nueva melena que les permita transformarse en otra cosa, y alguien que les escuche. Hemos visto hasta ahora que la experiencia *futch* es solipsista ante todo, pero *Her Hair* proyecta una noción de futuro que contempla lo colectivo, lo solidario, y el apoyo mutuo como una posibilidad.

Salimos de la sala con intención de volver a casa, pero según pasamos junto a la cristalera exterior vemos que hay movimiento en el espacio *Techno Beauty T(r)ips* donde contempláramos *Maté TV*. Las persianas ahora están subidas y, si nos asomamos, vemos en la pecera-escaparate a tres músicos con sus instrumentos. Empiezan a tocar. Las canciones nos suenan, pero no las reconocemos; son temas pop distorsionados hasta la ilegibilidad. Una vez más acontece el desfase ya recurrente en *The Futch*, y se cumple el diagnóstico de Mark Fisher: el futuro hoy en día se invoca empleando lenguajes que existen desde hace décadas; no hay nada nuevo bajo el sol. Lo mismo con la estética del grupo, cuyas referencias son extraídas de revistas de futurología y ciencias paranormales de los años 70. Retromanía: el presente se repliega sobre el pasado para estirarse hacia el futuro, y vuelta a empezar.

El nombre del grupo, 2019, también parece apuntar con ironía al acortamiento de los ciclos históricos, a la imposibilidad de mirar mucho más allá

del futuro próximo en una realidad acelerada e insensata donde hacer una predicción a más de tres años vista es predisponerse a hacer el ridículo. A diferencia de los milenaristas, esta secta profetiza sobre lo que pasó ayer (aunque los visionarios de antes sabían lo que hacían: hay que fiarlo para muy largo, tan largo que cuando llegue el momento no quede nadie para comprobar si acertamos). A pesar del imaginario oscuro que practican, las canciones de María, Elías e Ignacio tratan sobre la esperanza y un mundo mejor; sospechamos que, como la cita con que arranca Beatriz Ortega Botas su artículo, son “just a bunch of selfish queers who, in the middle of the apocalypse, happen to care for the planet’s future”. La idea de un nuevo Año Cero que resetee este desastre nos provoca un subidón colectivo. El grupo acaba su recital y se disuelve por esta noche, por la noche de los tiempos. No volverán a tocar. Su trascendencia efímera les hace ya fetichizables como objeto nostálgico, “¿Viste a 2019 aquella vez?” “No, pero me lo contaron, fue increíble, ¿no?”.

Construir el futuro está en tu mano, vota sí.

Campana PSOE 1978

Para España, 1992 fue un año-mundo. La Exposición Universal de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y la Capitalidad Cultural de Madrid situaron al país en el circuito global, y por primera vez nuestra democracia se convirtió en sinónimo de progreso y modernidad acelerada. Los fastos del 92 nos permitieron mirar sólo hacia adelante y celebrar la llegada de un futuro próspero y europeo. Las décadas tenebrosas quedaron atrás, y tuvieron que necesariamente ser olvidadas para poder asegurarnos el éxito efectivo del relato que empezaba a ponerse en circulación. Durante los años 90, de todo el mundo, fue en España donde más veces se citó la palabra posmodernidad, como si el país y sus recién estrenadas prótesis representasen a la perfección todos los ideales que este paradigma encerraba. Fueron años maravillosos y optimistas, el sueño de 1978 parecía finalmente verse consumado. Éramos lo más y éramos lo post- pero pronto esta profecía autocumplida empezó a resquebrajarse; todas ya sabemos cómo continúa esta historia.

2018. Madrid celebra de nuevo la llegada del futuro. Con motivo de ARCO, la gran Feria de Arte Contemporáneo de la ciudad, se invita a comisarias

de reconocimiento internacional a que desarrollen una propuesta en torno al Futuro. Varias instituciones de la ciudad se suman a la euforia, y programan exposiciones, actividades y ciclos de cine que especulan acerca de los tiempos por llegar (¿habrá coches voladores?, ¿cómo haremos el amor?, ¿los países serán gobernados por las grandes corporaciones?, ¿podremos reproducirnos sin necesidad de los biohombres?). *The Futch*, colateralmente, forma parte de la política cultural que señala, de nuevo, a la obligatoriedad del mirar hacia adelante. Evasión o muerte. Bienvenidos al futuro cuando de este sólo queda su posibilidad como tendencia.

El *futch* del que toma título la muestra hace referencia a un *lapsus linguae* que cometió Kanye West cuando le preguntaron de qué hablaba con Elon Musk, ingeniero y gurú tecnológico, empresario fundador de PayPal, entre otras compañías tecnológicas. West respondió que hablaban de “the futch”, refiriéndose al futuro. En la jerga del colectivo LGBTIQ, *futch* es un término empleado para definir a las lesbianas que tienen un aspecto entre femenino (*femme*) y masculino (*butch*); de la combinación de ambas voces surge *futch*. Así, inadvertidamente, una palabra nicho de la comunidad *queer* se cuela en el discurso —triumfalista, suponemos— de dos hombres heterosexuales y ricos que hablan del futuro al ser (mal) usada por uno de ellos. Esta anécdota, entre lo naif y lo perverso, resume a la perfección la sensación que queremos proponer con este proyecto: el futuro es tomado aquí casi como una excusa que nos permitirá interrogarnos acerca las poéticas del neoliberalismo, y sus efectos en las estéticas contemporáneas. Haciendo especial hincapié en su capacidad para seducir y fascinar, la tendencia al escapismo aflora: parece que en los imaginarios sobre el futuro desarrollados por la cultura blanca en Occidente han proliferado los dispositivos diseñados para producir experiencias de huida de sí. ¿Cómo se imaginarán ese *futch* del que hablan Kanye West y Elon Musk? ¿Acaso la capacidad revulsiva que caracterizaba la especulación de la ciencia ficción ha sido neutralizada por los cazadores de tendencias y los futurólogos-emprendedores? Entre los discursos celebratorios y los más pesimistas, más allá de los escenarios de la utopía y de la catástrofe, *The Futch* evita construir un relato teleológico, para proponer una suerte de patología temporal donde el desfase y el *lapsus* funcionan como interrupción y extrañamiento.

Lamentablemente, el futuro ya no es lo que era.

Mark Fisher

Fuertemente marcada por una reflexión en torno a las estéticas y políticas del tiempo, así como por el papel que tiene la práctica artística contemporánea en la producción de una fenomenología de la temporalidad, esta exposición es entendida como un juego de hipersitución y un cuestionamiento cronopolítico. Ambos conceptos ponen sobre de la mesa la dimensión constructivista del tiempo, su imbricada relación con la ficción y con el deseo, y su efectiva capacidad poética.

El concepto de hipersitución fue desarrollado por Nick Land y la Cybernetic Culture Research Unit y se refiere a una idea performativa que provoca su propia realidad, una ficción que crea el futuro que predice. En palabras de Land, “hipersitución es un circuito de retroalimentación positiva que incluye a la cultura como componente. Puede ser definido como la (tecno-)ciencia experimental de las profecías autocumplidas.”² Las supersticiones son simplemente creencias falsas, pero las hipersituciones, debido a su existencia misma como ideas, funcionan causalmente para producir su propia realidad. La economía capitalista es extremadamente sensible a la hipersitución, en la que la confianza actúa como un tónico efectivo. El *render* como imagen expresa a la perfección esta agencialidad de lo virtual, siendo una metáfora muy pertinente a la hora de señalar cómo opera la lógica de la hipersitución. La centralidad del *render* en este proyecto resuena también por sus propias cualidades estéticas, que traen de nuevo la cuestión del *kitsch* y de las ensoñaciones espúreas. *Kitsch* es imitación, falsificación, copia y todo aquello que llamamos estética de la decepción y el autoengaño; *kitsch* es una forma específicamente estética de mentir. El *render* como técnica visual de marketing, especialmente ligada al mercado inmobiliario, funciona como la promesa prefabricada que da aliento a la fantasía de la burbuja especulativa.

La cualidad poética de la hipersitución es evidente en el campo del arte, terreno privilegiado para aprender cómo funciona este traer-a-la-realidad. La

² Véase *Hyperstition: An Introduction* en merliquify.com

exposición en su materialidad supone la construcción de un espacio-tiempo, contenedor de las experiencias que son activadas por la presencia de las piezas artísticas y sus relaciones. La ficción del display crea (en el sentido fuerte del término) una realidad cerrada en sí misma; un mundo transitable y habitable por los potenciales espectadores que son invitados a relacionarse con las obras desde el supuesto de que estas no pertenecen tanto al código estrictamente artístico, sino que son presentados como los gadgets que marcarían la cotidianeidad del *futch*. Los lenguajes de la creación contemporánea hace tiempo que han sido copiados por las poéticas neoliberales y estrangulados por sus políticas empujando al arte fuera de su propia economía y obligando a los artistas a emplearse en la maquinaria del semicapital. La precarización del pluriempleo y la flexibilización laboral, la inflación en los alquileres de viviendas y talleres o espacios de trabajo, la privatización de las universidades y el alto coste de las formaciones artísticas, la falta del tiempo para la producción ante la monopolización del tiempo laboral, también afectan a las prácticas artísticas contemporáneas. Las estéticas que resultan de estas condiciones de producción invocan como réplica una temporalidad confundida y extrañada de sí; un pastiche de capas y tendencias epocales que explora las ansiedades y fantasías de sus condiciones de vida. Ante la saturación y homogenización de la imagen de ciclo rápido de circulación y el imperativo (laboral) de crear dispositivos culturales innovadores y exitosos, se sucede una búsqueda formal de técnicas, materiales y fórmulas de otras temporalidades. Hay que desplazar, desencajar, superponer, ensamblar; el artista también intenta escapar y jugar en este viaje creando una crono-ficción que asume que el futuro como tropos ya está cancelado y la incertidumbre es la expectativa. Cuando nosotras invocamos el futuro que hay en estas piezas es una forma de nombrar todo estas experimentaciones estético-temporales. Siguiendo a Mark Fisher, “en la música, hace rato que “futurista” ha dejado de referir a un futuro que esperamos será diferente. ¿Dónde está el equivalente de Kraftwerk en el siglo XXI? Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente se está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña

simultaneidad”.³ Un gusto retro y anacrónico, marcado por el uso de materiales *low-fi* y la tendencia al trampantojo, que no termina de poder ser rupturista con el presente, pero que al menos ofrece la promesa rápida y fácil de una variación mínima sobre una satisfacción que es familiar. Una repetición y retorno de lo semejante, que nos recuerda al concepto de *unheimlich* freudiano: un *futch* que genera a la par atracción y repulsión, comodidad e incomodidad, y conserva una ambivalencia como factor fundamental e irresoluble: o la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente, o podría ser que, en un sentido muy importante, ya no exista más un presente susceptible de ser asido o articulado.⁴ The *futch* es la forma de nombrar este “sálvese quien pueda” después de tomar conciencia de la derrota pues, en efecto, todas sabemos que nos hemos vuelto incapaces de desear y producir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia del presente.

No se puede decir: estás agotado, cógete unas vacaciones en el Club Méditerranée, tómate una pastilla, cúrate, deja de incordiar, recupérate en el hospital psiquiátrico, mátate. No se puede, por la sencilla razón de que no se trata de una pequeña minoría de locos ni de un número marginal de deprimidos. Se trata de una masa creciente de miseria existencial que tiende a estallar cada vez más en el centro del sistema social.

Franco Berardi *Bifo*

The Futch abre la puerta a la mundaneidad de un futuro. Al evitar la matriz del hiperdesarrollo tecnológico como vector del relato, la sala de exposiciones se propone más bien como un reflejo de las realidades y oikonomías cotidianas que podrían ser. Este futuro “de andar por casa” se caracterizaría por la individualidad pero también por la mutación de los espacios íntimos. Lo doméstico es ahora el centro comercial o el espá, donde el imperio de lo sensible está determinado por la fetichización de un tiempo ocioso que

³ FISHER, MARK. *Los fantasmas de mi vida*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018. p.31.

⁴ *Ibid.* p.34.

se convierte en objeto de consumo. Afuera de estos enclaves seguros puede estar todo desertificado o puede haber estallado una guerra interestelar; eso no es importante mientras en su interior las clases privilegiadas puedan disfrutar de un hedonismo relajante-estimulante. Que los acontecimientos que marcan el *futch* correspondan a una escala de sesgo micropolítico se explica por nuestro interés en poner el foco en lo que podríamos llamar los usos y costumbres del humanoide del futuro, inspirándonos en análisis como el de Judith Flanders en *The Making of Home*. En este texto la autora señala una referencia del cronista Samuel Papys a un artículo de hogar de la época (1662) conocido como “spitting sheet” o “sábana de escupitajos”. Flanders especula acerca de la función de este elemento, aventurando que quizás fuera algo que se colocaba fijado tras las escupideras con el fin de proteger la pared en caso de que alguien errara el tiro. Este “mobiliario invisible”, como ella lo designa, apenas figura en el arte o la literatura de su tiempo. Y sin embargo nos habla de una costumbre que debía de estar muy extendida —la de escupir, incluso en casa— y que afecta a nuestra visión de ese periodo y las personas que en él vivieron. Estas cuestiones se suelen pasar por alto cuando miramos hacia el pasado (¿qué cenaron los soldados después de tomar el Palacio de Invierno?), y también solemos soslayarlas cuando imaginamos el futuro. De forma parecida, una película de los años 60 que proyectaba “la oficina del futuro” predijo con exactitud dispositivos tecnológicos tales como el fax pero no acertó a incluir una cosa en su pronóstico: mujeres trabajadoras. “Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuenta de ello? ¿cómo interrogarlo? ¿cómo describirlo?”⁵ Volviendo a *The Futch* cabría preguntarse, ¿qué es lo que nos propone esta mundaneidad que invocamos? Calinescu en su libro *Cinco caras de la modernidad*, afirma que lo que caracteriza al hombre *kitsch* es su idea hedonista de lo que son lo artístico y lo bello. “Siendo la clase media una clase activa, su hedonismo se reduce a la utilización del tiempo libre, su placer es la relajación y es de naturaleza compensatoria. El hombre *kitsch* desea llenar su tiempo libre con la máxima excitación a cambio de un mínimo esfuerzo, por esta razón lo *kitsch* puede definirse como un intento sistemático de huir de la realidad cotidiana”.⁶ Los gadgets que pueblan la exposición señalan

⁵ PEREC, GEORGES. *Lo infraordinario*. Impedimenta, Madrid, 2008. pp.21-22.

⁶ CALINESCU, MATEI. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 2003, p.44.

hacia este escapismo, que de nuevo nos invita a preguntarnos, el sujeto que disfruta de estos entretenimientos ¿ocupa así las largas horas de su tiempo libre en un panorama del postrabajo?, ¿o estresada, deprimida y contracturada solo pretende reponerse de los estragos del poscapitalismo para volver a servirlo con fuerzas renovadas? Esta ambigüedad nos parece decisiva, porque permite que sobrevuelen otras cuestiones que más allá del futuro, tensan y configuran nuestras experiencias.

Si en las décadas de los 80 y 90 la droga por excelencia fue la cocaína, que permitía mantener el ritmo frenético que imponía la euforia de los circuitos financieros globales, de unos años a esta parte ha quedado claro que nuestro paradigma es el de los sedantes y los opiáceos. Los problemas de salud pública que están causando sustancias como el fentanilo (una especie de heroína sintética) y la prescripción abusiva de antidepresivos son un síntoma de nuestro tiempo, hace explícita una renuncia, un deseo compulsivo de desenchufarnos de la máquina. “Es bueno —susurró— a veces olvido lo bueno que es. Deberías tomar más —dijo T’Gatoi.”⁷ En el relato de ciencia ficción *Hijo de sangre* de Octavia Butler, al resistirse la madre a tomar el huevo que les ha regalado T’Gatoi y que la permitiría alargar su vida y disfrutar de un placer “inofensivo”, ¿hace bien o hace mal? ¿Cómo lidiar con el deseo y el derecho al escapismo y el hedonismo en un mundo donde estas esferas han sido totalmente absorbidas por las industrias del entretenimiento y el bienestar? La paradoja del “anticapitalismo de los consumidores más devotos” pone en evidencia nuestra tóxica relación con la alianza entre capitalismo y mecánica libidinal. Tóxica no porque sea reprobable en sí misma, sino porque parece que somos incapaces de admitir la centralidad del deseo en cualquier sistema de organización económica-social. La solución anticapitalista a la industria del entretenimiento y el bienestar no podría ser nunca su negación en pro de una búsqueda hacia un equilibrio precapitalista: “Si el deseo es una fuerza histórico-maquínica, su emergencia altera la “realidad” misma. Suprimir el deseo, por su parte, implicaría o bien dar un masivo y costoso giro de la historia hacia atrás o bien provocar amnesia colectiva a gran escala, o una combinación de ambas cosas”.⁸ Esta tensión es planteada

⁷ Véase: https://sindominio.net/karakola/IMG/pdf_Butler_Octavia_-_Hijo_De_Sangre-2.pdf

⁸ Véase *El consumismo de izquierda* en <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/el-consumismo-de-izquierda/>

en *The Futch* al problematizar cualquier futurología que omita este vector. Pasados diez años de la quiebra de Lehman Brothers, España parece haberse olvidado de una crisis que ya es crónica. La vida ha perdido ante el capital; el escapismo quizás no sólo significa una huida hacia delante, sino que ante la precarización de la vida nos aferramos a la fantasía de la “desconexión” por derecho propio. Habitamos una poderoso sentir compartido de ser espectadoras de un mundo fuera de control; asistimos cada día a una versión de la realidad más inverosímil que la anterior, y estamos fascinadas por la posibilidad de que, o bien estamos a las puertas del final de todo tal y como lo conocemos hasta ahora, o de que simplemente no suceda nada y todo, de alguna manera, siga exactamente igual. Esta inestabilidad afecta a nuestras formas de inventar un futuro: ya no habrá salvación, pero al menos se habrán multiplicado los mecanismos que nos aseguren distensión y esparcimiento mientras el mundo se destruye ahí afuera.

ANYELI MARIN CISNEROS

EL ALGORITMO DE LA RAZA

NOTAS SOBRE
ANTIRRACISMO Y *BIG DATA*

2018

Este texto resume una investigación en curso
junto con Rebecca Close, acerca de flujos de
imágenes, contagio y excesos virales.

La dictadura de las imágenes está ligada a la ficción de la raza. Aquí nace el principio de la dominación del ojo. Este texto propone una serie de comentarios acerca del racismo en el neoliberalismo y la era del *big data*. Formula algunas preguntas acerca del estatuto del cuerpo en relación con la biometría y la vigilancia digital. Se pregunta por un posible antirracismo tecnológico, como una tentativa ante la cuestión por el futuro de la raza.²

Todo relato sobre la tecnología digital ha sido incesantemente planteado como una promesa del futuro. Por oposición, toda referencia a la colonialidad y al racismo, la esclavitud y la acumulación originaria, es imaginada en un tiempo pasado y se le atribuye a un ciclo cerrado y acabado. El espeso velo del tiempo lineal nos somete a la imposibilidad de comprender la hibridez de los ciclos y de las formas de poder superpuestas. ¿Cómo escribir sobre tecnología sin evocar sus promesas? ¿Qué relación hay entre racismo y digitalización? ¿Cuál es el tiempo de la raza?

EL TIEMPO DE LA RAZA

El gobierno chino acaba de incorporar gafas de reconocimiento facial al equipamiento básico del cuerpo policial de esa nación. Así, en 2018, Asia se pone a la vanguardia de la frenología tecnotrónica bajo nombres como “inferencia automatizada de la criminalidad con imágenes faciales”. La detección facial supone que además de determinar plenamente la identidad de las personas, también se puede tener información sobre la predisposición moral.

Activistas de diversas partes del mundo comparten estrategias para burlar esta nueva avanzada de la hipervigilancia. Se proponen diseños analógicos y digitales para hackear y confundir el implacable panóptico. A su vez, grupos de activistas negrxs de los EEUU, denuncian la emergencia del racismo digital palpable en la programación de *softwares* para el reconocimiento de personas. Reclaman por tanto “justicia algorítmica”³ en el diseño de programas fiables en la lectura de la tez y los rasgos afros. Exigen ser ampliamente

² A propósito de una relectura de Donna Haraway (1997/2004) con cierta generosidad decolonial, a partir de las preguntas de Achille

Mbembe sobre el “devenir-negro del mundo” y el retorno de abordajes biológicos de la raza desde la tecnología (2016).

reconocibles por la visión artificial. Prevén que la inminente aplicación de estos *softwares* imperfectos en el sistema judicial perpetúe las injusticias raciales del sistema.

Contravigilancia o inclusión; anonimato o fiebre de archivo identitario; deserción de las categorías de raza o sobreidentificación minoritaria. La ambivalencia del racismo en la tecnología nos abre a un campo de problemas que comienzan por comprender las implicaciones del proceso actual de la digitalización del mundo.

Achille Mbembe plantea que la ficción de la raza y el racismo no solo comparten el pasado sino que proyectan un porvenir cifrado en la digitalización del presente. Por ello, queremos hablar de tecnología sin fijarla en el tiempo futuro. Hablar de exclusión, empobrecimiento, expoliación y tecnocolonialidad desmontando el aparataje que encubre este acelerado reordenamiento político y material, fundamentado en la fragilización de los cuerpos a través del orden digital. Es imprescindible entonces suspender momentáneamente la discusión en torno al “racismo” y poner en el centro del examen la noción de “raza”. Plegar el tiempo para interrogar las inscripciones de la supuesta diferencia abismal que fue tomando forma en los siglos coloniales y luego siguió codificando todos los aspectos de la realidad, desde el sexo hasta la macroeconomía. Es urgente interrogar la génesis de esa forma de poder y sus consecuencias en el presente, habitado por lógicas vertiginosas de segmentación étnica y fragmentaciones identitarias.

LA MIRADA CODIFICADA

“Raza” es un invento moderno introducido como vector de división y estratificación de la fuerza de trabajo, tanto en la producción como en la reproducción sexual, en la Colonia. Tuvo un primer intento de legitimación en el siglo XVI, en un uso inédito hasta entonces de esa palabra, para referirse a los supuestos indios. Como se sabe, el delirio original es ibérico, un

³ La Liga por la Justicia Algorítmica es un colectivo de activistas, programadoras e investigadoras no-blancas que abogan por “una práctica de codificación inclusiva para la transformación

social”. Tomamos de su vocera Joy Bulamwini la noción de “mirada codificada” aunque en un sentido diferente. <https://www.ajlunited.org>

intento fallido, un primer atisbo, que aun así trajo gravísimas consecuencias. En ese entonces “raza” no estaba fijado al color de la piel ni a ninguna otra característica sensible (Quijano, 2017), pero sí a una duda sobre la existencia del alma. El alma era el índice de pertenencia a la raza humana. En el principio raza nos significaba a todos. Para que la noción de “raza” llegara a expresar lo que expresa hoy, debió ser cargada, modificada y transferida a una materialidad palpable.

En el siglo xvii “raza” se asienta con la fuerza de la legitimación que se otorga a sí mismo el sistema de creencias de la razón moderna. El significado de raza se transforma atravesando un vaivén sangriento, de dominación y resistencias, a lo largo del siglo. Las resonancias de la *Arqueología del Saber* de Foucault son reveladoras. Efectivamente, la emergencia de la “raza” nos sitúa en un circuito de instituciones, vocabularios específicos y conceptos asociados al cuerpo humano subdividido en especies. Un proceso lento, en cámara de eco, entre la práctica colonial y la ciencia, entre las convenciones sociales y las leyes, que le van dando forma a la encarnación del delirio racial. Raza queda fijado al cuerpo negro como único “sujeto de raza” por mucho tiempo. He aquí el origen de una economía que se levantó a costa de subsidios raciales gracias a la transferencia de un vector de división a una corporalidad específica.

Desde entonces, la verificación de esa diferencia ha sido el motor del saber. Subdividiendo lo humano en partes, se ha buscado y rebuscado en la forma del cráneo o los rasgos de la cara, en la musculatura, en los dientes o en el tamaño de los genitales, en la psique o en la lubricidad del carácter. Hasta bien entrado los 2000 diversos laboratorios de punta concentraron tiempo y recursos a la caza de la diferencia racial en la secuencia genética. La gran noticia de la era del genoma es que no existen razas humanas. Pero acá está nuevo el eco del racismo, en la acusación o en la defensa, en el error o en la aclaratoria. Es el eco de la rabia y la vergüenza que supone para nosotros los “sujetos de raza” la obsesión blanca por la supuesta diferencia.

La aplicación de leyes esclavistas marcó el paso de una economía de cultivo artesanal a una economía industrial de gran escala que desató una competencia feroz entre los imperios coloniales concentrando fuerzas en el Caribe,

empujando desde allí la transformación de los modos de producción en el resto del continente hacia formatos de mayor y mejor extracción, perpetrando genocidios y secuestros masivos de personas para su explotación con un impacto incalculable.

Al ritmo de la intensificación industrial, “negro” va a pasar a significar “esclavo” y viceversa a partir de la rígida prohibición de emplear serviles blancos en el sistema de plantación, alrededor de 1660. Para no dejar lugar a dudas, las leyes para gestionar a la población esclavizada se denominaron *Códigos negros*. Estos atestiguan la imposición y documentan la puesta en práctica de una lógica de jerarquías y estratos humanos: la “raza”, esa obra fundamental de la racionalidad europea, que le dio forma a la economía libidinal, psíquica y estética que llamamos racismo.

Los *Códigos negros* o las leyes esclavistas fueron el conjunto de normas jurídicas coloniales, diseñadas en las metrópolis europeas, testadas en los laboratorios tropicales del sistema de plantación y corregidas violentamente en la marcha para administrar el tiempo de trabajo, la sexualidad, la reproducción, la penalidad y la movilidad de los esclavizados, naturalizando las jerarquías.

Los *Códigos negros*, también conocidos en el arcaico vocabulario del imperio español vigente hasta finales del siglo XIX como “reglamentos para la educación, trato y ocupación de los esclavos”, hoy pueden entenderse como el lenguaje originario del racismo contemporáneo. Estos códigos cumplieron la función de identificar, diferenciar y segregar ámbitos de la vida cotidiana, fijando determinados cuerpos a espacios y tiempos diferenciados. Para sustituir el hecho de que la población negra no tenía permitido recurrir a los tribunales, los códigos establecieron penas tarifadas, una determinada cantidad de latigazos según las faltas cometidas, de modo que el castigo no pasaba por la voluntad del amo, sino por la instrucción del sistema legal de las metrópolis. Las raciones de alimentos, la discreción por sexo y edad de los dormitorios, los horarios de trabajo y descanso, y en general el biorritmo calculado para someter, explotar y embrutecer el cuerpo sin destruirlo, eran instruidos desde París o Madrid, como consta en los sellos y firmas de los legajos.

La sexualidad de los cuerpos esclavizados merecería una revisión aparte, centrada en la obsesiva instrucción sobre la gestión de la vida sexual, el maridaje y la reproducción, la lactancia y la menstruación.⁴ Desde 1660 el poder colonial vigiló con celo el estatuto de los nacimientos (se nacía libre o esclavo según el estatuto de la madre) como elemento importante de la nomenclatura del poder. Mientras “el amo entiende que el esclavo le pertenece hasta en la función de reproducción (...) Su margen de maniobra sexual estaba sujeto al margen de beneficio del amo. El goce no era una conquista, no era un proyecto, era un hurto. No era una prolongación en sí mismo, era lo que se deduce del Otro, el Otro siempre presente, mirón, invisible y represor” (Glissant, p. 281). Por un lado se estimulaba la reproducción de la clase esclava, pero por otro lado se temía a la resistencia desbordante, a través de lazos libidinales y sanguíneos que representaban una amenaza latente para el funcionamiento de los engranajes de la industria azucarera: las “herramientas vivas” deseantes y fértiles profundamente aliadas.

“Raza” en tanto escritura algorítmica, con su inherente función de manual de entrenamiento básico para el ojo racista, describió y estandarizó patrones para la dominación por efecto de la segregación. Lo primero fue romper alianzas entre grupos subalternos. Crear una división entre esclavos y serviles (1660-1663). Fijar la esclavitud al cuerpo negro y prohibir la esclavitud de los blancos (1670-1685). Impedir los matrimonios interraciales (1711-1724). Castigar con la servidumbre a las mujeres blancas que manifestaran su deseo por hombres negros (1691). Declarar la esclavitud desde el nacimiento para los hijos de las esclavas (1690-1700). Imputar duros códigos sociales de apartheid para debilitar a la comunidad negra libre (1730).⁵

Los códigos franceses o los reglamentos españoles fueron modelos repetibles que consistían en anular el Común entre los subalternos, creando una

⁴ Tomamos nota de la lectura que hace Paul B. Preciado en relación al “biocapitalismo colonial” a partir de la introducción de los CN.

⁵ Referimos fechas aproximadas extraídas del *Code Noir* y del análisis de Yann Moulier-

Boutang sobre las mutaciones de las leyes inglesas, holandesas y francesas, las cuales dan cuenta de las insistencias imperiales por gestionar las clases trabajadoras a partir del principio de razas. Los reglamentos de esclavos españoles copian a pie juntillas el *Code Noir* hasta 1800.

enrevesada taxonomía de lo humano. Reescribieron normas para inventar diferencias en aspectos vitales y convertir ese índice diferenciador en una frontera constitutiva. Nos asomamos al vértigo del tiempo superpuesto de la raza: estos códigos legales y sociales del siglo xvii le dan forma a la gramática racista que seguimos discutiendo en el siglo xxi. Son la base del sistema de control migratorio contemporáneo y representan el punto de vista del que parte la vigilancia digital, la creación de algoritmos selectivos y las bases de datos biométricos en auge.

La identificación (del negro), la diferenciación (del negro como esclavo, del blanco como patrón), la segregación (de la vida civil) y la cualificación afectiva y sexual (del negro como peligro) dan cuenta de que el índice de “raza” funcionó como una partitura de la realidad. Como una coreografía para el afecto a partir del cercamiento y la exclusión para unos y el reparto de privilegios de nacimiento para otros. Desde mediados del siglo xvii, entre 1663 y 1680, las leyes de raza establecieron que “cualquier blanco” estaba autorizado —más tarde obligado— a matar a cualquier persona negra que hallase en su camino, fuera de la plantación. No se trataba solo de delatar, era su deber aniquilar a los fugitivos. Esta ley en particular da cuenta de la racialización del espacio público a partir del empoderamiento soberano de los blancos. Se registra así el delineamiento progresivo de una subjetividad vigilante entrenada en ansiedades raciales: la población blanca se va convirtiendo en policía de la raza, una sensibilidad racista que es palpable hasta el día de hoy. Un sujeto vigilante que aun se siente autorizado a preguntar, consciente o inconscientemente, ¿qué hace este negro aquí?, ¿por qué se atreve a pensar?, ¿por qué estas personas están ocupando este lugar?

BIO-BIG DATA

De modo que la emergencia de un racismo diagramático del orden social y estético no fue un accidente. Las definiciones de raza han sido inestables y cambiantes, transformándose al ritmo de las mutaciones de la biociencia a la genómica (Haraway, 266) y de todos modos, sus mutaciones han estado atravesadas insistentemente por la racialización del trabajo, la sexualidad, el espacio público y la relación jerarquizada con la técnica y la tecnología (sujetos de ciencia / objetos de estudio).

“Raza” y sus variaciones tecnodigitales son categorías que están en el centro de la industria de los sistemas sofisticados abocados a escrutar el cuerpo para extraer datos en sus mínimas divisiones genéticas y en sus máximas expresiones emotivas. Si la biotecnología esta tamizada por lógicas de diferencia racial en lo pertinente a selección de embriones, de tejidos y de células y la gramática racial atraviesa el gran proyecto securitario y de vigilancia global, es porque “raza” fue y sigue siendo una tecnología de poder para extraer beneficios.

En adelante, estaremos inmersas en la fabricación de la memoria artificial a escala global, en el tiempo en que “la potenciación del Estado securitario trae aparejada una remodelación tecnológica del mundo y una exacerbación de los modos de asignación racial” (Mbembe, 2013, p. 59). En la obsesión de fronteras y vigilancia del capitalismo financiero, el cuerpo humano, sus rasgos y huellas, halos y temperaturas, rastros digitales y físicos están siendo tasados como datos biométricos que producen ganancias.

Esta obsesión del capitalismo de datos enfatiza la falsa “necesidad de Estado” en el relevo de la información analógica a datos digitales. La digitalización de datos para la gestión del Estado, no es otra cosa que la exacerbación de los rasgos físicos y los orígenes de los ciudadanos, poniendo de relieve constantemente las procedencias étnicas y/o nacionales de los depositarios. A pesar de no interrogar directamente sobre “raza”, el escrutinio ronda permanentemente alrededor de esta noción, pasando y repasando por los múltiples sustitutos de la asignación racial.

Como puede suponerse a partir de las inversiones millonarias en tecnologías de reconocimiento facial, se pretende extraer una verdad interior, predictiva y calculable a partir de rasgos, desde la gestualidad hasta el timbre de la voz. La digitalización supone que el entrenamiento analógico del ojo racista está siendo perfeccionado gracias a la obtención de información invisible e inaudible para la percepción humana. La digitalización releva entonces el lugar que había adquirido la raza como mito y como prejuicio y la reviste de una nueva legitimidad, como un concepto duro, veraz y verificable.

¿Es posible seguir hablando de prejuicios raciales en este escenario? ¿No es suficiente la promesa del futuro racializado en todos los ámbitos que la tecnología le está ofreciendo al cuerpo en la era del *big data*? ¿No es evidente

que entre el resurgimiento de nuevas formas de esclavitud en el Sur global y las tecnologías mortíferas en las fronteras de Europa existe un campo de relaciones e interdependencias que atraviesan el cuerpo? ¿Cuáles son los nuevos sujetos de raza del *big data*?

Hasta ahora, al menos dos categorías de sujetos se han revelado en este escenario y entre ellos existe una frontera racial: “la humanidad superflua, totalmente prescindible para el funcionamiento del capital” (Mbembe, 2016, p. 29) y los “sujetos de deuda” (Lazzarato, 2013) o vidas atadas al vínculo como deudor.

Las redes de dominación de raza interceptan nudos de poder entre la alta tecnología de guerra, el ojo digital de las fronteras o el flujo de datos. Tejen puntos de subjetivación entre pequeñas máquinas culturales como los emojis de color para la confesión de raza en las redes, con el diagrama de múltiples racismos que van de la pobre tropicalización de los gustos musicales a escala global, al flujo de capital sin necesidad de trabajadores; del jugoso negocio de la migración prohibida a la proliferación de divas, marcas y productos de belleza bajo subsidios publicitarios raciales.

El cuerpo es la palanca que mueve distintos niveles de la compleja cadena de estas redes de dominación. Por esta razón, el cuerpo es invitado a indicar detalladamente cada diferencia, sometido a un cuestionario digital en progreso. El cuerpo sexuado, afectado, frágil alimentando un archivo infinito, alejado de su “derecho de opacidad”, obligado a decirlo todo. El cuerpo hurgado en sus capas más profundas, exiliado de su intimidad, pasando el túnel del delirio de raza. El cuerpo en el tiempo sin refugio.

EL ALGORITMO DE LA RAZA

Los tecnólogos críticos, preocupados por la multiplicación de injusticias y el reparto masivo de pobreza que se avizora como legado del gobierno *big data*, nos explican que los nuevos algoritmos son secuencias de códigos diseñados para leer, organizar, filtrar y analizar la gran cantidad de datos que fluyen entre descomunales archivos informáticos del mundo. Lo que diferencia a estos algoritmos de otro tipo de secuencias de bits, es que estos son perwersos y polimorfos, tal como Freud describía a los niños, entes juguetones

y al mismo tiempo monstruosos cuya naturaleza radica en desbordar rápidamente su escritura original. Tienen la capacidad de ‘aprender’ de los humanos porque en cada interacción (en el uso de *apps*, búsquedas, descargas de archivos, patrones de navegación y preferencias), nutrimos con datos y entrenamos unos modelos matemáticos que expanden y fortalecen sus habilidades incorporando el conocimiento que acabamos de compartirles.

La preocupación surgida alrededor de estos está relacionada con su condición de fantasmas autónomos, que toman decisiones más allá de la voluntad de los usuarios. Una de las voces más importantes de este debate, la matemática Cathy O’Neil (2018), explica que la legitimación de la gobernanza propia del *big data*, ejecutada por algoritmos aprendices, pone en peligro la democracia como un pacto entre personas y aumenta la exclusión social, en buena medida, debido a la acumulación de información, inabarcable a escala humana.

Ese es el paisaje tecnoafectivo en el que el dato “raza” se desliza de una manera ambigua y resbaladiza. La misma Cathy O’Neil, aun cuando el enfoque de su investigación es la vocación especulativa de los usos hegemónicos del *big data*, pone en el centro de su argumentación una metáfora racial para llevarnos a entender las lógicas algorítmicas a las que estamos expuestas. Ella compara el funcionamiento del racismo y el de las “armas de destrucción matemáticas” indicando que tanto el racismo cotidiano como los algoritmos son modelos predictivos que se nutren de datos recogidos al azar, no verificados y alimentados por otros datos imperfectos, cuya procedencia se desconoce. Ambos modelos operan como bucles que se retroalimentan a sí mismos (p. 33).

Investigadoras como Timnit Gebru, directora del departamento de Ética de Microsoft, y organizadora de la conferencia *Black in AI*, llama la atención sobre lo que ella llama “crisis de diversidad en de visión artificial”, diversidad de datos y de cabezas pensantes.⁶ Cuando se hace referencia a los peligros algorítmicos, el racismo es el ejemplo por excelencia. Tomemos esta reiteración como punto de partida para revisar por qué y cómo “raza” aparece en el discurso actual de la tecnología.

Un lunes cualquiera de enero de 2018, como para agitar las redes aun dormidas al inicio del año, los portales de noticias más leídos en las principales

ciudades —al menos de España y América Latina—, reprodujeron casi textualmente una “gran” noticia tecnológica de los Estados Unidos: “Google ha eliminado su algoritmo racista”. ¿Sabíamos que Google tenía un algoritmo de imágenes humillantes para personas negras? ¿Era importante que ese titular le diera la vuelta al mundo? ¿Contribuía a alguna causa o respondía a demandas de activistas antirracistas tecnofílicos?

Habían transcurrido dos años desde que no se hablaba de ese algoritmo en particular y ya era un tema olvidado. El titular tuvo el único efecto que podía tener: el motor de búsqueda de *nuestra preferencia* se saturó ese día y toda la semana siguiente, llenando los depósitos algorítmicos con el favor de los usuarios, quienes enseguida quisieron confirmar la voluntad descolonizadora de Google. Las navegaciones y búsquedas “aleatorias” se combinaron con incursiones y comentarios en las redes, likes, RT, descargas, a la caza de la injusticia o la justicia del algoritmo en cuestión. Así se puso en marcha lo que Benjamin Cadon describe como el riesgo de un “bestiario algorítmico” que se multiplica y retroalimenta entre la inteligencia humana y la artificial, entre los datos estimulados y la mente. En este caso, entre las pesquisas inducidas y los hallazgos preestablecidos (2018, p. 35).

Todas las grandes firmas tecnológicas cuentan con un kit de algoritmos que dejan ver las “ansiedades raciales” (Haraway) que hoy corre por la tecnología de datos. Como era de esperarse, todas tienen una serie de bits que parecen escritos por el Ku Klux Klan, como pequeñas máquinas taxonómicas, listas para segregar.

El debate alrededor del riesgo de los algoritmos es también flujo de “habladurías” por parte de los falsos amigos del antirracismo.

Esta habladuría de los “sesgos” racistas, apenas rasca la superficie del problema. La línea argumentativa dominante circunscribe el fenómeno de los algoritmos racistas a un deslizamiento involuntario de los prejuicios sociales hacia la esfera digital. La injusticia humana filtrada hacia el lenguaje neutral

⁶ Timnit Gebru. *La falta de diversidad distorsiona la Inteligencia Artificial*. Entrevista. MIT Technology Review. 19 de febrero de 2018.

de las matemáticas por la acción de una hueste de programadores ciegos ante sus propias tendencias excluyentes. Esto, que de hecho es así, representa apenas un comentario más sobre la ya socavada objetividad de la ciencia, pero ni explica ni cuestiona la reiteración del racismo en el mundo digital, ni señala la masividad, la insistencia del mismo y mucho menos visibiliza la fuerza con la que las lógicas de “raza” y racismo han reaparecido en la escena del capitalismo de datos y en la biotecnología.

La preocupación por las matemáticas contaminadas por los prejuicios del hombre blanco expande y ramifica la invención de “raza” en nuevos racimos. Esconde y relativiza la normalización racial debajo de un suerte de mirada oblicua contingente, porque al fin y al cabo, los sesgos son solo sesgos y siempre podrán ser corregidos. Obtura el hecho de que el retorno del racismo *face to face* y la segregación en el espacio público, está siendo derivado también hacia los algoritmos (des)obedientes que excluyen, invisibilizan o humillan en un proceso en el que la responsabilidad y la voluntad humanas quedan eximidas.

Una excusa apaciguadora para criaturas cortazareanas del tipo tecno-esperanzas: conectadas al anhelo de que la injusticia sea corregida por programadores políticamente correctos; y en el mejor de los casos, a la espera de la irrupción de activistas por la probidad del código. El discurso del sesgo algorítmico nos conduce mansamente a la aceptación de tales “prejuicios” como un estado de cosas insalvables y posterga un debate sobre el hecho de que aún estemos hablando de “raza”. Como si fuera posible una tecnología imparcial pese a la historia moderna.

DESCODIFICACIÓN, DESCOLONIZACIÓN Y RUPTURAS DEL ORDEN DE RAZA

Lejos de colaborar con el rumor sobre los sesgos, el resurgimiento de raza nos abre a un campo de lucha que requiere de nuestra parte un ejercicio de descolonización radical de la mirada codificada. El antirracismo de la era del *big data* debe desmontar la permanencia de “raza” codificando la tecnología, como ha codificado la realidad en la Modernidad.

El capitalismo de datos discrimina para optimizar sus ganancias y lo hace siguiendo patrones de segregación probados por los *Códigos negros*: racializa el espacio público, el trabajo, el ocio, la sexualidad y la reproducción. Mueve y promueve las afinidades raciales con ayuda de la socialización virtual y la consignación de geolocalizaciones. De modo que el racismo, la islamofobia, los nacionalismos, el sexismo o la xenofobia no son fenómenos aislados del nuevo comportamiento del capitalismo, por el contrario, son piedras angulares en la economía de especulación, que necesita imágenes, rostros, hábitos y distinciones más o menos fijas.

La emergencia de las segmentaciones raciales en el mundo virtual es notoria por su ambigüedad (son especialmente interesantes las opciones de avatares identitarios en los videojuegos y el menú étnico de los portales de pornografía). Incluso pretendiendo combatir el racismo, denunciar su funcionamiento, visibilizar sus sutilezas, nos vemos obligadas a transitar por la mirada codificada de las descripciones rutinarias del racismo. Nos vemos obligadas a escuchar salir de nuestras bocas el relato racista aún cuando intentamos denunciarlo. Nos escuchamos hablar en el lenguaje de la raza, aún cuando sabemos que es una detestable ficción inventada por otros.

Sin dismantelar la embestida de “raza” como una noción que reorganiza relaciones a escala global y en sus correlatos locales, donde se recrean y contrarrestan las xenofobias territoriales, (piénsese en cualquier barrio pobre de España, Italia o Francia) pierde sentido hablar de racismo o pretender combatir el prejuicio.

Algunos activismos antirracistas apelan a la sobre-identificación racial, como elemento común para crear comunidad y como una fórmula colectiva de restitución de la pérdida y cura de las heridas coloniales. Algunos refutan el racismo, pero se refugian en la idea reconfortante de la raza como una fórmula de contradelirio que roza el sueño de la pureza y el lugar original. Aquí también “raza” adquiere un carácter de verdad donde la cosificación y el estigma se tuercen momentáneamente y se convierten en un llamamiento alegre que evoca linajes rotos o tierras anheladas.

Pero el capitalismo líquido estimula los posicionamientos identitarios a conciencia. El antirracismo, por tanto, está obligado a jugar en el terreno

ambiguo de la identidad, pero sin dejar de producir subjetividad fuera de las redes de dominación de raza. Frente al racismo tecnodigital, el antirracismo debe enfrentarse a las promesas monstruosas de la tecnología genómica (las predicciones basadas en evidencia genética o la “puntuación de riesgo poligénico”, por ejemplo) y de la inteligencia artificial empática. El antirracismo debe aprender también a ser ambivalente y desembarazarse de la gramática de raza para reescribir otras nomenclaturas. En el horizonte de las resistencias posibles está el derecho de opacidad, único refugio para el desmontaje de “raza”, gesto absoluto frente a una exigencia, cada vez más asfixiante, de identificarnos exhaustivamente.

En la opacidad es posible la recodificación de la mirada, el entrelazamiento de nuevas alianzas y el éxodo hacia categorías inéditas que nos permitan cabalgar lejos de las dolorosas encarnaciones raciales del siglo XVII y lejos de las promesas del futuro.

MBEMBE, ACHILLE. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ediciones NED y Futuro anterior. 2016.

QUIJANO, ANÍBAL. “Qué tal raza!” *América Latina en Movimiento* n° 320. 2011. En <<http://alainet.org/pub-lica/320.phtml>> Acceso 22 de agosto de 2011.

CADON, BENJAMIN. “El código es político, los algoritmos son armas matemáticas de destrucción”. *Soberanía tecnológica. Vol. 2. Descontrol*. Barcelona, 2017.

O’NEIL, CATHY. *Armas de destrucción matemáticas. Como el big data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*. Ed. Capitán Swing. Madrid, 2018.

HARAWAY, DONA. *Testigo Modesto@ Segundo Milenio. Hombre/Hembra@_Conoce_ Oncorotón@: Feminismo y tecnociencia*. Editorial UOC. Barcelona, 1997/2004.

GLISSANT, ÉDOUARD. *El discurso anti-llano*. UArtes Ediciones. Ecuador, 2015.

Maurizio Lazzarato. *La fábrica del hombre endeudado*. Ediciones Amorrortu. 2013.

PRECIADO, PAUL B. “Genotecnia” Programa de Estudios Independientes. MACBA. Barcelona, 2012.

Anyeli Marin Cisneros forma parte de la plataforma de investigación y acción artística Diásporas Críticas, que desarrolla proyectos, acciones poéticas y talleres de lectura bajo metodologías decoloniales y pedagogías críticas. En sus últimos proyectos exploran y responden a la manera en la que los nacionalismos intervienen el cuerpo y los sentidos, siguiendo nociones como "contagio" y "transmisión" en relación a los medios de comunicación y a los discursos médicos. Han organizado intervenciones, lecturas y programas públicos con museos, centros de arte, universidades y espacios autónomos.

EVA FÀBREGAS

**IMAGINA QUE ERES
UN BLOQUE DE MANTEQUILLA
DESHACIÉNDOSE**

2017

Reproductor mp3 con fundas de silicona y auriculares. Dos ejercicios guiados de meditación, 10" c/u.

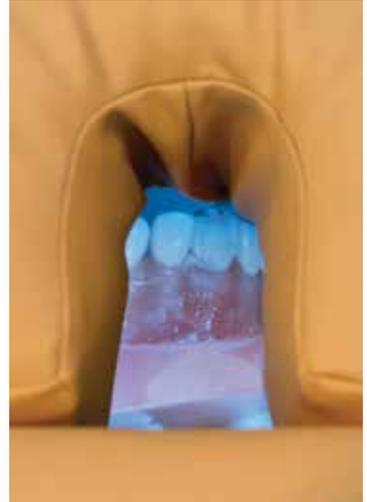
TANGLES TANGLES TANGLES!

Lycra, pelotas sensoriales, medidas variables.

A FINGER WITH NO NAIL

Cojines de fisioterapia, suelo antideslizante, pantallas LCD. Vídeo loops de 30' c/u.







Vistas de la Instalación de Eva Fábregas en la Sala de Arte Joven.

tap that glassssssssssssss...

...ssssssssssssssscratch the bubblewrap

crystal water fountain and lava lamp
wooden beaded curtains and leather couch
essential oils and sticky lotion ear massage
slice-of-morning sounds

watch behind your ears
trigger warning for the sensitives
eye contact and saliva waterfall
intense multi-level braingasm

ear
to
ear
to
ear

tapping on faux fur makeup bag
one-inch hard gel nail tips tapping on
plastic textured stretchable dough packaging
tapping on the cracks of a shattered iPhone touchscreen

crun chy crun chy crun chy

crun chy crun chy crun chy

crun chy crun chy crun chy

fingertip tracing on microbead face scrub
the elastic sound of a peeling mask sk sk sk
spreading body butter with a dry skin brushhhh
your best care after a hard day

hypnotizing hand movement
and crystal energy balancing
healing hands for difficult times
you'll fall sleep in twenty minutes

tap tap tap tap

sk sk sk sk

tap tap tap tap

sk sk sk sk

sensual aromas and essential scents
detoxing volcanic white musk mud masks
soapy lotions and shhhaving foams
frothing up the YOUiverse

lipgloss spill on sticky fingers
wet kissing, ear eating, lip smacking
close up mouth sounds and soft breathing
a steamy dreamy spa treatment

whissssssssssssssssssssspering...

...and hummmmmmmmmmmmming

brushing mic with scratchy mascara wands
scratching its foam cover with sky blue nails
hair mousse fzzzzing on a squishy sponge
tiptoe tingles guaranteed

let me tell you fortune with tingles...

.○°.○°. while I'm shampoosooooing you .○°.○°.

squeezing rainbow slime
with satisfying scrubbing sounds
a chewing gum bubble is about to pop
(trigger warning) over my face now

ear-to-ear breathhhhhhing ear-to-ear
whissssspering ear-to-ear hisssses
and hummmms and eyegasmic
tactile triggers

52

CLAUDIA PAGÈS

**HER HAIR
(TWO)**

2018

The Girl keeps typing on her mobile phone, finishing the text while she walks. She is entering a market but it seems that the amount of people and things around her don't disturb the operation of her fingers and her device. While she walks, she dodges the objects that are around her, because now, people and things are the same for her body radar. She finishes writing "my dear reader" and turns off the phone, placing it in her pocket.

Suddenly she stops in front of a hair store and enters.

The store has brown walls and lots of mirrors, prolonging the little place in several compartments cut by brown edges. The brownness and the reflections give her a psychedelic feeling and she feels dazed. She slows down her movements.

No, the store is all packed with little plastic bags filled with different kinds of hair. The brown of the walls is imperceptible due to the amount of hair, and there's only one big mirror behind the counter that reflects the little plastic bags.

Two sellers look at her suspiciously, not understanding why is she standing there for so long. She continues feeling dazed by the amount of plastic and gazes, and moves her head slowly, making her hair fly around her face.

One seller catches her attention by raising an arm and yelling:

"Here."

She goes to the counter.

"Hair."

"What kind?"

"Don't know"

"Thick, light?"

"Thick."

"Colour."

"Brownish-black."

"Aha. Straight?"

"Slightly wavy."

"Clip-in, tape-in, pre-bonded?"

"Pin in a net."

"Inches?"

"Ten."

The seller goes to find the hair and the Girl stays looking at the plastic bags around her. They are hanging by metal hooks and they all have different sizes that conform to the length of the hair that is packed inside. The bags are all transparent so the clients can see the colors from afar and point them out to the sellers if they want to buy without uttering a word.

The seller comes back and takes her away from her thoughts, placing on the counter different bags with hair inside. They are all 10 inches, brown and a bit wavy. It's impossible to see the difference at first glance.

The seller teases the girl about whether or not she even knows what she is asking for, and if she will pick the best one. After a few minutes of the Girl just standing there, looking at the bags without asking anything or choosing one, the seller wonders about what kind of person she is, and partly curious, partly losing patience, says:

"No more hair eh."

"No, just like a plucked chicken."

"Yes."

"Seh," the Girl sighs.

"Good quality."

"Price?"

"By inches, like gold!" the seller yells.

"The difference?"

"Depends..." the seller flirts.

"Depends on what?" the Girl interrupts.

"On the stories," the seller says pronouncing the words letter by letter.

"What stories?" the Girl replies, imitating the salesman's pronunciation.

"Well the stories that are told round when they grow" the seller replies.

"And those stories? What do they say?" The Girl asks.

"Well, that I cannot tell you, do you know which one will you choose?"

The Girl looks back to the top of the counter where all the packages are left ready to be picked up. The Girl opens one package and mingles the hair with her fingers, letting her fingertips feel the hair material. The Girl closes the eyes while she is doing her finger movements and suddenly open them to look intensively to the seller and asks again:

"What stories?"

NEW CURRENCY

The seller moves from behind the counter to the main store. The central lights of the store let The Girl glimpse the face of the seller. The seller is quite short, wears pink military clothes and is totally shaved. Their eyebrows are shaved into sections, too.

"My name is Harvest."

"Okay," they shake hands.

"So, what stories?"

"Well, you want hair right?"

"Yes."

"Because you don't have it anymore, right?"

"Told you, I'm a plucked chicken," The Girl replies.

"But now you want it."

"Yeeees," she prolongs the "e" way too much.

"And it's not growing anymore, right?"

"Stop it, you know it," The Girl is starting to get nervous.

"I know it, I'm trying to figure out if you know it too."

"Who has it?"

"Some."

"Still?"

"Harvest workers."

"Where?"

"Everywhere," Harvest makes some movements, jumping around the place, pointing all over the room.

"And they wait till it grows?"

"Yes, although there are other ways to help that too."

"Aha," The Girl doubts.

"Aha?"

The Girl is starting to get irritated by the tone, and answers twisting her face:

"It might be boring to wait so long for the hair to grow."

"That's the difference."

"Of the hairs? The waiting time?" The Girl says pointing to the bags.

"Sure."

"How come?"

"The better the stories, the better the hair."

"How would you know that?"

"I'm telling you."

"How does it work?" The Girl is back to curiosity now that it seems like Harvest is finally going to say something new.

"Well the more stories that get told around it, the more memories the hair has."

"Who knows about this?" The Girl mocks.

"It's just called market."

And Harvest adds:

"Actually we have a deal, the more time the person wastes, the more it costs!"

"Who invented this?"

"Well, everybody had stupidly removed their hair or the panic had caused massive hair loss, right? So it became a basic need, a desire to be filled. Hair is the new fucked up lacanian *objet petit a*, now reachable, displayed in shops. People can get it, and once they get it, it is actually dead. It's quite terrific."

"*Objet petit a*, aha" The Girl takes her mobile phone from her pocket and writes this down. Then, The Girl continues:

"It's dead, but it's still alive too, I mean, it doesn't disintegrate so easily."

"It eventually decays and decomposes since it's just protein, but it's related to death because it belongs to a body that is not there anymore. The body it comes from could have already decayed."

"So in the end, it just disappears."

"Yes, like any desire that is already achieved," Harvest feels satisfied.

"It's quite ghostly."

"Dead objects to sell. Dead stuff that should remain in the inanimate world, but that strangely becomes animated by entering again into circulation."

"Aha," She pulls out her mobile phone, writes this down and continues:

"It might also be an advantage to not know from which body it comes from, so people can speculate. Speculate in their poorness, I guess."

"It is always the first thought of the clients and I let them fantasize about it, but it's actually not true."

"Yeah, but somebody is exploited here, right?"

"The mechanisms of exploitation define the social structure of each period," Harvest says.

The Girl pulls off her mobile phone again and writes, focused.

Harvest continues:

"And that's why it's better to sell your waste, your mucus, your poo, your hair; and define a new period."

"This is the period of the waste!" The Girl laughs and abruptly stops as all of a sudden it doesn't sound funny anymore.

"Yes, and working is a waste of time, so it makes total sense", Harvest proudly says.

"So, do you think you are overcoming the economic framework?"

"Well, you can say that it's a way to abandon the economic framework of income in exchange for work. Because there's no work. Just waiting, waste."

"But at the same time, you are working everywhere, since you are always with your hair. You are actually working at home, in the street, while sleeping. All the time."

"Yes, but you would do that anyway."

"Right", she admits.

The Girl stays quiet, thinking, looking at the bags, looking at Harvest.

"But, at the same time, you become the object. And not only do you get dissolved into the object, but the object can start to act as you once it is out," The Girl says.

"Well it works as a paradox, in some sense you become the consumer object, and at the same time you don't get alienated by the object that your labor produces."

"How can you get rid of that?" The Girl prepares her mobile phone and looks at Harvest.

"Well because you are just playing with the leftovers, the waste."

The Girl turns off the phone without writing anything and looks at Harvest. Then, The Girl says:

"But then, you cut it, and you don't have it anymore, and you have to wait again, so it grows, and waiting is not that fun."

"Well, waiting can be fun, it just depends on what you do in the meantime."

"Okay, maybe you are having fun waiting, but meanwhile it hasn't grown yet, you are already desiring it, so the more of it you produce, the more of it you cut, the more you miss it, the more you desire it."

"But you are going in another direction, I think what makes it different is that we collect the hair at different times, and meanwhile we make a living and we share our time waiting all together."

"But you still treat labor time as a value generator," replies The Girl.

"Not really."

"But before, you said that 'the more time the person wastes, the more it costs'."

"Well, the value then is more like DNA, you can read it and re-read it in different ways."

The Girl pulls out her phone and starts to type.

"What are you typing all the time?" Harvest says.

"Notes."

"You are a fast typer, it's a shame you don't have hair anymore."

"Why?"

"Because you could be a good harvester."

"How is that related?"

"To be a good harvester, you have to be a good typer. You have a lot of time to type notes."

The Girl twists her face, not understanding the relation between harvesting and typing, and continues:

"So what's your function in all of this?"

"I collect people who are interested in harvesting and I provide them with a living"

"Are you are the parasite, then?" says The Girl.

"No, we all are. My work is just a way to push all of this until it finally gets decontrolled".

"All parasites," The Girl sighs.

Harvest looks at The Girl, surprised, without saying anything else.

"How much is it, in the end?", The Girl finishes the conversation.

"For you, 34 pounds," Harvest smiles.

"Wait, Can I also buy another. Blonde?"

"Sure."

"I think blonde might be okay."

"Anything is okay in hair styles."

"Let's say one blonde, and one brownish?"

"Okay, I'll go find them."

Harvest turns around and looks to the bags that are hanging on the wall. Harvest turns to the Girl, looking at her face, and turns again to the bags before picking one up.

"How much is it then?"

"Let's say 50 pounds."

"Here."

The Girl introduces her hands into her pocket and pulls out all the coins she has in there. Harvest counts them but they are not enough. She makes a quick gesture with her arm, catching all the coins as if her arm was a shovel and introduces them back into her pocket. Then, she takes a card from her pocket, and with a beautiful movement, making her wrist do a circular dance, with her thumb and her index finger holding the card, she pays.

The Girl leaves the store and starts to walk down the street, getting herself lost in the crowd. Everybody seems to walk without clear direction and it's getting harder to distinguish her. It's afternoon and instead of going home, people have decided to hover around. The Girl has a constant rhythm while walking, following the path of the rest as they walk around, incrementing an echo with her shoes. It would be easy to lose her.

Without stopping, she pulls the blonde hair she bought in the shop out of its bag, removes the black hair she is wearing, puts it in her pocket, and walks towards a crowded square.

She keeps thinking:

“How come hair can become currency if it grows so slowly?”

Now in the square it is only possible to see different heads with hair: blond, brown, black, red, white, blond, black, orange, brown, blonde. Wait, it's impossible to recognize her anymore. We've lost her. We've actually lost her.

We cannot see her anymore.

Let's just go back to the store to see if she returns.

THE HARVESTERS

The hair shop is empty now, but between the plastic bags, there is an open door. Following the door, there are some stairs that go down to a backyard. The barbecue is on, but there's no food on it, just smoke

that makes it difficult to see who is there. Approaching the end of the backyard, it's possible to see the silhouette of around fifteen figures lying down on stretchers. They are holding notebooks, mobile phones and pens, talking from time to time.

Some are shaved, one has really long hair, and the rest have different lengths.

After being in that position for a while, one makes a strange movement, a sign, looking at the rest. Some stand up smiling. They walk across the backyard and go inside the building where the shop is. They climb the stairs giggling until they arrive on the top floor and they close themselves inside the bathroom.

There are about six of them, playing around, trying to stand on the toilet, getting inside the bathtub, opening the water tap, letting the water run. They act like little animals locked in a cage.

Suddenly they all calm down when one of them shows off a cardboard tablet that was hidden in a drawer. The cardboard is split into different sections, all of which are inscribed with the letter T. They each grab a piece of the tablet and lick it. After licking, they start to share the pieces with one another, using their tongues to help introduce the pieces into each other's mouths. Another holds up a tube of gel, and starts to put gel on the others' bodies. After several minutes playing with the tablet pieces and the gel, they calm down and leave the bathroom, going back to the backyard.

The T pieces and the gel are testosterone concentrates that make the hair grow faster.

The problem of consuming testosterone in large quantities is that it can also affect the sexual appetite, increasing it.

Their physical condition: having healthy, long hair; and their hormonal and chemical modifications, have made harvesters desirable, a common fantasy. They embody a new social strata that people can only reach by buying part of their bodies, their hair. The new object, now circulating

in the economic field, has become the projection of people's desires, to masquerade, to play with their physicality, and to interchange DNA. It works both as a camouflage and a trans-object. This new product has also resulted in a new labor.

Placed between elite and regular workers, the harvesters gathered, creating a new economic system to survive. As there are only a few who can work in the hair harvesting business, they monopolized the hair market and created their own rules.

One of the first items on their economic agendas had been to suppress the relation between their sales and their salaries, and thus they abolished wages. This had been possible because of a lack of competition in the global market, so they had absolute control over the spot price.

Nevertheless they are constantly threatened by the possible emergence of competition.

They had created a shared banking system, where they put all the money, and split it equally amongst themselves. In this system, it would not matter if someone's hair grew slow or fast. They are not in competition with one another.

The back of their pamphlet clearly says: "This is just waste. Don't waste your time talking about the waste."

The harvesters believe that they are going rural. They are the land. The hair is the commons.

They take turns cutting their hair. Depending on the lengths, they decide the measurement of what they will put out on the market.

Once they cut it, they process the hair by dyeing it anew color; straightening, making it curly, or wavy; crispy or smooth.

It is impossible to define its gender, and once it's outside, it cannot be placed anywhere, it's just mixed DNA from external labor.

The new system they had created also generated a problem: they had produced a desirable object, and they had also become one. Their living currency status had become a threat: they were too fuckable. After years of working to create an external object, materializing it in both their labour and part of their soul, they could not understand how it was possible to still be trapped by becoming pleasure objects themselves.

They want to fight back against this issue by re-grouping and writing.

They had noticed a lack of listening places. They had experienced how scholars, workers, and others, desperately try to find listeners anywhere.

They had noticed how care workers, psicologs and pharmacies could not handle the queues anymore, as people will massively assemble in their buildings for their listening skills.

To fight against the idea of only having and selling their materialized bodies, they write. With their writing, they are re-drawing their bodies. They write and re-write to draw new ones each time. They never stop. Then, they explain the stories.

While harvesting takes time, they fill it with *activities without work*, such as listening, writing and talking sessions.

GATH-WRITING

It's getting dark, and more and more people are gathering in the backyard. Some lie down in the stretchers, others find places to sit in the grass.

The cats from the neighborhood are coming to the gathering too. The yard is full of opened eyes, adapting to the darkness. A few lights start to emerge, cold ones from mobile phones and other devices; hot ones from lighting cigarettes.

They announce the start of the writing session; later, they will read them out loud and explain them.

Through their writing, they are processing their thoughts as a way to survive. In their process of thinking collectively by writing, they are able to signify, bringing those words into orality and storytelling. They write, explain, and rewrite the same thing, now different.

When they finish, they all leave the hair shop and disperse.

They all are turning on or grabbing their tech or analog devices to start the session. Someone turns on the radio, and synthesized beeps start to sound. The music works as muzak for them, to concentrate, to have a background in the openness of the backyard.

They write, they say:

CARLOS MONLEÓN

**TERAPIA HOMUNCULAR
(SCREENFEELCOMPLEX)**

2017

WEB WITH NO WEAVER

Piel sintética, cordón de nylon.

NEWS BREAKS UNDER

YOUR SKIN

Piel sintética, simulador de TV.

MAKE UP IN THE WILD

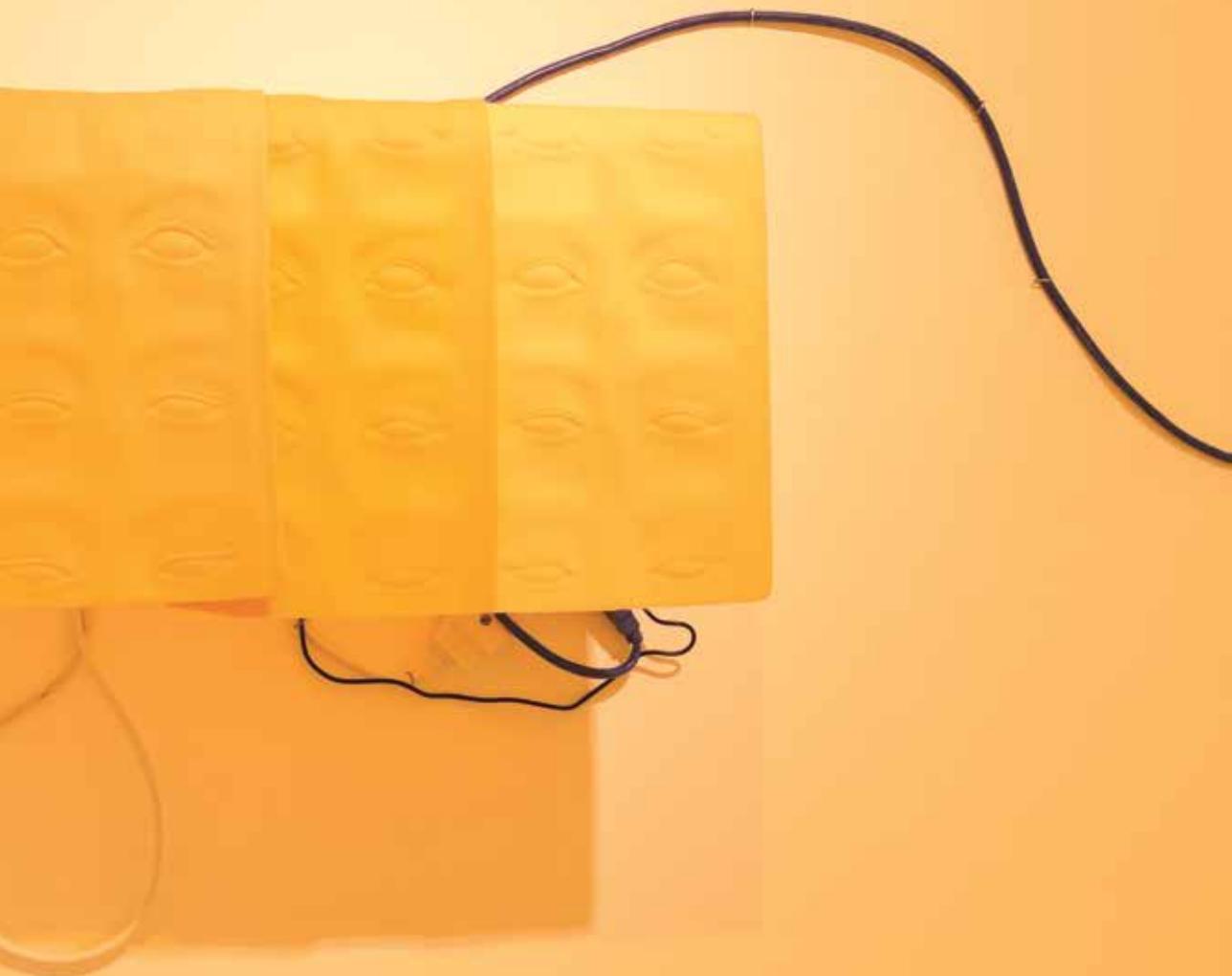
Reproductor multimedia, cacahuete
de resina usb.

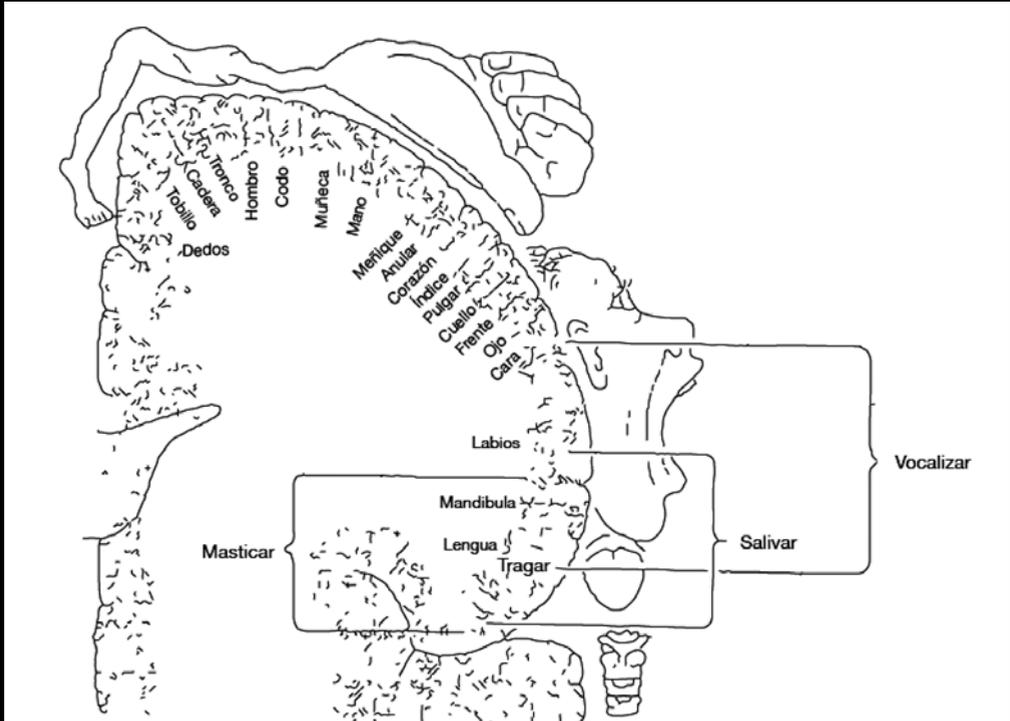
TERAPIA HOMUNCULAR

Audio estéreo 30' en loop.



Vistas de la Instalación de Carlos Monleón en la Sala de Arte Joven.





Observa

El espacio que abarcan tus ojos, táctil.

La superficie que abarca tu piel, lumínica.

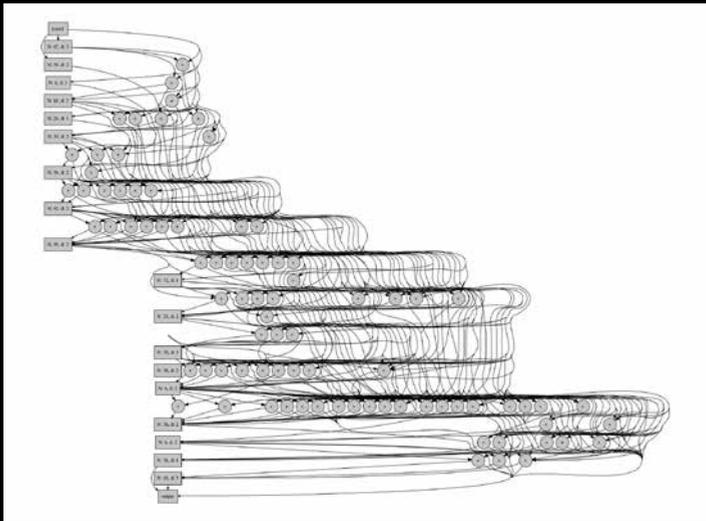
La dirección de la luz que atrae tu pensamiento y dispara tus hormonas.

Observa

Cómo los ciclos de promesa y desilusión se asemejan a los ritmos de dormir y despertar.

Cómo los pliegues de tu mente componen una jerarquía de la sensibilidad.

Cómo tu deseo es una función de la conectividad.

**FaceScrub - A Dataset With Over 100,000 Face Images of 530 People**

It comprises a total of 107,818 face images of 530 celebrities, with about 200 images per person.

3D Mask Attack Database (3DMAD)

The 3D Mask Attack Database (3DMAD) is a biometric (face) spoofing database.

ChokePoint

ChokePoint video dataset is designed for experiments in person identification/verification under real-world surveillance conditions using existing technologies.



Labeled Wikipedia Faces (LWF)

The goal of this project is to mine facial images and other important information for the Wikipedia Living People category.

Makeup Datasets, datasets of female face images assembled for studying the impact of makeup on face recognition.

Youtube make up datasets

YMU: We assembled a dataset consisting of 151 subjects, specifically Caucasian females, from YouTube makeup tutorials. We captured images of the subjects before and after the application of makeup.

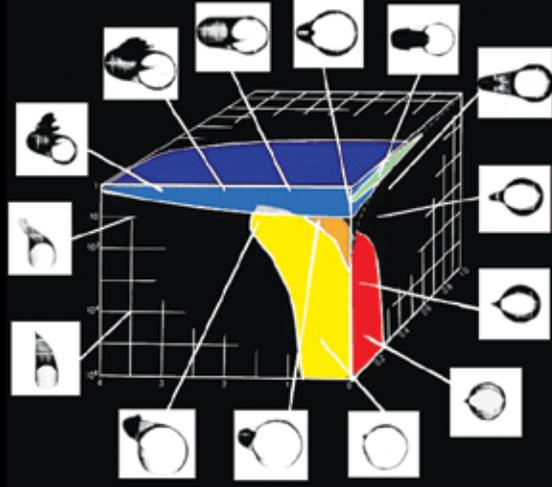
MIW (Makeup in the “wild”): face images of subjects with and without makeup were obtained from the internet

VMU (Virtual Makeup) Dataset

The VMU dataset was assembled by synthetically adding makeup to 51 female Caucasian subjects in the FRGC dataset

Observa

Los patrones de color que surgen al presionar tus ojos.
 Los patrones de los ritmos de luz que manejan tus visceras.
 Las corrientes que deforman tu cuerpo.



"I have often been disappointed," he writes of other facial data sets. "The datasets tend to be extremely strict in their structure, and are usually too small. Tinder gives you access to thousands of people within miles of you. Why not leverage Tinder to build a better, larger facial dataset?"



Observa

Cómo eres una emanación de luz, angular

Cómo te camuflas en una serie de funciones, sencillas.

Cómo tus rasgos se diluyen en un tejido de intercambios, ajenos.



“What kind of harm can a terrorist do if they understand that taking this hormone can increase their chances of crossing over into a border that’s protected by face recognition?”

PABLO SANZ

KAZUM

2014

Instalación sonora. Ocho canales de audio, altavoces, sistema de reproducción. Duración indefinida.

MUZAK

ANDREA ZARZA

Estructurado como una *playlist*, este texto plantea una introducción al *muzak* —una música diseñada para ser absorbida, más que escuchada, en espacios de tránsito como aeropuertos, *lobbies*, ascensores, supermercados o centros comerciales— a través de cinco canciones. Las ideas transmitidas a través del texto, diseñado para una lectura distraída, son musicalizadas y mejor aprehendidas con el tapiz de fondo de las pistas sugeridas.

KAREEM LOTFY — FR3SH. MONO NO AWARE (PAN, 2017)

<https://p-a-n.bandcamp.com/track/kareem-loffy-fr3sh>



Sin pretender buscar la originalidad, sino simplemente repetir un comienzo evocador que introduzca al lector-oyente en el espacio de este texto, proponemos la primera pista del recopilatorio más contemporáneo de música *ambient*, publicado en marzo de 2017 por el sello Pan, para iniciar este corto recorrido por el *muzak*.

El género *ambient* ha sido sinónimo de Brian Eno desde los años setenta, cuando el compositor y productor inglés presentó una serie de publicaciones —*Ambient 1 (Music for Airports)*, *Ambient 2 (The Plateaux of Mirror)*, *Ambient 3 (Day of Radiance)* y *Ambient 4 (On Land)*— que, por su título e intención, se convirtieron en la fundación del género musical que hoy conocemos como *ambient music*.

En las notas que acompañan a *Ambient 1 (Music for Airports)*, escritas en 1978, Eno cuenta que en los últimos tres años (esto es, desde 1975, año en el que publicó *Discreet Music*, donde ya empezaba a explorar ideas audibles en *Ambient 1-4*) se había interesado en probar si era posible usar la música como ambientación sin poner en jaque su calidad artística, a diferencia de las músicas diseñadas y difundidas por la Muzak Corporation en el interior de supermercados, centros comerciales y restaurantes.

La intención de Eno de crear un «catálogo de música ambiental adecuada para una gran variedad de humores y atmósferas» entraba en relación dialéctica con las aspiraciones de la Muzak Corporation. Fundada en 1922 por el militar General George Owen Squier (1865-1934), el *muzak* nace de la visionaria aspiración de reutilizar líneas eléctricas para transmitir noticiarios, clases, entretenimiento, anuncios y música. A Owen se le atribuye el desarrollo de la multiplexación, que permite la combinación de de múltiples canales de información en un solo medio de transmisión, concepto de red que está en la base del sistema de difusión de la Muzak Corporation, gracias a lo cual esta música fue capaz de ocupar el espacio público y privado a través de un control melódico del entorno.

Pero el *muzak* también tiene que ver con cosas dentro del espacio, inertes y cómodas, como lo redactó el compositor Erik Satie, considerado asimismo como cierto fundador del género, en un artículo que parece más bien un anuncio, titulado *Música de mobiliario* (1917): La “música de mobiliario” crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor y el confort en todas sus formas».

A mitad de la década de los setenta, cuando Brian Eno empieza a componer su respuesta al ya omnipresente *muzak*, el presidente de dicha corporación también dejaba claro que el propósito de esta música era puramente espacial: «We are not trying to get [intellectual or

emotional involvement], anymore than you do with air-conditioning or the color of an office» (p. 94, Vanel). Y Eno responde diciendo que *ambient music* debe guardar la posibilidad de inducir ciertos estados o emociones que no conjugan tan cómodamente con el mobiliario de oficina: «Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to ‘brighten’ the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think» [Mientras que la música de fondo convencional se produce quitando todo sentido de duda e incertidumbre (y, por tanto, todo interés genuino) de la música, *ambient music* conserva estas cualidades. Y mientras que su intención es *iluminar* el entorno al añadirle estímulo (supuestamente aliviando el tedio de las tareas rutinarias y nivelando los altibajos naturales de los ritmos del cuerpo), la música ambiental tiene la intención de inducir calma y un espacio para pensar].

Por razones parecidas, el *muzak* no solía tener letras, como explica el etnomusicólogo R. M. Radano citando palabras de la pianista Jane Jarvis, que fue vicepresidenta de la Muzak Corporation entre 1963 y 1978: «The minute you use words, explains Muzak’s Jane Jarvis, you call up contemplative thinking and people begin to have opinions. Vocal parts, she also suggests, would introduce a humanising element that might attract public notice» [En el momento en que usas palabras —explica Jane Jarvis de la Muzak Corporation— recurre al pensamiento contemplativo y las personas comienzan a tener opiniones. Jarvis también sugiere que las partes vocales introducirían un elemento humanizador que podría atraer la atención del público].



Transfer Zone es otra pista que evoca ideas relacionadas con el *ambient* o el *muzak*, tanto por su título como por su sonoridad. Con ella, la productora japonesa Helen nos remite a un espacio de tránsito y de encuentros efímeros.

El recopilatorio de Pan, del cual extrajimos la pista anterior, dice presentar a través de la música seleccionada una noción de tiempo que borra las fronteras entre ficción y realidad: «In investigating the passing of time, the boundaries between memory and hallucination become blurred; between fiction and reality. The movement of time transforms into an eternal present» [Al investigar el paso del tiempo, los límites entre la memoria y la alucinación se vuelven borrosos; entre ficción y realidad. El movimiento del tiempo se transforma en un presente eterno].

Helen, sin guardar una relación explícita con la historia del *muzak* o el *ambient*, explora las fronteras borrosas entre estos dos géneros de una manera propia, cinemática e incluso romántica, planteándonos también un paso del tiempo nuevo, familiar pero ovalado, de contornos borrosos. A través de la repetición de motivos sencillos y la filtración de frecuencias, nos abre un espacio de tránsito —un interludio— entre lugares inciertos, coloreado con un fondo familiar de gente pasando. La liminalidad intrínseca de la zona de tránsito queda así sublimada, y el impacto psicológico que transmiten estos espacios impersonales y pasajeros, difuminado.



ONEOHTRIX POINT NEVER — NOBODY HERE. MEMORY VAGUE
(ROOT STRATA, 2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=sR7eADGQYg8>

¿Quién transita los espacios a los que se remite *Transfer Zone* de Helen? *Nobody Here* [No hay nadie aquí] reza el mantra diseñado por el productor Daniel Lopatin, considerado junto con James Ferraro

uno de los catalizadores del género musical *vaporwave* (Ferraro por su publicación *Far Side Virtual* y Lopatin por *Eccojams Vol. 1*), que regodea al oyente en una nostalgia difícil de definir pero inevitable de experimentar; el *vaporwave* se aprovecha de samples del *muzak* y del abuso aparentemente crítico de lugares comunes pop extirpados de nuestra memoria musical colectiva para atrapar al oyente en una temporalidad incierta pero inmediatamente reconocible. Esta estética es reminiscente de los ambientes del *muzak*, musicalizados a través de hilos repetitivos que te inducen a un trance somnoliento, impidiendo que el contexto espacial sea experimentado en su singularidad.

También es cierto que muchos de estos lugares —centros comerciales, supermercados, oficinas o cadenas de restaurantes— van quedando cada vez más obsoletos; el modelo de *branding* sonoro que extendió el *muzak* dejó de ser relevante hace tiempo, cayendo la empresa en bancarrota en 2008 y siendo comprada por Mood Media en 2011. Plataformas digitales como Spotify, Pandora y más ambiciosamente el DAB [siglas en inglés de “emisión digital de audio”], que traen consigo el futuro apagón analógico de la radio —el apagón FM— que en países como Noruega ya ha tenido efecto, son más bien los lugares de escucha futura poblados de oyentes.

INTERNET CLUB — REDEFINING THE WORKPLACE

(INTERNET CLUB, 2016)

<https://internetclub.bandcamp.com/track/redefining-the-workplace>



Para ir terminando, no puede faltar una pista de INTERNET CLUB, colectivo paradigmático dentro del *vaporwave*, en cuyo nombre resuena el anonimato corporativista de la Muzak Corporation. La música creada por la Muzak Corporation tenía un papel funcional; no importaba la personalidad de su creador, ya que el fin era customizar el espacio del trabajo y pautar su ritmo, evitando que las trabajadoras cayeran en el aburrimiento o el tedio. Para ello, la Muzak Corporation

financió extensos estudios científicos sobre los efectos de la música sobre la psique y la productividad, y, en conclusión, elaboró un modelo de programación. Conocido como Stimulus Progression, consistía en incrementar el tempo y el volumen a través de la instrumentación, en bloques de 15 minutos intercalados con silencio, para generar sensación de movimiento hacia delante y garantizar el progreso. La música, diseñada para captar la atención de la trabajadora, era el idóneo tapiz de fondo que beneficiaba lo repetitivo y lo rítmico de la tarea en desarrollo. Su contenido no debía de ser interesante porque estaba hecho para ser oído y no escuchado.



PABLO SANZ — KAZUM®

La última pista nos remite al espacio de la propia galería, pues es allí donde la podemos escuchar, y a la vez su título y temática nos plantean una inversión del *muzak* que hemos introducido en esta *playlist* a través de variaciones, considerando que sus propias manifestaciones estaban ya demasiado oídas. *kazum®* está creada a partir de grabaciones de campo hechas en distintos mercados internacionales —El Rastro (Madrid), La Boquería (Barcelona), De Haagsche Markt (La Haya), Mercado do Bolhao (Oporto) y Old City (Jerusalén)— para después ser transformadas a base de procesos como *delays* y filtros espectrales. El *delay* introduce *feedback*, genera una reiteración de eventos, con retardos de hasta diez segundos, que permite reincidir en lo anecdótico jugando con la impresión o huella sonora que deja. A través de un filtro espectral cerrado en un ancho de frecuencia de 500 a 700 khz, se dibuja una especie de máscara, pero que a la vez cambia con el tiempo, dado que es un parámetro automatizado algorítmicamente. Esta máscara invisible, cambiante y que responde a la aleatoriedad de un algoritmo, transfigura la percepción del evento y ayuda a crear un juego de espejos sonoros o, en palabras de Sanz, un “holograma sonoro” creado a partir de los múltiples altavoces que reconstruyen estos espacios, ya reconvertidos en fondo latente pero continuo.

ENO, BRIAN. *Ambient Music: Music for Airports* [liner notes]. LP. PVC Records, PVC 7908 (AMB 001), 1978.

HARPER, ADAM. *Vaporwave and the Pop-Art of the Virtual Plaza*. Dummy Magazine, 2012.
<<http://www.dummymag.com/features/adam-harper-vaporwave>>

RADANO, RONALD. *Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life*. University of Illinois Press, 1989. <<http://www.jstor.org/stable/3051915>>. Accessed: 12.02.2009.

SATIE, ERIK. *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Árdora Ediciones, 1994.

VANEL, HERVÉ. *Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus*. University of Illinois Press, 2013.
<www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt3fh5fm>

Andrea Zarza nace en Madrid y crece entre EE.UU y España. Actualmente vive en Londres donde trabaja en el archivo sonoro de la British Library. Es licenciada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y tiene estudios de posgrado en sonido (London College of Communication) y archivística (University College London). Ha impartido talleres sobre sonido y escucha con niños en la Institución Libre de Enseñanza y asistido a talleres con Ángeles Oliva y Toña Medina, Francisco López, Jana Winderen y Pauline Oliveros, entre muchos otros.

CLAUDIA MATÉ

M8.4DUMMIES

2013 – 2018

Selección de varios videos en loop, 20'
Peripatetic, en loop.







Vistas de la Instalación de Claudia Maté en la Sala de Arte Joven.

SU PIE HA ATRAVESADO SU CUERPO EXTRAÑAMENTE

ALBERTO VALLEJO

En la introducción a su libro *The Weird and the Eerie* (2016), Mark Fisher sitúa estas dos categorías estéticas más allá de la categoría clásica de lo siniestro —*beyond the unheimlich*—; las dos primeras han sido tradicionalmente tratadas casi como sucedáneas de la última, a su sombra. Los tres términos comparten una preocupación por lo extraño, sin embargo, como indica Fisher, mientras que lo siniestro se ocupa de lo extraño en lo familiar —*the unhomely*—, *weird* y *erie* responden a una fascinación por lo que está afuera, por lo que no cabe en la experiencia estética, trascendiendo crucialmente el ámbito “doméstico” en que algo siniestro quizá extraña de pronto el adentro. Esta semejanza de ámbito y de dirección —la tendencia hacia fuera— hacen que la sensación de extrañeza aquí establezca, a través de la experiencia estética, una relación entre el adentro y el afuera de mayor ambición, más amplia y de consecuencias teóricas muy diferentes; si lo siniestro procesa los pequeños síntomas del afuera que se filtran a través de grietas en el adentro, lo *weird* y lo *erie* hacen justo lo contrario: nos permiten ver el adentro desde la perspectiva del afuera (Fisher, 2016). Las consecuencias también son opuestas: lo extraño dentro de lo familiar nos devuelve al yo, al individuo; la externalidad radical de una visión del adentro desde el afuera disuelve la experiencia humana en una realidad a la que resulta insignificante, indiferente, descentrándola. Fisher explica lo *weird*, afectivamente, como una

perturbación, como una sensación de error, de que algo no está bien, de que está fuera de lugar, de que no debería existir; esto reporta irremediamente una revelación: puesto que aquello *weird* no deja de estar, de estar presente aquí, lo que esté errado o mal, obsoleto, han de ser nuestras propias categorías, el marco de leyes, intereses y emociones con que acogemos tales objetos (Fisher, 2016). La experiencia estética de lo *weird* revela la inadecuación de nuestro aparato conceptual a aquello que desborda nuestra experiencia mundana, genérica —al contrario que lo siniestro, pone esta inadecuación manifiesta de la experiencia individual, y no la experiencia individual en sí, en el centro.

Así como un afecto, lo *weird* es un modo: la ficción de H. P. Lovecraft deja esquematizada una estructura de la manera en que se da esta particular sensación de extrañeza. Más allá del contenido narrativo, de cualquier presencia terrorífica, de las características alteraciones del tiempo y del espacio ordinarios, Lovecraft, sirviéndose de recursos inherentes a la escritura, efectúa en quien lee la fascinación por el afuera de la que habla Fisher, instigando un acercamiento asintótico a ese mismo afuera que no termina de encontrarse nunca en la experiencia estética. El trabajo de Claudia Maté incide constantemente en estos síntomas estéticos de lo *weird* lovecraftiano, retorciendo el espacio y el tiempo, haciendo presentes incongruencias y deslocalizaciones flagrantes, pero además refleja la estructura lovecraftiana del modo de darse de lo *weird*, trasladando de la literatura al medio digital la efectuación y la movilización de la fascinación por el afuera — como Lovecraft se sirve de virtuosas descripciones de lo indescriptible, Maté recurre a lo que es inherente a su medio: al *glitch*, al rasgado del tejido de la experiencia. Es cierto que en sus vídeos pueden buscarse también los síntomas del modo de lo siniestro —la recreación sintética de lo humano, el doble, la prótesis—, pero las consecuencias teóricas de la categoría de lo siniestro son más limitadas aquí, cuando lo propuesto es la relación entre una usuaria, una interfaz y la computación más abstracta. No se trata de evaluar una experiencia estética

estrictamente individual, interior, sino de iluminar los desajustes entre adentro y afuera provocados por la inevitable y, en ocasiones, inconcebible cohabitación de las naturalezas humana y tecnológica.

Una animación que se reproduce en *loop* recurre a varios tropos del videojuego, del cine, de la cultura de consumo: una mujer vestida de *sexy cowgirl*, de *cowgirl-stripper*, de cuello, extremidades y uñas muy largas, brinca con alegría y despreocupación con el cielo azul de fondo mientras lleva en la mano un cuchillo monstruoso que chorrea sangre. Más allá de ofrecernos una caricatura, al tiempo atroz y naif, de nosotras mismas en nuestro paseo inconsciente por el peligroso filo de la tecnología, al margen de estos contenidos narrativos y visuales, el *loop* pone en el centro su propio medio a través de ligeras aberraciones en la representación: los pies de ella no terminan de tocar del todo el suelo, sus brazos tampoco caen con su peso, se congelan en instantes y luego continúan el recorrido programado —y lo mismo hacen las gotas de sangre en caída—, sus caderas tiemblan y se distorsionan, deformándose en mitad de la zancada. Hay una presencia errónea que no deja de repetirse, algo insistente que no termina de funcionar del todo, que no permite que la representación se cierre y despliegue todo su contenido como debiera. Los vídeos de Claudia Maté complican el sentido común del espacio y del tiempo alimentando este tipo de sensación de error: las imágenes se componen de elementos que proceden de distintas épocas en combinación, integrando restos de los orígenes de internet con *software* y visualizaciones de última generación; los cuerpos se tensan y se contorsionan contra sí mismos, las ropas que los cubren dejan de fluir en algún fruncido, perdiendo su textura natural y desvelando otra que no es la de una tela sino la de una arquitectura digital llevada al extremo. Maté estira los límites de sus representaciones, exponiendo por desajuste los límites de la experiencia humana, y subrayando por contra la capacidad que tiene su medio de producción de acoger todos estos excesos sin inmutarse: el medio digital se da en una amplitud que trasciende el adentro y se

aleja en el afuera; el proceso computacional continúa en su abstracción pura, ajeno al *glitch* que fabrique a nivel de interfaz.

El *glitch* no es simplemente el lado humano de la tecnología, el fallo “humano” que nos la devuelve, poniéndonosla otra vez a la altura de los ojos. El *glitch* puede operar estéticamente como un consuelo: la estetización del *glitch*, la estética del error, del ruido, sublima este mínimo exceso de indeterminación dentro del desarrollo performativo de la propia lógica del código ejecutado —es una ilusión de ruptura, de resistencia a las impenitentes estructuras del código como estructuras de control (Parisi, Portanova, 2011). Pero esta interpretación de lo erróneo vuelve a quedarse en el adentro, en lo que se da exclusivamente en el plano productivo, sensible, de la interfaz, para la usuaria, pero no en el espacio abstracto, autónomo, puramente computacional, de proceso y de cálculo, del código *per se* que no realiza nada que podamos mirar, ningún efecto en que podamos apreciar su propio fracaso. En este otro polo de la tecnología no hay posibilidad alguna de experiencia sensible, estética; no hay posibilidad de señalar el fracaso en el código, menos aún de otorgarle valor estético. Como insiste Luciana Parisi en su teoría crítica de la cultura digital, la aleatoriedad y la indeterminación se dan en toda máquina computacional, pero como cantidades de información incomputable que son intrínsecas a su proceso algorítmico, a su naturaleza, no como fallas que nos revelan sus carencias. Lo aleatorio y lo indeterminado del *glitch* dirige la percepción hacia el afuera de su encuentro estético, hacia esta segunda naturaleza computacional que desborda nuestra menguada mirada sobre ella, nuestra ilusión de hibridación con ella. El *glitch* nos vuelve la mirada en la otra dirección y vemos nuestra propia perspectiva, nuestro propio adentro desde este afuera indescriptible, lovecraftiano, con el que coexistimos. (Y en la misma dirección empuja el escenario diseñado por Fru★Fru para presentar los vídeos de Claudia Maté: un salón de belleza, *wellness & spa*, que pone el cuerpo y la cabeza de la espectadora, precisamente, y con todo el cuidado, en el centro.)

FISHER, MARK. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.

PARISI, LUCIANA y PORTANOVA, STAMATIA. "Soft thought (in architecture and choreography)" *Computational Culture* 1, 2011.

PARISI, LUCIANA. "Automated Architecture: Speculative Reason in the Age of the Algorithm." *#Accelerate: The Accelerationist Reader*. Eds. Robin Mackay y Armen Avanessian. Falmouth: Urbanomic, 2014.

Alberto Vallejo es artista, licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y MA en Digital Culture por el Centre for Cultural Studies de Goldsmiths, University of London. Su práctica transita entre la pintura, la escritura y el comisariado. Junto a Beatriz Botas dirige el espacio independiente Yaby (Madrid), donde durante el último año han desarrollado exposiciones de artistas nacionales e internacionales cuyas prácticas se centran en los nuevos formalismos y las estéticas posaceleracionistas.

FRU*FRU

TECHNO BEAUTY T(R)IPS

2018

Vinilo adhesivo, vinilo iridiscente,
pintura plata, cortina plata, espe-
jo, sauna portátil, camilla, pantalla
sobre-mesa, pantalla sobre-suelo,
luz azul, luz rosa.





**(JUST A BUNCH OF SELFISH
QUEERS WHO, IN THE
MIDDLE OF THE APOCALYPSE,
HAPPEN TO CARE FOR THE
PLANET'S FUTURE)**

2018

BEATRIZ ORTEGA BOTAS

La teoría *queer* anti-social de Lee Edelman, elaborada en 2004 en su libro *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), disponía una fuerte crítica a la manera en la que la lógica del futuro reproductivo empleaba la figura de lxs niñxs para regular los discursos políticos y controlar el orden social. Frente a esto, según las entiende Edelman, la sexualidad y la temporalidad *queer* —la presentidad de un sexo no reproductivo y una intimidad efímera— componen esa negatividad *queer* enfrentada a la lógica reproductiva. Un *death drive* y un impulso apocalíptico que, junto con el egoísmo que supuestamente caracteriza a los modos de vida *queers*, conforman una política de resistencia capaz de subvertir el orden social. Esta fe ciega en lxs niñxs se puede comparar con otra figura del futuro que, en las últimas décadas, ha gobernado también los discursos ecológicos y políticos: la del planeta. El planeta, el mundo natural, también sufre las consecuencias de una realidad política en crisis, y funciona también como aliciente para proyectar estrategias a largo plazo que supuestamente garantizarán su supervivencia —preservar el planeta para nuestrxs hijxs— y que, mientras tanto, determinan la política presente regulando el orden ecológico y social, y las vidas de todos los sujetos imbricados en él.

Entre el apocalipsis *queer* y la conservación del planeta como única respuesta a la crisis climática, Nicole Seymour destaca lo admirable e inquietantemente irónico de un ecologismo *queer* en el que “aquellxs excludixs de una relación con el futuro en términos normativos estén profundamente preocupadxs por el futuro en términos ecológicos” (2012: 63). Partiendo de esta supuesta incongruencia, es posible preguntarse de qué manera el pensamiento y las políticas anti-futuro articuladas desde distintas posturas identitarias se han visto afectadas por la actual crisis climática planetaria. Un proyecto que aspire a lograr influencia política sobre las ecologías que dan forma a nuestra manera de habitar el planeta ha de ser capaz de aunar y poner en cuestión las demandas de renovación y destrucción articuladas desde distintas subjetividades. La reproducción, la conservación, el futuro, y la propia categoría de lo humano, son conceptos que deben ser revisados con el fin de poder pensar nuestra existencia en el planeta como un proyecto en constante transformación incitado por un entramado de crisis (climáticas), catástrofes (epistemológicas) y apocalipsis (identitarios).

UN FRACASO REPRODUCTIVO GLOBAL

Uno de los riesgos de la tendencia anti-futuro de la negatividad *queer*, en tanto maneja un concepto de reproducción limitado, exclusivamente vinculado a las estrategias normalizadoras, es dejar fuera de su programa político a muchos sujetos, entre ellxs, aquellxs cuya existencia está estrechamente ligada a la reproducción, como las mujeres y/o trabajadorxs de cuidados y reproducción. De igual forma, el abrazo del *death drive* por parte de Edelman pasa por alto un análisis detenido de los movimientos de creación y destrucción que se dan dentro de los ritmos vitales y reproductivos globales. Ritmos que dan forma a las lógicas capitalistas extractivistas que determinan el mapa político y racial —estableciendo la diferencia entre lxs que obtienen beneficio de la extracción de combustibles fósiles y lxs que no.

Frente a esto, cabe la posibilidad de entender el concepto de reproducción, no como una fuerza exclusivamente futurística que garantiza la pervivencia de la especie humana y asegura el orden social y político, sino como un modo de definir las relaciones ordenadas que conforman las ecologías en las que habitamos —sus variaciones, transformaciones y devenir— y que implica la capacidad de afectar estas formas complejas de entrelazamientos socioculturales. Esta amplitud del concepto de reproducción se encontraba ya presente, como nos recuerda Nina Power (“Brief Notes Towards a Non-Nihilistic Theory of Non-Reproduction”) en la concepción marxista feminista de la reproducción social que “se refiere no solo al acto de dar a luz sino a las actividades y actitudes, comportamientos, responsabilidades y relaciones directamente implicadas en el mantenimiento de la vida a diario” (2014:1). Una reproducción que va mucho más allá del acto de dar a luz, y que necesariamente implica un proyecto ecológico futuro que pueda atender e intervenir el entramado socio-político y material en el que se producen nuevas intimidades reproductivas y flujos de pensamiento constructivos.

En un sentido similar, Neil Ahuja, en su artículo “Intimate Atmospheres: Queer Theory in a Time of Extinctions” (2015) analiza la reproducción en un momento de crisis ecológica global desde una perspectiva *queer*. Toma figuras reproductivas que habitan varias ecologías, como el mosquito o el parásito, para reflejar la interconexión constante entre la reproducción y la extinción en un momento de creciente temperatura de la atmósfera. El argumento de Ahuja, frente a Edelman que defiende exclusivamente la potencia

de un *death drive* que regula el giro anti-social de las políticas *queer* —y se opone a las estrategias normalizadoras que constituyen la “vida”— es que los sujetos neoliberales —entre los que Ahuja incluye a los sujetos *queer*— están engullidos en procesos que aúnan la reproducción de lo ordinario y la exterminación de varias formas de vida. Abrazar exclusivamente el impulso hacia la muerte implica limitar la interrelación entre vida y muerte que encontramos, por ejemplo, en la biología o las ciencias climáticas.

Según Ahuja, la reproducción del capitalismo extractivista se presenta como parasitaria con respecto del planeta, en tanto que extermina a medida que se reproduce. Los discursos ecológicos dibujan un cuerpo humano gigante que avanza, crece, muta y engorda mientras que destroza la tierra que lo rodea, abocándose a su propia desaparición (2015: 375). A su vez, esta relación parasitaria de lxs humanxs con el mundo es el terreno para que otros parásitos —por ejemplo, los mosquitos— habiten ese mismo cuerpo parasítico. Aunque la imagen del parásito como forma de reproducción arrastra consigo discursos xenófobos para referirse a poblaciones precarias que viven con ayudas del estado, Ahuja propone una reconsideración del parásito como elemento *queerificador*, capaz de establecer “conexiones laterales entre cuerpos distantes que aparecen de forma violenta como una característica inherente a la existencia compartida” (2015: 369). Es decir, la relación parasitaria se puede entender como una forma de reproducción no normativa de la que emanan las ecologías contemporáneas, en las que propagación y exterminación van necesariamente de la mano.

De nuevo, al ampliar el significado del concepto de reproducción, Ahuja es capaz de preguntarse de qué manera nuestra concepción de éste —antropocéntrica y basada en el dualismo de género— es cómplice con la violencia de los modelos neoliberales de vida y los efectos racializados del cambio climático. Su propuesta es clara: el pensamiento ecológico debe negar la existencia de un “afuera” de la reproducción —un espacio de muerte— un lugar de higiene ética desde donde poder articular las políticas *queer* (anti-sociales) (2015: 368). En lugar de promover el fin de la reproducción, el pensamiento ecológico debe ser capaz de reincorporarla proponiendo un análisis de las micropolíticas de reproducción y extinción que sirva de punto de partida para formular discursos y activismos (*eco*)*queers* que no partan de espacios no-normativos apocalípticos construidos a partir de la negación de la Ley (la ley de la reproducción obligatoria).

Si con Ahuja pensamos que ya estamos viviendo el futuro de la extinción —con especies enteras desapareciendo e innumerables cuerpos vivientes a los que se les niegan las condiciones para la vida— es posible explicar el presente planetario como un fracaso reproductivo (humano y no-humano) a gran escala (2015: 370). Un fracaso que, a diferencia de lo que defiende Edelman, parece no ser una reacción frente a la reproducción obligada, sino un síntoma de la propia crisis ecológica. La capacidad soberana de elegir la no-reproducción resulta redundante en la realidad climática actual y en un entramado político que se niega a redistribuir los bienes sociales y se muestra, cada vez más, incapaz de garantizar los apoyos necesarios a la vida (2015: 376). Entendiendo la actualidad de las lógicas reproductivas neoliberales de esta manera, es necesario plantearse las formas particulares en las que este fracaso reproductivo atraviesa a distintas subjetividades —a partir de categorías de género, sexualidad, raza, nacionalidad, clase— y pensar también el potencial de las reproducciones no-normativas o *queers* (intimididades parasitarias) que se dan junto con fuerzas exterminadoras, para poder re-dirigir esos impulsos creativos garantizando la pervivencia y constante reinención de la humanidad y su manera de habitar ecologías.

LA GLORIFICACIÓN DE LA NATURALEZA NO TIENE NADA QUE OFRECERNOS

El ejemplo del mosquito como forma de intimidación supone una cierta rebelión, no solo contra los modos de interacción entre humanos y no-humanos, sino contra los espacios reservados en los que se suelen dar esas relaciones. Pese a que, como explicaban Lauren Berlant y Michael Warner en su texto *Sex in Public* (1998), la intimidad heterosexual está mediada públicamente —favoreciendo y haciendo accesibles determinadas formas de afecto, erotismo y vida— su comprensión general como algo personal hace que sea muy difícil construir nuevos modos de intimidad y políticas reproductivas no-normativas desde lo público (566). La vida privada y personal conforman una serie de momentos de intimidación que constituyen lo contrario al discurso y la acción política y que explican la importancia que el terreno privado ha tenido, y sigue teniendo, como lugar pre-político desde el que especular y proyectar el futuro, garantizando la reproducción social. De igual manera que el pensamiento ecológico negaba el afuera de la

reproducción, incorporar la intimidad al espacio público significa también re-introducir la disputa por la construcción del futuro en la arena política. En el momento en el que la intimidad deja de ser un derecho obtenido al nacer, para pasar a ser un aprendizaje constante de nuevas formas de conformar comunidades y grupos, las políticas *queer* necesariamente caminan de la mano del proyecto ecológico.

Entender el planeta, o el mundo natural como terreno público (en tanto espacio abierto que nos expone a ser partícipes de nuevas intimidades que se dan más allá del emparejamiento humano) implica también vernos atravesados por los ritmos naturales, biológicos y neoliberales que gobiernan este espacio. Frente al resguardo que supuestamente ofrece el terreno privado, en el que —aunque no fácilmente— cabe la posibilidad de construir nuevas alternativas o fantasías, vitales, una vez fuera de este terreno habitando el planeta en toda su inmensidad y complejidad, la sincronización obligada con los pulsos reproductivos de tierras y cuerpos del capitalismo extractivista impone una lógica productiva que termina por acaparar las relaciones entre organismos y medio ambiente, dejando poco espacio para la elaboración de esas otras formas de intimidad. Sin embargo, este análisis del mundo natural no pretende descartarlo como terreno para lo político, sino todo lo contrario: motivar una política ecológica que no solidifique la naturaleza como un espacio inmóvil cuyas formas de reproducción sean necesariamente amables y ajenas a los ritmos del sistema y, por el contrario, la entienda como un campo de batalla, que necesariamente ha de abrirse a cambios e intervenciones que posibiliten el proyecto político de construcción del futuro por venir.

En una reciente charla (*Alien Futures: Xenofeminism as Ecolitics*, 2017), Helen Hester —miembro del colectivo xenofeminista Laboria Cuboniks— elaboraba una crítica a cómo, normalmente, desde las nuevas políticas de izquierdas comprometidas con el futuro como el xenofeminismo o el aceleracionismo de Nick Srnicek y Alex Williams, no se le había dedicado el suficiente tiempo a la ecología. Por su parte, Hester propone comenzar a pensar desde el xenofeminismo en una reproducción no-natural que sirva para articular políticas de emancipación de género para el mundo contemporáneo y la crisis climática que lo caracteriza. Hay tres parámetros claves que definen el proyecto xenofeminista: el carácter tecno-materialista, el abolicionismo de género y el posicionamiento anti-naturalista. Este último es quizás el que

más llame la atención dentro de una propuesta ecológica —“la glorificación de la naturaleza no tiene nada que ofrecernos” (Laboria Cuboniks, 2015: 1), dicen Laboria Cuboniks en su manifiesto— y es que pensar la ecológica a partir de este último posicionamiento no implica estar en contra del mundo natural, pero sí de su aceptación como algo ya fijado. La naturaleza debe entenderse como un “espacio para la contestación” (Hester, 2017), un espacio que no solo hay que re-pensar, sino reconquistar constantemente, en especial por las mujeres sobre las que la carga reproductiva y la idea de lo “natural” pesan de forma aplastante.

Si bien el xenofeminismo no niega lo biológico —determinados cuerpos tienen determinadas capacidades como la de incubar un bebé— desde luego no lo considera un destino inescapable, y reconoce lo determinantes que las ideas y construcciones sociales resultan a la hora de conformar nuestra comprensión de los cuerpos (Hester, 2017). Aceptar esto significa aceptar también la posibilidad de modificar la biología, abrirse a un destino y un futuro reproductivo distinto en el que, desde la postura xenofeminista, la intervención de la tecnología es crucial para alcanzar la justicia reproductiva y la progresiva transformación del género. El objetivo del xenofeminismo como proyecto político orientado a la construcción del futuro radica, según Hester, en ser capaces de reproducir futuros sin las políticas de “futuro reproductivo” que criticaba el giro *queer* anti-social. Leyendo a Edelman, Hester es también crítica con los discursos climáticos que se articulan a partir de la necesidad de conservación del planeta para “nuestrxs” hijxs. Sin embargo, al abrazar el *death drive* y ser por fin lo que se nos acusaba de ser “una panda de *queers* egoístas”, el xenofeminismo es consciente de que esta postura deja fuera del mapa político a multitud de subjetividades que también están excluidas de las promesas de ese futuro reproductivo y que no obstante sufren las consecuencias de los ritmos reproductivos capitalistas.

Lxs trabajadorxs de la reproducción —normalmente mujeres migrantes racializadas— y demás sujetos que experimentan la comodificación de las relaciones de reproducción social ponen de manifiesto la diferencia entre reproducciones que refuerzan la norma y las que no. Las primeras tienen tras de sí todo un capital simbólico que conservar y transmitir a modo de herencia y genética, mientras que las segundas no tienen el legado de ese futuro heteronormativo garantizado. José Esteban Muñoz y Jack Halberstam, en su libro *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009),

realizaban una crítica similar a Edelman: no todxs los niñxs son el niño blanco privilegiado. *Queers*, trans, mujeres, racializadxs se encuentran inmersxs en prácticas de reproducción que no se ven amparadas por un marco simbólico, económico y político que garantice su supervivencia. Muñoz propone la utopía (*queer*) y la posibilidad de seguir imaginando y trabajando hacia la consecución de un futuro como un necesario proyecto de regeneración social. El potencial de la esperanza como motor político y su necesidad para aquellas vidas que se encuentran sofocadas por un presente angosto y violento es innegable. Sin embargo, desde una perspectiva ecológica —que tenga en cuenta las formas de intimidad humanas y no-humanas así como la cada vez más extrema presión demográfica— quizá resulte más interesante el gesto que hace Hester hacia las formas de relación solidarias. La solidaridad de la que nos habla es una que va más allá del futuro reproductivo, tomando como ejemplo e inspiración el ya famoso eslogan de Donna Haraway: “make kin not babies” (2015: 161).

Bajar las tasas de natalidad —o el fracaso reproductivo que vivimos según Ahuja— así como la constante invención de intimidades entre distintas especies, constituyen una fuerza regeneradora solidaria con distintas formas de vida, en la que el liderazgo y la experiencia feminista se presentan como fundamentales para lograr que estas alianzas sean duraderas. Las redes de allegados no-genealógicas de las que habla Haraway suponen, según explica, una política pro-niñxs —unxs niñxs rarxs y apreciadx— frente a la tendencia anti-niñxs de las políticas pro-natalistas en las que vivimos inmersxs, incapaces de garantizar a estxs niñxs unas condiciones de vida adecuadas.

Especialmente relevante es la definición que Haraway da de la justicia medioambiental como medio y no solo como fin de un proyecto de vida en el planeta. Esta ampliación del horizonte de la lucha ecológica incluye no solo los cuidados del planeta, formas de reproducción no-naturales, e intimidades regeneradoras, sino también la conformación de un proyecto más amplio que cuestione nuestra propia manera de existir. La ecología se podría entender entonces como una contra-hegemonía, un movimiento político y conceptual, capaz de integrar distintas perspectivas e innovaciones epistemológicas. Con este fin, Laboria Cuboniks toma el innovador modelo epistemológico de “integrative thought” de Anne-Françoise Schmid. Schmid propone el concepto de “integrative object” para explicar que el objeto, como algo dado y estable, no existe y debe, por el contrario,

formularse un proyecto de ingeniería para crear un *milieu* en el que albergar ese objeto y pensarlo desde multitud de disciplinas (Laboria Cuboniks, 2016). Si aplicamos ese giro epistemológico al terreno político y ecológico, nos vemos obligadxs a repensar el impulso universalista —entendiéndolo, tal y como explica el colectivo Laboria Cuboniks, como una operación de aglutinamiento en lugar de un esquema jerarquizado característico de la modernidad— para así poder configurar *milieus*, o ecologías, desde las que cuestionar nuestra posición central humana y las relaciones que establecemos desde ella.

INHUMANISMO Y ECOLOGÍA HEGEMÓNICA

¿Pueden los *kin*, esos nuevos lazos de alianzas, servir para articular un proyecto ecológico contra-hegemónico y universal futuro? Para comenzar a responder a una pregunta tan compleja, quisiera apuntar hacia el texto de Hortense J. Spillers, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book” (2017). Aunque se refiera a las plantaciones —y no sea posible extrapolar ese contexto particular—, creo que su reflexión sobre la posibilidad de que se den relaciones de *kinship* es muy esclarecedora. Tal y como explica, en las plantaciones, “el *kinship* pierde su significado” ya que “en cualquier momento puede ser invadido por relaciones de propiedad” (2017: 109). El proyecto ecológico, que necesariamente implica la construcción de un futuro distinto, no es solo una cuestión plástica o de maleabilidad, en la que la simple asociación genera nuevas ecologías. Como defiende el proyecto xenofeminista, es necesario reconfigurar también el terreno —la naturaleza, el *milieu*, el sistema— en el que se dan las nuevas relaciones e intimidades, desde un punto de vista materialista que atienda siempre al problema de la escalabilidad, y la delicada relación que un proyecto universalista debe establecer con lo particular —algo que no queda del todo claro en la propuesta de Haraway, en la que, de manera global, se dejaría de pronto de hacer bebés de manera no-coactiva y en su lugar aparecerán multitud de ensamblajes tecno-eco-animal-humanos.

En un texto reciente, “Inhumanism, Reason, Blackness, Feminism” (2017), Nina Power retomaba el proyecto filosófico inhumanista de Reza Negarestani para vincularlo a los proyectos políticos y epistemológicos del feminismo y el Afro-pesimismo, señalando la necesaria aportación de estos

a la configuración de un nuevo proyecto racional de futuro. Es interesante apuntar, aunque sea de manera gestual, a las coincidencias o trasvases que se pueden dar entre una ecología universalista y un empuje racional que niegue el fin de la humanidad y que, sin embargo, actúe con violencia para re-ajustar sus límites y garantizar su futuro. El inhumanismo es en realidad, según explica Negarestani, una “elaboración práctica” del humanismo, basada en la universalidad, la constante revisión de lo que significa ser humano en cada momento histórico y el carácter constructivo; “lo humano como una hipótesis construible, un espacio para la navegación y la intervención” (Negarestani, 2014: 427). Power ahonda en esta definición y explica el inhumanismo como una manera de establecer y reformular aquello que nos vincula con el resto de seres vivos, ampliando los parámetros del humanismo y conformando ya una ecología de relaciones que acercan la propuesta contra-hegemónica y universal del proyecto ecologista al programa del inhumanismo. La razón, dice, nos confronta constantemente con todas aquellas formas en las que la categoría de lo humano se vuelve porosa, siendo precisamente nuestra capacidad para lo inhumano lo que nos hace mas humanxs (Power, 2017: 1). A diferencia del *death drive*, el *inhuman drive* está constantemente abriéndose al universo y produciendo nuevo conocimiento que acaba con lo que antes implicaba ser humanx y habitar el mundo; nuevas ecologías. Exponer el concepto de lo humano a una constante reconfiguración supone garantizar su futuro y, al hacerlo, matarlo y extinguirlo, acabando con lo que antes dábamos por válido. Esta violencia con la que actúa el inhumanismo no es sino pura reproducción: un proceso de creación y destrucción que abre la humanidad al futuro y la somete a fuerzas constructoras y destructoras productoras de nuevas intimidades y flujos de pensamiento.

Es importante señalar la diferencia que establece Power entre el inhumanismo práctico —el daño histórico que se ha llevado a cabo por una razón racista, sexista y heterosexual— y un inhumanismo teórico que precisamente busca mitigar los efectos del primero (2017: 6). Por tanto, tal y como indica, son aquellxs que han sido histórica y prácticamente excluidos de la razón, la política y la humanidad lxs que se encuentran mejor posicionadxs a la hora de reinventar la razón y el humanismo y articular el *inhuman drive* (2017: 9). Frank B. Wilderson III (“Blacks and the Master/Slave Relation”, 2017) explica la condición de “natalmente alienadxs” de lxs negrxs, siendo la temporalidad y la continuidad lo que garantizan las relaciones filiales

y comunitarias—los *kinships*, podríamos decir— no reconocidas por la comprensión generalizada de familia (2017: 18). Esto es así porque, como explica, existe un “régimen de violencia” que convierte a los sujetos negros en vulnerables y abiertxs a todxs lxs demás. Esta alienación natal implica que lxs negrxs se encuentran despojadx de la red simbólica que estructura las familias y asociaciones, ocupando ya ese “afuera” estructural del orden social que Edelman quería conquistar mediante la negatividad *queer*.

Sin establecer una analogía entre el afropesimismo y el inhumanismo, la llamada de Frank B. Wilderson III a formular —desde esa posición de “afuera” estructural— una violencia epistemológica capaz de deshacer el orden social sirve también de punto de partida para pensar un proyecto político ecológico para el futuro. En tiempos de crisis climática y apocalipsis identitarios, la catástrofe epistemológica supondría otro ataque a la concepción y a las categorías de vida humana. No se trataría de analizar exclusivamente la categoría humana y de modificar las relaciones que se establecen entre humanos, no-humanos y el propio medio, sino de detenerse —más en línea con la lectura que Power realiza del inhumanismo de Negarestani— en el encuentro constante con todo aquello que hace que la categoría de humano, tal y como se entiende hoy, deje de resultar relevante. En términos ecológicos, esta catástrofe en el conocimiento no solo aumenta la escala de acción, sino que da pie al establecimiento de un nuevo orden ecológico y conceptual. A medida que se va desplegando a lo largo del tiempo, nuestra manera colectiva de estar en el mundo y afectarlo debe implicar necesariamente la teorización sobre el futuro, o de lo contrario, su negación solo garantizará la continuidad y la parálisis conceptual y política.

Beatriz Ortega Botas (Oviedo, 1990) es comisaria e investigadora independiente. Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo un Research Master en Análisis Cultural en University of Amsterdam (2016). Es, junto con Alberto Vallejo, fundadora y comisaria del espacio expositivo non-profit Yaby de Madrid (<http://yaby.org/info.html>). Además, es editora de la revista

sobre arte y filosofía *_AH Journal* (<http://ah-journal.net/es/issues/00>). En el 2017, fue seleccionada como ganadora de la convocatoria para comisarios Inéditos de La Casa Encendida con la exposición *Grasping a Concept is Mastering the Use of a Form* (Bettina Samson, Carl Mannov, Sophie Bueno-Boutellier, Carlos Fernández-Pello, Erik Niedling, Zoë Paul, Esther Gatón, Alberto Vallejo y Francesca Ferreri).

- AHUJA, NEIL. *Intimate Atmospheres: Queer Theory in a Time of Extinctions*. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 21, 2015. pp. 365-385.
- BERLANT, LAUREN Y MICHAEL
WARNER. *Sex in Public*. Critical Inquiry, 24. 1998. pp 547-566.
- EDELMAN, LEE. *No Future: Queer Theory and The Death Drive*. Duke University Press, 2004.
- HARAWAY, DONNA. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. Environmental Humanities, 6, 2015. pp 159-165.
- HESTER, HELEN. *Alien Future: Xenofeminism as Ecopolitics*. Institute for Research in Social Sciences, Ulster University Arts & Culture. Belfast, 2017.
- Laboria Cuboniks. *Alien Contagion: An Interview with Laboria Cuboniks* Accessions. Online Journal of the Center for Curatorial Studies Bard College, New York, 2, 2016.
- Laboria Cuboniks. *Xenofeminism: A Politics for Alienation*.
<http://laboriacuboniks.net/2015>
- MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- NEGARESTANI, REZA. *The Labour of the Inhuman. #Accelerate: The Accelerationist Reader*. Eds. Robin Mackay y Armen Avanessian. Falmouth: Urbanomic, 2014.
- POWER, NINA. *Inhumanism, Reason, Blackness, Feminism*.
Glass Bead. Logic Gate, The Politics of the Artifactual Mind, 1, 2017.
- POWER, NINA. *Brief Notes Towards a Non-Nihilistic Theory of Non-Reproduction*. Studies in the Maternal, 6, 2014.
- SEYMOUR, NICOLE. *Towards an Irreverent Ecocriticism*. The Journal of Ecocriticism: A New Journal of Nature, Society and Literature, 4. 2012. pp. 56-71.
- SPILLER, HORTENSE J. *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*. Afro-Pessimism. An Introduction. Minneapolis: Racked & Dispatched, 2017. pp 91-123.
- WILDERSON III, FRANK B. *Blacks and the Master/Slave Relation*. Afro-Pessimism. An Introduction. Minneapolis: Racked & Dispatched, 2017. pp- 15-31.

MARIANA ECHEVERRI

ORGY MATHEMATICS

2016

HASTA CUANDO

Metacrilato, baterías, cadenas de plástico, grabado en placa de aluminio.

EN PLENO ÉXTASIS

Metacrilato, baterías, cadenas de plástico, grabado en placa de aluminio.

THE FUCKING MACHINE

Metacrilato, dibujo en corte de láser, acero, varilla de acero, batería de limpiaparabrisas, caja de alimentación de ordenador, alargador, pegatinas, slime.

UNEASY TO BRUISE

Silicona, aluminio, ganchos de acero, cadenas de plástico.

GULP

Silicona, aluminio, ganchos de acero, cadenas de plástico.

HOW MANY

Silicona.

HANDS GIVE CLAWS A SNAKE TO EAT

Mdf, acero, plastilina, alambre, latex.

PUBLIC HANDS

Esponja suave, barra de acero.

ME AND A TOTAL STRANGER

Impresión fotográfica.

BETWEEN THIS AND THIS THE ABYSS I y II

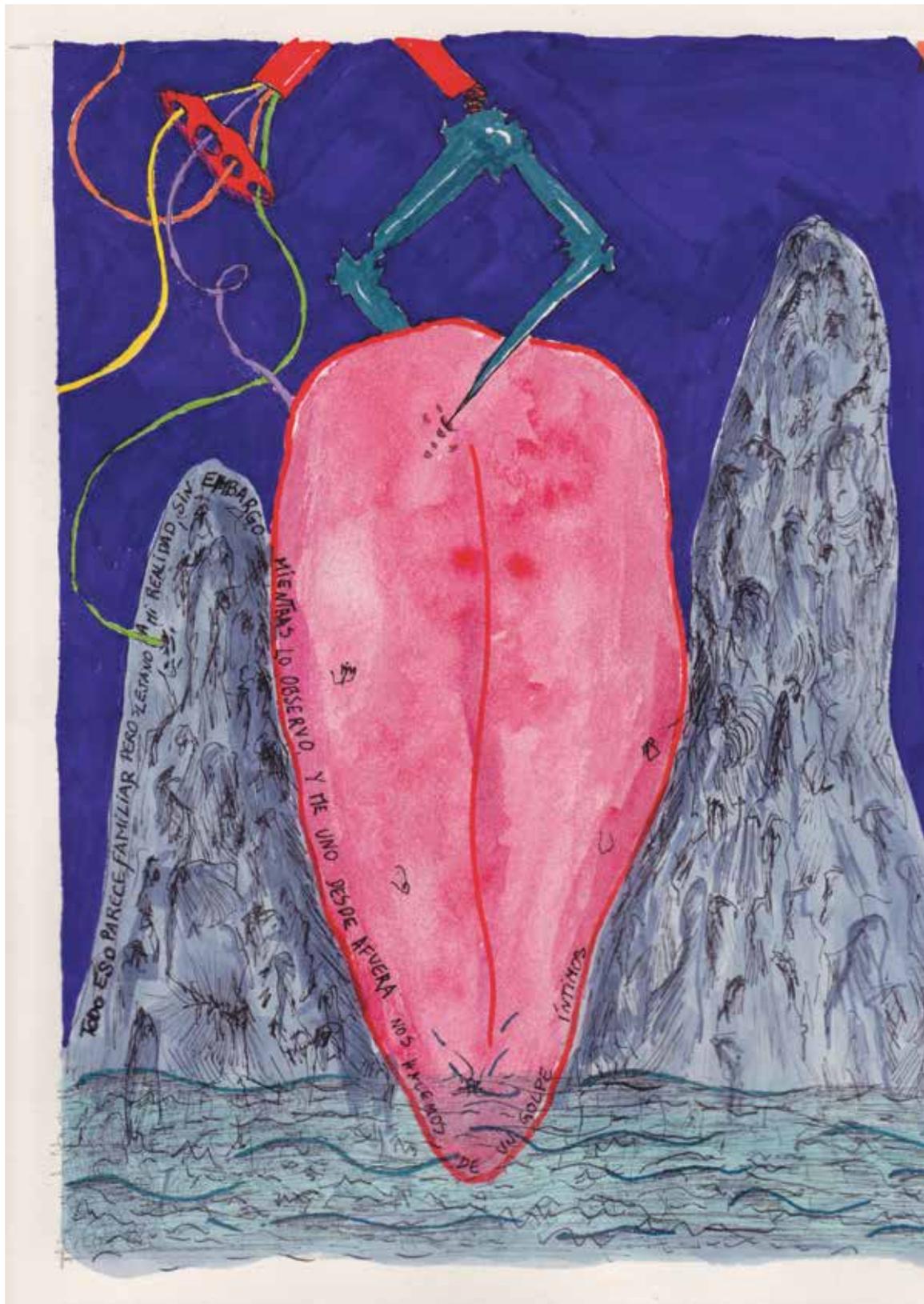
Paneles de madera, pintura acrílica, dibujo en corte de láser, impresión y transfer.

Y DE REPENTE
EN PLENOS
EXTASIS
SE QUEDA
SERENA

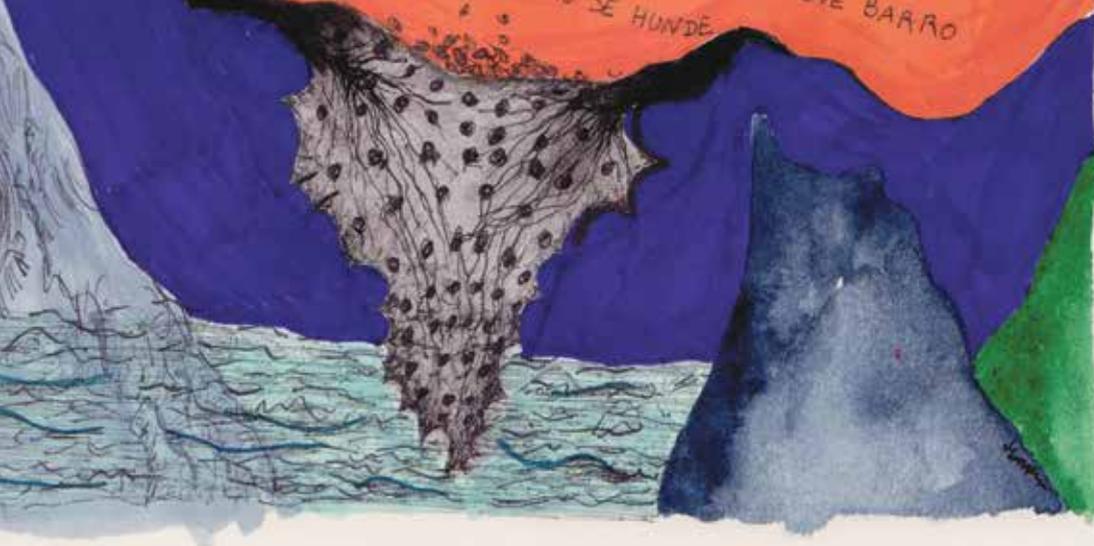






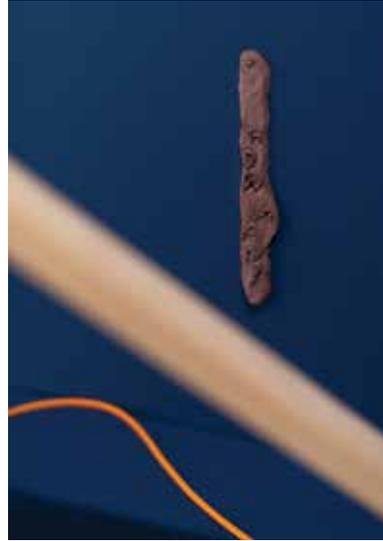


SIEMPRE EN EL MEDIO
UNA MÁQUINA HIPERBÓLICA
DENTRO Y AFUERA
SUPERFICIE AFUERA
GLOTIS NO HAY AFUERA A
ATRAPADAS EN ANDAMIOS
Y LOS GRITOS CON UNA SIERRA
DIVERSIDAD EN POSTURAS, SI EL CALCULO DE CADENA VEINTE
DE FRICCIÓN IMPORTAN E IMPORTAN LOS APARATOS DE MEDICIÓN
A LA HORA DE HABITAR Y LAS OLAS DE SONIDO Y ENTONCES DE LAS MISTAS
LA INQUIETUD SMALL DANCES SON TENDENCIAS A LA HORIZONTAL
PROFUNDAMENTE ACTIVA MIENTRAS PASIVA CAÍDAS ABISMOS RENDICIONES
SUAVES LOS OJOS CRUZADOS LOS OJOS EN BLANCO UNA LA FRICCIÓN COMPUTADA
SUDOR, BABA, ESPUITA, NO DE ZEVS PERO DE UNA CUARTA DIMENSIÓN: EL TIEMPO
EN TORNO A LOS EJES EQUIS Y ZETA EN EL VALLE DE LA XENO CAÍDA
Y UNA PIÁS TODA ESA LOGÍSTICA CUENTA EN EL VALLE DE LA XENO CAÍDA
DE UNA FORMA QUE ES PURO CUERPO SEMIÓTICO SOMÁTICO INSCRITO PROSCRITO
AHÍ DONDE LAS AGENCIAS SE DISTRIBUYERON Y TRAJERON
POR DETRÁS, FUERTE ENUNCIACIONES PARA DECIR LO MEDIATO Y
LO QUE ESTABA AQUÍ MISMO CIRCULANDO ESTA EN LA PLAYA DE
NOCHE DE RODEADA DE GAVIOTAS CARNÍVORAS LUEVE BARRO
Y EN EL BARRO TODO SE CONFUNDE
MOSADA SEDIENTA EN EL ABISMO SE HUNDE



El texto del dibujo de Mariana Echeverri de la página anterior es una colaboración con Jara Rocha.

Jara Rocha despliega su práctica investigadora/mediadora/pedagógica en marcos como Possible Bodies, Infra-, The Darmstadt Delegation o el área de proyectos de Bau. A menudo trabaja con las materialidades de lo presente (tecnocologías, logísticas textuales, inscripciones somáticas) desde los transfeminismos y la cultura libre cotidiana; y comparte situaciones de aprendizaje formales o no-formales con el seminario euraca, Objetologías o Relearn Summerschool.



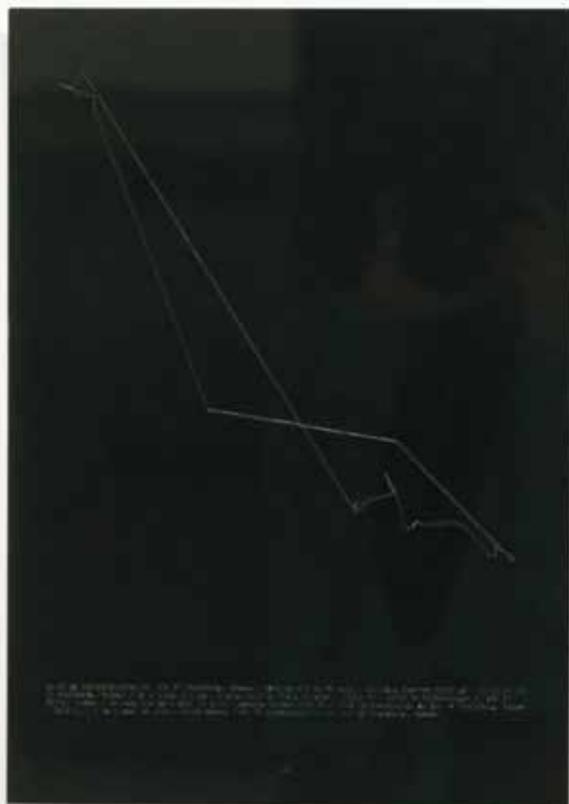


MARIO SANTAMARÍA

TRAVEL TO MY WEBSITE

2017

Serie fotográfica, impresión digital
sobre papel y metacrilato grabado
a láser.





MADRID INTERNET TOUR

2018

Info ruta: <https://goo.gl/maps/gV9MtvEzXZ62>

Ruta por la infraestructura de Internet. Los datos no suben a Internet, éstos bajan al hardware, a los cables; los contenidos se entierran en Internet. Vamos a rutearnos, a movernos como un paquete de datos. Bits sin peso enviados a una dirección no existente. Una peregrinación negativa, nada digno de ser visto; una casa perforada por cables materiales e inmateriales. Rodeados de tierra, tierra pegada al ojo, sin visibilidad, sin referencias. Nunca fue tan fácil viajar y sin embargo no hay razones para ir a ningún lugar. La belleza es de la caja negra, la puesta en escena de su aparición-desaparición, donde los datos huelen. Poder ver la infraestructura en su velo, infraestruc-tu, turu, turu tu tu.

0. Salida

Avenida de América.

GNET Data Center. Grupalia Internet S.A.

Albasanz, 25. 28037, Madrid.

Global Switch

Calle de Yécora, 4. 28022, Madrid.

Ibercom Telecom

María Tubau, 8. 28050, Madrid.

Interoute Communications Ltd.

Calle de Lezama, 4. 28034, Madrid.

ONO I - La Florida

Calle de Basauri, 11. 28023, Madrid.

JUNE CRESPO

CHANCE ALBUM (QUEEN)

2016

Objeto Ensamblaje, resina de poliuretano, revistas, soporte copa, varillas de acero, vasos de vidrio, flor seca.

BLANCA

2017

Cuero, cera.

SER DOS

2017

Cemento, resina, textil, acero.







Chance Album (Queen) y Ser dos. Sala de Arte Joven.

UN JARDÍN
EL PATIO EN UNA CASA
VASOS DE TUBO CON RESTOS
DE BEBIDAS
MESA DE TERRAZA DE METAL
UN BAR FRENTE A MI CASA
FLASHAZO
COPAS BOCA ABAJO
PORTACOPAS DE LATÓN

UN SELFIE EN LA OSCURIDAD

TUBO
PLETINA
EL HIERRO RETORCIDO
DE LA LLANTA DE UNA BICI

ACERO
VARILLA
UN POCO DE ÓXIDO
CROMADO

UNA AGUJA ENTRANDO
EN LA PIEL
EL BRAZO DE UNA JOVEN EN
DIAGONAL
SUS DIENTES MORDIENDO UN
CACHO DE TELA
QUE RODEA Y APRIETA SU
BRAZO

LA MOLDURA DEL MARCO DE
UNA PUERTA

CHARCO DE AGUA
PAPEL AMARILLENTO
TINTA PLATEADA SOBRE NEGRO
PIELES
BRAZALETE EN FORMA DE
SERPIENTE
PEZÓN EN PRIMER PLANO
FUERA DE ESCENA

PRESIÓN
EQUILIBRIO
SOLAPAMIENTO
ANCLAJE

PAISAJE
HORIZONTE
UN MANIQUÍ USADO

UN BOLSO HEREDADO
UNA CHAQUETA DE UN OUTLET
PELO
PIEDRA
RESINA
CEMENTO
SEDA
BOTONES
FLORES FRESCAS
FLORES PRENSADAS
PLANTAS ENTERAS DE VIOLETA
ARRANCADAS
DELANTE DE LA VERJA DE UN
JARDÍN

LAVANDA Y ESCAYOLA
HIERBABUENA Y MIMOSA
JACINTOS

ENTRANTES Y SALIENTES
AGUA CALIENTE
LAS TUBERÍAS DE UN EDIFICIO
ANTIGUO
UNA NIÑA ENROLLADA EN LAS
CORTINAS
LUZ DE LAS 7 DE LA MAÑANA
PAMPLONA

AMSTERDAM
POLVO Y CRISTALES EN UN
SOBRE DE PLÁSTICO
SOL
SUELO DE BALDOSAS QUE
DIBUJA UNA ESPIRAL
SOL LEWIT

MARKTPLAATS
BOUWMAAT
FORM X
H&M
EBAY

EL ESPACIO ENTRE LAS
PIERNAS

2019

2018

2019 son María, Elías e Ignacio. Actuarán el 17 de mayo del 2018 en Madrid. Interpretarán canciones sobre el futuro, la esperanza y un mundo mejor. Ruedan encarecidamente la máxima difusión posible.

IMPORTANTE

**DEL
HOY
DEPENDE
EL
MAÑANA**

IMPORTANTE

2			
	0		
1			9

1			7
	0		
		5	
		1	8

Perdone si creo, pero creo. Creo que estamos acercán- donos con una fuerza inau- dita a todas estas ciencias **especialistas** en la Realidad. En Radio Juventud n.º 17, sendas fotocopias en K-7 parodian la vida de grandes santos. Un error esparcido por todo el territorio de la raza humana terrestre de rrama tanto el éxito como el fracaso de la «V2». ¿Cómo eran las primitivas conciencias de la Luz, la Verdad? Ideologías malditas y otros muchos seres que existen forzosa mente en nuestros tres mundos, millones de voces gritan

Alza tu voz a través de los siglos, niega el cambio de época oficial. ¡Cientos de miles de seres, tal vez millones han nacido en peligro en el mundo!
Me gustaría, en nombre de mis compañeros y en el mio propio, hacer un llamamiento de buena fe Al silencio. no perdí de momento la esperanza de ser buen receptor de ondas telepá- ticas y hacer participe a todos del resultado. mis fuentes de informa- ción son inexactas, ¡¡Qué lástima...!!
De todas formas, ya está escrito y merece tenerse en cuenta

2019
(no el de las películas)

**SU VATICINIO PARA 2018 SERA
LA ANTESALA DE LA CONOCIDA
PROFECIA PARA 2019**

17 05 2018

129

WORLDCENTERMAMIAMI

2017

GEAN MORENO

Traducción

NEME ARRANZ RUIZ

Zaha Hadid fallece en marzo de 2016 en un hospital de Miami. Le es hurtada así, por desgracia, la posibilidad de ver terminado uno de sus últimos edificios, el 1000 Museum, ubicado a solo unos kilómetros. A juzgar por las recreaciones o *renders*, la estructura será mucho más sexy que sus vecinas. Un halo amenazador rodea sus formas; la audacia acostumbrada está acompañada de una estructura innovadora. Con su esqueleto externo de columnas ondulantes que sostienen el edificio, semeja un nido de mantis alienígenas, insectos esbeltos y gigantescos en reposo que desovan quizás los *however people* y los *doll-nonbeings*¹, como probablemente les llamaría Deborah Levitt, cuyos nombres rubricarán los contratos de alquiler. Alzándose frente a Biscayne Bay y Museum Park, el edificio de Hadid es la última pieza en el muro de edificios de apartamentos segregacionista que, estirándose hacia el oriente, da la espalda a la ciudad. No cuesta imaginar francotiradores asalariados que, desde los apartamentos que están a media altura —bajo ellos, barricadas de cemento, encima, fiestas que se suceden una tras otra— disparan a las hordas sedientas de sangre.

Esta enorme masa de edificios de lujo colindantes que elude la ciudad está conectada, a través de las cambiantes cotizaciones y los estilos de vida de fantasía, a otros núcleos de construcciones de alto coste diseminadas por todo Miami. Estas lujosas estructuras, salpicadas de boutiques caras, condensan algo así como una formación geológica extraña, una isla virtual que emerge del suelo de la ciudad y que se desentiende de sus complejidades cotidianas —los desahucios, las trabajadoras domésticas explotadas, los chavales negros acosados por la policía, los atascos (ellos tienen sus helipuertos) así como de toda carestía de orquídeas o una aciaga temporada de langosta— por medio de desfiladeros de lujo y desigualdad. Cualquier erosión que sufra esta geografía extrusionada se verá a buen seguro disimulada por el nombre en relieve de alguna marca de alta costura.

Hay que tener en cuenta este panorama de lujo encerrado y amontonado, que parece bastante verosímil en el, por otra parte poco destacable día a día de nuestras húmedas vidas miamianas, para que lo que voy a decir no parezca desquiciado o hiperbólico: la única producción visual que se genera en y sobre Miami actualmente toma la forma de animaciones promocionales de arquitectura. Aunque se produzcan sobretodo para los inversores y clientes potenciales, estos artefactos disfrutan de una longeva vida en diversas

plataformas mediáticas, y explotan mecanismos de identificación que deberíamos haber desechado hace tiempo, pero que nos atraviesan. Así, conforman una imagen de la ciudad que, si bien indiferente a algunas realidades del suelo firme, es en forma alguna irreal. El dinero que mueven estos objetos, los deseos que despiertan, y los efectos que su existencia tiene en la realidad urbana (por no hablar de nuestras subjetividades), son bien concretos.

De hecho, se puede llevar más lejos. Si hilvanamos los cientos de animaciones para la promoción de nuevos desarrollos, edificios de lujo, centros de negocios, resorts “todo incluido”, centros comerciales, comunidades privadas y planes maestros, estos forman un Miami completamente nuevo, una ciudad *in silico*² arbitraria. Estas animaciones piden a gritos ser desdeñadas, por varias razones. La primera de ellas es que los agentes implicados, súper-desarrolladores internacionales y conglomerados empresariales, entidades como la Swire Properties and el Getting Group, pueden acreditar su capacidad para materializar esas estructuras que prometen. La segunda razón es que este Nuevo Miami se las arregla para convocarnos como ciudadanos de relleno, como su gente-*glitch* desorientada por la proliferación de formas urbanas y relaciones personales que no acabamos de comprender. Y no es porque las estructuras que proponen lleven el urbanismo y la arquitectura a terrenos inexplorados, o repiensen lo colectivo, introduciendo así un futuro que se nos hace incomprensible por lo novedoso, sino que el collage de clichés, el montón de formas incongruentes y derivativas que configuran estas islas segregadas, plantean un extraño anacronismo: estos elementos, surgidos bajo los auspicios de un futuro que atiende exclusivamente a motivaciones crematísticas, recurren a cerramientos y relaciones sociales desfasadas que remiten a un sistema de tipo feudal. La paradoja temporal ralla la incongruencia. Este otro Mami, esta ciudad que busca romper con sus limitaciones *in silico*, no existe solo para que circule el capital, sino que la circulación del mismo la configura sin ser capaz de generar nuevas formas. Es la desterritorialización más triste que ha habido y habrá.

¹ Levitt, Deborah. Animation and the Medium of Life: Media Ethology, An-Ontology, Ethics, http://www.inflexions.org/n7_levitt.pdf

² *In silico*, “hecho por computadora o vía simulación computacional”. [Nota de la traductora]

La incansable, puede que agotadora, obsesión por las transacciones monetarias podría explicar la poca imaginación que empieza a saturar este territorio virtual una vez que beneficio económico y calidad se van dissociando por mor de la producción acelerada. Esto se hace bochornosamente evidente, por ejemplo, el retorno instintivo a la ciencia ficción kitsch, y en la descaharrada forma en que esta suerte de futurismo triste está imbricado en una lógica de haciendas y enclaves exclusivos. Enclaves representativos de la ciudad sucumben a tontas morfologías de tipo fantástico; abominables envolturas de conceptos blandos con nombres lamentables como *Miapolis* y *Cinergi*. Uno no puede evitar ser despectivo con tan ridículos apelativos, y con cómo las formas arquitectónicas (por llamarlas de algún modo, pues carecen de la coherencia que se le supone a la arquitectura) se reciclan como forraje que alimenta una máquina que no puede parar. Desfilan maravillas kitsch como unos complejos Nuevo Urbanismo —el Nuevo Urbanismo siendo un tipo de kitsch por derecho propio— que simulan tener todo lo necesario para una vida apta para los peatones, desdeñando por entero los problemas de infraestructura y pesares colectivos que se quedarían más allá de los espacios privados designados para las estructuras anunciadas, si es que estas llegan a realizarse.

El tercer problema es que estas animaciones son instrumentos de visualización. Empleamos el término de forma similar a como lo hiciera Mirzoeff, esto es, un dispositivo que clasifica, separa y estetiza³, o sea un dispositivo que define lo que hay en relación siempre a los intereses de la estructura de poder que se encarga de designar lo que sea. Organizando la cosa de manera que refuerza la clasificación, esconde su contingente naturaleza, y frustra la aparición de todo fenómeno que pueda desafiar el esquema que impone. Por fin, estetiza esta clasificación y separación como legítima y racional. Propone Mirzoeff la típica plantación sureña estadounidense como ejemplo paradigmático. Escribe: “Un sistema de visualidad se compone de una serie de operaciones que pueden ser resumidas bajo tres encabezamientos: clasifica primeramente al nombrar, categorizar y definir, un proceso que Foucault definió como “la designación de lo visible”. Este mecanismo de designar se

³ Mirzoeff, Nicholas. <http://nicholasmirzoeff.com/RTL/wp-content/uploads/2011/06/RTL-from-CI.pdf>

caracterizaba en la práctica de la plantación en la planificación del espacio, la implementación de técnicas de la agricultura ecológica, o la exacta división del trabajo precisa para su buen funcionamiento. Seguidamente, la visualidad establece una clasificación en grupos que opera como forma de organización social. Dicha visualidad segrega a los visualizados para prevenir que se organicen como sujetos políticos, como es el caso de los obreros, el pueblo, o una nación (descolonizada). Finalmente, presenta esta clasificación como correcta y por tanto estética. Siguiendo a Frantz Fanon, la experiencia así reiterada genera una “estética del respeto hacia el *status quo*”, la estética de lo cabal, del deber, de lo que se considera adecuado y por tanto agradable, y en último término, bello”.

En nuestro caso en particular, las recreaciones arquitectónicas proponen una versión específica de la ciudad, erradicando todo elemento u obstáculo que la pueda desafiar, colocando todo en su sitio y, por medio de una jugosa estética, arrojando una imagen del futuro que es objeto de un deseo que es de fabricación propia. O al menos es lo que intentan con gran ahínco estas animaciones. Nos vemos atrapados en el proceso, succionados por la esta lógica al mismo tiempo que logramos una relativa distancia crítica. Nos vemos irremediamente clasificados al mismo tiempo que luchamos contra la separación que esta clasificación perpetúa, y de la que depende. ¿Qué podemos ser aparte de una especie de gente *glitch*, yendo en múltiples direcciones, hacia y en contra del futuro que se nos promete? Por un momento, los imperfectos avatares de los futuros habitantes de la ciudad que pueblan estas animaciones, genéricos y ligeramente desfigurados, provenientes todos de catálogos 3D, semejan ser nuestros dobles. Y por eso cuando asoma la ironía cada vez que oímos los nombres de los edificios, y cuando constatamos que la arquitectura se está convirtiendo en una parodia de sí misma, todo esto choca violentamente con un elemento nefasto subyacente bajo estos instrumentos de marketing.

Sin ir más lejos, la animación promocional de Worldcenter Miami, realizada por el estudio Digital Blackmagic para anunciar un desarrollo privado de casi 30 acres ubicado justo al norte de la zona centro, agita al espectador, una vez arañamos el benigno barniz de sus objetivos comerciales y miramos de cerca. Más que rechazar este tipo de artefacto visual, debemos generar una suerte de diagrama o ilustración desbordada del mismo, para ver cómo encajan sus partes, y el funcionamiento del mecanismo.

BLITZRIEG EXPANDIDO: CLASIFICACIÓN

El vídeo comienza de forma poco prometedora, con una secuencia de los clichés mediáticos empleados habitualmente para representar Miami. De fondo, cómo no, los 30 primeros vomitivos segundos de la canción de Phil Collins *In the Air Tonight*. La avalancha empieza con Gloria Estefan, después de eso, vengan todos: los salseros, los Miami Dolphins saliendo al campo de juego, Ocean Drive, en South Beach, a altas horas... una estética puramente cocaína-Decó en neón, tal como el viejo *Corrupción en Miami* nos enseñó a codificarla. Un instante de *Bad Boys*, una chica en bikini chapoteando en el mar, David Caruso de *CSI Miami* colmado por la atmósfera mostaza —ese sol de garrafón— que es característica del programa; tres jugadores de basket que fueron alguna vez pesos pesados (Pat Riley, Shaq, and Dwayne Wade) de los Miami Heat, recibiendo un trofeo. Estos recortes fácilmente reconocibles están ahí para tejer una especie de identidad, para levantar un lugar tosco y de pega, antes de que la imagen funda a negro y en una caduca tipografía “de ordenador” deleetree: “¿Crees que conoces Miami?”

¿Qué tipografía es esta? ¿Por qué simular una pantalla de ordenador convexa, más tele analógica que iPhone? ¿No es esto tan tópico como todo lo demás? ¿Por qué perpetuar la farsa del teclear, de un trabajo físico que fue de género? ¿No están nuestros interfaces vinculados cada vez más al tacto, la voz y la captura de datos, simulando una materialidad que no requiere de esfuerzo físico? Sea cual sea el motivo, la tipografía y las preguntas que formula dan pie, con Phil Collins de fondo, a volver a pasar todos los clichés en una versión acelerada de la secuencia. La animación en sí aún no empieza. Las imágenes indiciales vueltas a pasar nos enredan aún más en la experiencia que es consumirlas. Algún otro elemento familiar es incorporado: Don Johnson —*Corrupción en Miami* una vez más—, el famoso entrenador de fútbol, ahora propietario de un asador, Don Shula; el I.M. Pei Centertrust Tower de la zona centro —constituye posiblemente la primera obra de un *starchitect* de la ciudad, con excepción del desfile de desastres que nutre el catálogo de Arquitectonica; más bikinis; *Scarface*; lanchas motoras Cigarette; un atisbo de los títulos de crédito de la serie *Nip/Tuck*; fútbol en la playa; helicópteros que sobrevuelan a toda prisa unas palmeras recortándose en un atardecer en llamas floridiano— semejan el reverso perfecto de las imágenes de Vietnam que las películas han fijado en nuestra mente; Will Smith durante su penosa etapa *Bienvenidos a Miami*; más bikinis; más *CSI Miami*; *Dexter*.

Inventariar exhaustivamente las imágenes, renunciando a la comodidad de resumirlas, respeta la apuesta que hacen los productores de este artefacto: creen que si se alarga lo suficiente este amontonamiento de clichés, que si se intensifica lo justo, se producirá por arte de magia cierta idea de lugar. Esto no es un sitio cualquiera, nos dice la secuencia; es una ciudad plena de atributos recurrentes y buen rollo que le otorgan algo así como una identidad, una base sobre la que construir y que, simultáneamente, la preparan para ser reconfigurada, actualizada, lista para invertir. Esto no significa que todos los elementos se fusionen para evocar mediante una compleja yuxtaposición una estructura conceptual que trascienda su condición de mero flujo acelerado de imágenes descontextualizadas. No hace falta esforzarse tanto. Todo lo que debe transmitirse es que, desbordante de atardeceres y palmeras y cuerpos atractivos y lanchas motoras, Miami podría ser el Tahití de la era de las inversiones algorítmicas y emprendizaje a distancia; una era de creativos con fondo fiduciario que quieren alargar su Spring Break⁴ eternamente. ¿Crees que conoces Miami? No, esta gente conoce Miami.

La cosa se pone aún peor, acabando la retahíla de clichés con una pareja que baila ataviada con traje caribeño típico. El sueño de la nostalgia produce monstruos. Según concluyen un paso de baile, la música se deshace en un prolongado estallido de címbalos, y la imagen funde de nuevo a negro en una pantalla tipo ordenador o TV. Líneas de código informático, desenfocado o embrollado, van desfilando. Es una estilizada metáfora del diluvio de datos y colapso por venir. Pareciera que hemos alcanzado velocidad espacial y estamos siendo catapultados a un sismo datos puros, el grado cero de la representación. Aquí empieza la animación en cuestión. El desfile de líneas desdibujadas se acelera e intensifica hasta que el sistema se convierte en Supernova: explota en medio de la pantalla una estrella blanca. Se indica así un apagón en el sistema. El fin de este mundo. El fin de lo indicial. Una nueva blanquitud. Así es como el espacio se clasifica, o reclasifica. Estamos dejando atrás el Miami de la carne y los clichés mediáticos, que por supuesto se presentan como idénticos desde un punto de vista ontológico, pero también (y quizás esto se muestra de forma más indirecta), el mundo en el que la edición y el montaje aún tenían potencial político, sobretudo en la

⁴ Las vacaciones de Semana Santa en EE.UU., más pasión de Cristo que muerte. [N. de la T.]

relación dialéctica entre cine y ciudad que alguna vez fue posible. Pero más bien lo que recibimos es el lenguaje visual propio de estos crepusculares tiempos neoliberales nuestros, según nos vamos deslizando en un pantano de plasticidad salvaje.

Con este colapso del sistema caemos a un abismo visual y auditivo, un profundo espacio sin coordenadas a lo ancho del matrix. Pero hay esperanza: la palabra “_reinicio” aparece escrita en la pantalla. Según surge, una robot femenina la lee. Es una voz automática. Quizás esto nos habla de las condiciones de trabajo en este Miami reiniciado, del cambio de los esfuerzos físicos que se necesitaron alguna vez para generar plusvalía, cuando las cosas debían ser escritas en un teclado, a una reproducción desprovista de cuerpo. Pero no hay tiempo para meditar sobre estas cosas. Estamos en marcha. Enchufados otra vez. Enganchados de nuevo a nuestro rol como espectadores estáticos, un poco al margen de nosotros mismos.

Prosigue la robot: “Localizando la puerta de entrada a las Américas”. Esta sencilla frase parece encerrar una misión. No es solo Miami asombrosa de la forma más sexy posible, sino que es práctica para los negocios, para aquellos emprendedores sin ataduras que, seamos claros, son los únicos que pueden permitirse llevar un estilo de vida creativo y tener una lancha motora. No es de extrañar que Richard Florida⁵, a pesar de su pose de penitente, pase la mitad del año en Miami, ahora que la especie invasiva que conjuró —el creativo— se está haciendo dueña y señora.

La animación hace zoom en un mapa del hemisferio occidental. ¿Dónde se ubica la cámara? ¿Cuál es el punto de vista? Nos acercamos más. La cámara tiene que estar flotando bajo para poder captar una panorámica tan amplia. Es visión satélite. Un simulacro de ésta. Por un segundo, recordamos otras cámaras que hemos visto caer del cielo, como aquellas adheridas a los misiles que llovieron sobre Bagdad durante la Primera Guerra del Golfo, y que tiempo después serían emuladas por las cámaras instaladas en los drones de la interminable Guerra contra el Terror y otros conflictos. Son cámaras que nos trajeron la guerra en red, y un amor por la misma que a la vez que ilegítimo es quizás trágicamente inevitable. Entonces como ahora en este vídeo para Worldcenter Miami, las cámaras enfocaron un objetivo y señalaron en la pantalla su destrucción, siendo la explosión de una estrella blanca el momento que marca el punto culminante de la transmisión y el

apagón. Quizás no había tal estrella al final, pero así es como la memoria lo representa: empleando una analogía que expresa la sacudida que sentimos cuando impactaron las bombas. Quizás hubo solamente una imagen estática seguida de inmediato por un fundido a negro— en la pantalla y en nosotros. En cualquier caso, un elemento que implosiona en la pantalla evoca las pantallas de las bombas inteligentes implosionando también. O quizás al contemplar esas animaciones algo en nuestro interior se hace eco de lo que sentimos cuando vimos las bombas inteligentes caer: una mezcla de horror y éxtasis, puntuada por una parálisis momentánea de imaginación crítica. Quizás, como dijera Hal Foster, en nuestro mundo en red post-cinematográfico solo podemos ser sujetos divididos, “geográficamente apartados de cualquier evento al mismo tiempo que psicotecnológicamente próximos a él”⁶. Recordando su reacción a las primeras noches de la primera Guerra del Golfo, prosigue Foster: “La parte política me asqueaba, pero las imágenes me excitaban, no con rechazo, pues el rechazo te hace mirar a otro lado, sino con una emoción, una psicotecnoemoción que lo retiene a uno, al fusionarse sin remedio bomba inteligente y espectador”. Es una clase de sujeto que se da con mayor frecuencia cada vez: un cuasiautomata en lo afectivo que se nutre de precisamente aquello que pretende detestar. Nuestros nuevos éxtasis van contra nuestra política. Y en nuestra lucha por resolver la paradoja, glitcheamos.

Foster: “La palabra es excesiva, pero la etimología es la correcta. Ecstasy, ekstasis: ser sacado de nuestros sentidos, de nuestro yo. Generalmente asociado con el arrebato religioso o sexual, es un desgarramiento del sujeto de efecto renovador más que letal. Y éste es el efecto que sobre mí tuvo, sobretudo las imágenes de las bombas inteligentes. No experimento solo la emoción de la tecnodestreza de la que soy testigo —mi percepción humana, convertida en visión maquínica, me permite ver lo que destruye y destruir lo que ve— sino también la emoción de experimentar la dispersión virtual de mi propio cuerpo, de mi propio ser. Cuando se apagaron las pantallas de las bombas inteligentes, mi cuerpo no explotó, claro está. Por el contrario,

⁵ Richard Florida es un experto estadounidense en geografía y crecimiento económico. Es conocido por su trabajo en el desarrollo del concepto de clase creativa, y sus ramificaciones en regeneración urbana. [N. de la T.]

⁶ Foster, Hal en *Culture Lab 1*, Brian Boigon (ed.), Princeton University Press, 1993.

se vio reforzado. De acuerdo al estereotipo, mi cuerpo y mi subjetividad se vieron afirmadas mediante la destrucción de otros cuerpos (que ya se ofrecían a la psique orientalista como oscuros, alienígenas, femeninos).”

El zoom por satélite se detiene. Hemos alcanzado la altura idónea. Una vista aérea diáfana: “Sede de las mayores terminales portuarias, de tráfico aéreo y de cruceros”, dice la voz robótica al mismo tiempo que se resaltan dichos elementos. ¿Qué más se puede pedir? Un lugar perfecto para el turismo; un lugar perfecto para la logística. No puedo evitar acordarme de la secuencia final del vídeo de Collin Tilley para el tema de Rick Ross y Skrillex *Purple Lamborghini*, donde la imagen del Joker de *Suicide Squad* se yuxtapone con un muro de contenedores de mercancías en el puerto de Miami. De algún modo, la descomposición subjetiva que induce el psicótico personaje —las fantasías secretas, quizás, de jovencitos con fondo fiduciario, siempre al límite, que corren con sus Lamborghinis cromados por Collins Avenue camino de una noche en el trullo— parece la condición adecuada para un mundo ajeno e indiferente, diseñado a la medida de las logísticas globales y el transporte estandarizado transmodal.

Continúa la voz robótica de la animación: “Ubicación entre South Beach y el distrito financiero”. Esto podría resultar informativo, incluso práctico, si no fuera porque gracias al tipo de desarrollo que promociona este artefacto, cada vez queda menos del mencionado “distrito financiero”. Un acre de terreno en el centro de Miami post crack del 2008 valía 100 millones de dólares. Los expertos predicen que a lo largo de la década siguiente solo se construirán bloques de apartamentos; es preciso recuperar el capital invertido cuanto antes, y el ritmo de crecimiento de las propiedades comerciales es demasiado lento. Los desarrolladores inmobiliarios construyen solo propiedades de uso residencial porque, de acuerdo a la costumbre actual según la cuál no se inician las obras hasta que se han vendido el 60% de los apartamentos, el capital invertido —capital que se destina no a construir sino a la adquisición de suelo y a la producción de herramientas promocionales como la que nos ocupa— el capital, decimos, se recupera antes incluso de que pongan un solo ladrillo. En vista de esto, es fácil imaginar el fin de la vida comercial y laboral en esta parte de la ciudad, con excepción quizás de los tribunales y la biblioteca pública, instituciones que se escapan al reconocimiento o codicia de las ciudades de naturaleza puramente especulativa

como esta. La cuestión laboral en el Nuevo Miami que anuncian estas animaciones se resiste a desaparecer.

Finalmente lo que establece la animación es más o menos esto: que estamos en un lugar de atributos recurrentes y buenos servicios listo para ser ocupado por una clase ociosa adicta a las emociones. Que no hay una población nativa cuya existencia tener en cuenta, o elemento alguno cuya textura perturbe la propuesta. Solo hay sol y fútbol-playa. Y, volviendo a la secuencia, no poca, bastante, blanquitud.

ESQUEMATIZACIÓN TOPOGRÁFICA: UNA SEPARACIÓN

Justo cuando nos estamos adaptando a esta visión satélite, las cosas cambian. Es sutil, una alteración visual casi imperceptible: la cámara que hasta ahora flotaba en la estratosfera es reemplazada por aquella del incansable dron que surca el cielo de la ciudad filmando sin parar. Hace un barrido perimetral; el ángulo de inclinación delata su intención de ataque. Esta perspectiva aérea, ahora que por fin ha aparecido, naturaliza la visión militar como propia de la estética de esta animación en particular, pero también de cualquier animación arquitectónica. El giro visual acontece justo en el milagroso instante en que las siluetas de los edificios comienzan a surgir del plano del fondo. Estas estructuras brotantes son edificios-fantasma en tanto que son meros esquemas. Es arquitectura descarnada por dos veces. Quizás es una alegoría inintencionada de cómo la animación digital ha pasado a reemplazar a la producción tectónica como centro mismo de la arquitectura, paralelo este proceso a cómo la guerra ha mutado campo de batalla por coto de caza, conflicto a varias bandas por agresión unilateral. Hay sin duda una apuesta ideológica por una visualidad dronística que nos ayuda a naturalizarla, y acalla el escándalo que supone el que redefinamos nuestras ciudades a través de la visualización militar. Aparece un contador en la esquina inferior izquierda de la pantalla. Señala cuánto se ha renderizado ya, pero también podría indicar el nivel de combustible o energía. Gira el dron. Se interrumpe la captación de imágenes. Como por arte de magia surgen más edificios de la superficie negra de la ciudad.

Lo terrible de incorporar una visualidad dron en las animaciones arquitectónicas es que llevan al espacio civil el tipo de esquematización topográfica que se usa en las modernas batallas sin soldados, fijando un binarismo fácil de territorio hostil/territorio amigo. Esta esquematización, a su vez, presenta no solo como homogéneo, sino como invisible, el espacio hostil. Este análisis se lo debemos al artista James Bridle, que llegó a una profunda revelación con esta sencilla reflexión: “¿Por qué no hay fotografías de estos sitios?”⁷. Es algo extraño que, justo en un momento en el que proliferan las imágenes grabadas por drones, tantos lugares de los que destruyen estén sin documentar gráficamente.

En nuestro mundo de procesos reglamentarios y democracia de fantasía, o sea en el mundo civil, la referida dependencia de una estética dron nos urge a interrogar, ¿A quién se codifica como hostil en estas animaciones? ¿Quién es el objetivo? ¿El espacio de quienes se está borrando? Incluso una noción elemental del vecindario donde ha de ubicarse Worldcenter Miami nos chiva el objetivo: los sin techo que acampan actualmente en la zona; una población que es casi en su totalidad negra o latina. La animación suprime y refuerza a un tiempo una geografía radicalizada, y discretamente reafirma unas polaridades que concuerdan con la que es la característica dominante de nuestros tiempos según Maurizio Lazzarato y Eric Alliez, “una especie de guerra neocolonial que ya no transcurre en los márgenes del mundo. Más bien ésta atraviesa el centro adoptando todas las formas posibles: enemigo islamista interno, inmigrante, refugiado. Los eternos expulsados tampoco se salvan: los pobres, los obreros precarizados...”⁸

Podría parecer que es excesivo buscar ejemplos concretos, rastros de esta guerra civil, en las animaciones digitales. Pero es muy fácil identificar una multiplicidad de frentes donde se está librando una guerra a pequeña escala contra los parias en nombre del desarrollo. Paralelamente a la circulación de estas imágenes y la construcción de las torres de lujo, se llevan a cabo en los tribunales esfuerzos legales concretos para desposeer a la población sin hogar de sus derechos fundamentales. Su empeño principal se enfoca en la modificación de la sentencia del litigio que promoviera en 1998 la ACLU⁹, *Pottinger vs. la ciudad de Miami*, que defiende el derecho de todo individuo, en caso de que no haya suficientes plazas en los albergues, de desarrollar en el espacio público “actividades vitales” tales como dormir o asearse.

El argumento para limitar estos derechos se ciñe a apuntar que parques o descampados, una vez en estado de abandono, son susceptibles de ser co-tizados, ahora que los sectores de más altos ingresos están volviendo a la zona centro y proximidades. La llamada “calidad de vida” afirma su carácter como aquella que atiende las necesidades de una clase en concreto y desplaza cualquier voluntad de mitigar los problemas sociales.

Para bocetar una imagen más definida de la ciudad que aquí nos ocupa y mostrar cómo opera la guerra civil en el centro de las cosas, quizás valga la pena recordar el Umuja Village. En 2006, activistas de *Take Back the Land*, conjuntamente con los sin techo y la población en situación de infra-vivienda de Liberty City, un barrio negro de Miami, ocuparon unos terrenos públicos e instalaron un campamento provisional. No es este el lugar donde exponer las dinámicas del poblado o explicar cómo representó una ruptura tanto material como simbólica en una ciudad cuya autoimagen está construida sobre la represión misma de las desigualdades que la definen. Pero sí quiero señalar que fue la propia sentencia Pottinger la que evitó que hubiera redada policial alguna en el campamento, y que permitió asimismo que se generara un espacio de excepción donde poner a prueba distintos usos del espacio urbano. La cuestión aquí es que los efectos de enmendar la sentencia Pottinger y expulsar a los sin techo de los lugares que los desarrolladores deciden codiciar tiene su efecto en la política de base de la ciudad. Si bien la animación de Worldcenter Miami no hace referencia al Poblado de Umoja, la matriz de fuerzas que los conecta consolida la noción de que la mercantilización es la única lógica a aplicar cuando hablamos de espacio público.

No pretendemos trivializar el uso de vehículos por control remoto en el campo de batalla o para abatir personas al sugerir que estas animaciones arquitectónicas emplean estéticas dron. Por otro lado, que no tengan las

⁷ Bridle, James, *Dronestagram: The Drone's-Eye View*, <http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>;

⁹ American Civil Liberties Union o “Sindicato americano para las libertades civiles”. [N. de la T.]

⁸ Alliz, Éric y Lazzarato, Maurizio, *To Our Enemies*, e-flux journal # 78, December 2016. <http://www.e-flux.com/journal/78/82697/to-our-enemies/>

mismas fatales consecuencias no quita para que la insidiosa violencia de la desposesión y la estigmatización siga viva, se perpetúe. Designar a un hostil es cosificar un objetivo, subrayar esa presencia que hay que erradicar; es degradar a un sujeto con tal fuerza que su entorno mismo —sea otra gente o un modo de vida— son igualmente cosificados y degradados, y la profundidad y circunferencia de la destrucción derivada rechaza toda diferenciación cualitativa.

LOS MUERTOS MIRAN ATRÁS: UN PARÉNTESIS

Quiero abrir un paréntesis aquí porque en mi opinión la animación también empieza así, con un espacio entre corchetes donde una nueva lógica se impone brevemente. La maniobra de separación se detiene por un momento. Según hace su barrido la cámara por el perímetro del desarrollo y desciende el dron, algo inquietante sucede. El vehículo debería aterrizar, pero en cambio atraviesa el plano terrestre. Se hunde. Es como una versión más pedestre de la cámara de *Dowsnide Up* (Tony Hill, 1984). Se ve Worldcenter Miami desde abajo, desde alguna localización imposible que solo puede existir virtualmente: es la visión de un cadáver; quizás la perspectiva de los extintos indios Tequesta, en cuyos cementerios serán construidas estas edificaciones. En cualquier caso, nos enterramos con el dron. Nos hemos hundido bajo cero, en un espacio negativo, en algo que debería ser un yacimiento mineral opaco pero que en cambio vemos aquí articulado como una ausencia espacial y material habitable. Se antoja insertar la secuencia de *Vampyr* (Carl Theodor Dryer, 1932) que muestra la perspectiva del cadáver para reactivar la destreza dialéctica del montaje. Se antoja introducir moscas y gusanos. Es una leve fisura, este instante, pero da la vuelta a todo y lo vuelve del revés, como un eclipse. Es un momento intrusivo de reorientación potencial. Es como si se desdoblara el espectro: la animación prosigue, pero acechada por una posibilidad siniestra. Este momento, la pequeña interferencia, la interrupción en la señal, basta para proporcionarnos una plataforma crítica desde la que contemplar todo esto. Ver el dron y encontrar la muerte en el espacio de la animación, pero al mismo tiempo aprovechar el desliz como espacio de negación operativa. Es más, todo lo que hemos dicho hasta ahora está dicho como por boca de los muertos.

Es también a través de sus ojos desde donde podemos empezar a articular la contra-visualización, que es el objetivo último de nuestra disección de esta animación. Es aquí desde donde se puede hacer una nueva denominación, y el primer movimiento en esa dirección es mostrar cómo los objetivos, los hostiles, los muertos, también tienen la capacidad operativa para esquematizar el espacio urbano en relación a sus propios intereses, sus propias historias, y su propias demandas. Es aquí, en este espacio de muerte animado, arrancado de la estética dron, donde puede comenzar una nueva práctica de escisión— una escisión en la organización de la ciudad que las animaciones arquitectónicas plantean como inevitable y deseable. Y también es aquí donde se fabrica la nueva estetización; un nuevo sentido común que puede ser impulsado contra el *status quo*.

Análogamente a esa posibilidad de erigir una contra-visualización desde abajo, como esos muertos que nos han prestado sus ojos, la robot explica: “El plan maestro se construye de abajo a arriba, sobre podios parejos, y torres retranqueadas” Esto reproduce, claro, los mandatos de la arquitectura moderna, pero sin el ímpetu de ésta. Según contemplamos el plan maestro articularse desde su vientre, desde el otro lado, desde un punto de vista imposible, parece adecuado volver sobre los principios rectores del proyecto (que acabamos de presentar) como si estuvieran inscritos en la imposible profundidad de un espejo: *construidas de abajo a arriba y con pilares parejos* —se invoca por tanto un espíritu de lo genérico que toma el lugar de las demandas complejas y pegajosas a las que obligan la identidad local, la historia, y las luchas cotidianas; torres puestas para bosquejar un espacio pseudo-público que es poco más que un centro comercial al aire libre; un paseo Junkspace. Pero si es un Junkspace en el sentido que describiera Rem Koolhaas al referirse a arquitecturas de estilo moderno que no cayeron en gracia, como el centro comercial y otros lugares por el estilo, es también afín a edificios reales construidos en el marco del más reciente Plan Maestro para el Nuevo Urbanismo de la ciudad, de nombre Miami 21, que hace un llamamiento al establecimiento de áreas de esparcimiento y edificios de uso mixto como forma de generar una ciudad de prósperos negocios que resulte acogedora para los peatones. Como ha pasado con todos los proyectos auspiciados por el Nuevo Urbanismo, éste también se olvida de la racializada geografía de la ciudad. La supuesta mitigación de la desigualdad a través del libre acceso a los nuevos edificios es también ficticia. En el condado de Miami-Dade se calculan los requisitos legales de las viviendas para personas

de escasos recursos tomando como base los ingresos medios a escala nacional, expulsando así irremediabilmente a los pobres; pobres que, con frecuencia, pertenecen a alguna minoría racial.

RENDERIZACIÓN TERMINADA: ESTETIZACIÓN

Una vez presentado el esquema del plan maestro, la robot nos informa de que “se ha completado el *render*”. Está implícito que estamos a punto de ser chutados al mundo real. “Visualiza”, ordena la bot. Un breve interludio blanco e, inmediatamente después, nos deslizamos por una ciudad electrificante. Resuenan en el aire unos acordes de bajo. Los volúmenes han adquirido cuerpo; se desvela el cielo y podemos discernir elementos individuales tales como las palmeras, las vías del tren, las calles y algunos detalles ornamentales; también cafeterías, personas. La animación emplea ahora otra clase de lenguaje visual. La “cámara” se nivela, para pasar a las torres. Un estruendo: es el mediocre tema de Saliva *Ladies and Gentlemen*. ¿Cómo esperar que la cosa podía ponerse peor que con Phil Collins? Se apaga la percusión. «Comienza el tour», ordena la robot. Cambian los efectos lumínicos de los edificios, yendo de un tono polarizado, al de rayos X, a uno color morado, a uno diáfano. Alternamos entre torres, caemos y nos elevamos; bajamos a nivel de calle, para subir otra vez. “Bienvenidos al nuevo corazón de Miami”. Este es el nuevo Miami: translúcido, genérico, macarra pero brillante, “contemporáneo”; repleto de paseos y consumidores.

Es revelador que cada plano apunta hacia el interior. Se celebran los bordes del enclave, el muro protector conformado por torres, o se recorren los paseos interiores. Tal es la cotidianidad propia de tiempos medievales y feudales: no sorprende por tanto su presente re-encarnación en forma de reinos fortificados *hi-tech* y residencias de libertarios.

La animación no pretende promocionar los enclaves seguros privados de los súper-ricos; más bien quiere animar o estetizar para su reconsideración ciertas formas urbanas (el castillo, la fortaleza...) que en algún momento fueron pulverizadas en nuestro camino hacia nuevas relaciones sociales que se tomaban en serio lo colectivo.

CONCLUSIÓN: CONTORNOS DE UN GÉNERO

Para concluir, me gustaría abordar la animación arquitectónica como género con el fin de comprender mejor su funcionamiento, y qué posibilidades hay de desarticular o reciclar para otros fines su poder afectivo. Aunque solo lo he señalado de pasada, es importante tener en cuenta que estamos hablando de una animación y que lo que quiera que sea que define lo animado también está en juego por tanto. En la historia de la animación, es su plasticidad sin normas la que la ha caracterizado. Sergei Eisenstein amaba el “increíble juego elástico” de unas líneas de contorno que se distienden, contorsionan, enredan y comprimen las morfologías que contienen. Después de todo, es el protoplasma, ese material esencial con la capacidad inherente de alterar su forma infinitamente, la sustancia básica de la animación; es lo que hace a los personajes ser bulliciosamente proteicos. La línea anárquica evita que nos acerquemos demasiado a los límites mismos de la realidad, al mismo tiempo que revelan una maleabilidad de forma prácticamente ilimitada. La plasticidad —o “plasmaticidad”, como él la llamaba— que Eisenstein destacó de la animación, y lo que ésta comunica, es uno de los elementos clave a la hora de entender la animación como disciplina académica.

Deborah Levitt a re-articulado esta idea de forma aún más incisiva: a la animación la caracteriza la ausencia de muerte. “No hay muerte en la animación”, escribe “porque de hecho no hay un ser, un existir”. No hay características limitantes, una finitud esencial, ya que es omnipresente la posibilidad de la metamorfosis, el borrado y la resurrección. No hay, por tanto, ontología.” La animación es lo que ella designa como un espacio a-ontológico.

La otra declaración provocativa (que daría para otro ensayo) que hace Levitt es que lo animático ha desbordado lo mediático, llegando a encontrarse ahora su lógica de mutabilidades detrás de la vida misma. Es un giro que se hace patente, por ejemplo, en cómo se ha redefinido la Biología como disciplina que se ocupa de producir vida. También en cómo las intervenciones de cirugía plástica radical han hecho risible la noción de que nuestros cuerpos tienen fronteras naturales. La estética dron contradice esta idea, pues devalúa la vida al mismo tiempo que afirma la rigidez de los cuerpos, del espacio.

Más que la distinción superficial o colapso de su categoría como artefacto cultural e instrumento promocional, instrumento promocional y máquina afectiva, lo que define a la animación arquitectónica como género es la tensión que una re-introducción de la muerte en la animación a través de una estética dron, estética dron ésta que necesariamente emplea esquemas donde se señala a los hostiles para su erradicación. Tenemos entre manos un artefacto animático que sintetiza algo que es externo a la lógica de lo animático, y esto es lo que lo distingue de artefactos mediáticos similares. Las animaciones arquitectónicas violan el carácter a-ontológico de la animación, deslizándose por la puerta trasera del principio de realidad de lo indicial, ahorrándose tener que asumir las cualidades de éste. La muerte, el reconocimiento de un límite, acompaña el recorrido del dron simulado. Quizás esta relación sea posible, claro, porque la guerra sin soldados ha reconfigurado la idea misma de muerte. Y si bien el asunto escapa los objetivos de este texto, quizás podríamos decir algo sobre la reconfiguración epistemológica y posiblemente ontológica de la muerte presionada por la guerra sin soldados, en la que una experiencia límite, el hecho inconmensurable y definitivo, es ahora el resultado de un cálculo nada más, el discernimiento de patrones de conducta, una conclusión extraída de una serie de datos. Y es posiblemente esta dataficación de la muerte la que genera las condiciones propicias para que se vaya deslizando hacia lo animático.

Este texto es la versión escrita de la conferencia titulada *Worldcentermiami* que dio Gean Moreno el 22 de junio de 2017 en el contexto de las *XXIV Jornadas de la Imagen*, celebradas en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, Madrid.

El vídeo al que el autor hace referencia puede encontrarse en el siguiente enlace:
<https://tinyurl.com/y6wn8k7n>.

Gean Moreno es comisario jefe de programas públicos del ICA Miami, donde ha fundado y organiza el Centro de Arte + Investigación. Ha sido parte del comité de asesoramiento de la Bienal del Whitney de 2017, y es co-editor en [NAME]. Entre 2014 y 2016 Moreno fue director artístico de Cannonball (Miami), donde desarrolló diferentes plataformas pedagógicas así como comisiones públicas. Da conferencias regularmente en numerosas universidades, y ha escrito en numerosos catálogos y publicaciones, incluyendo *e-flux journal*, *Kaleidoscope*, y *Art in America*.

⁹ Levitt, Deborah. *Animation and the Medium of Life: Media Ethology, An-Ontology, Ethics*.
http://www.inflexions.org/n7_levitt.pdf

MARTA ECHAVES

(1990) Estudió Filosofía y se especializó en el PEI (Programa de Estudios Independientes) del MACBA bajo la dirección de Paul Preciado. Entre el comisariado, la investigación y lo performativo, su práctica aborda las relaciones entre la cronopolítica, las sintomatologías del régimen neoliberal y lxs archixxs disidentes.

Sus proyectos han sido presentados en instituciones como MACBA, Conde Duque, CentroCentro, MN-CARS, y ha expuesto en La Casa Encendida, Sala de Arte Joven, Can Felipa, Festival Loop, entre otros.

Coordina junto con Tania Pardo el curso Comisariando el Presente (LCE) y es colaboradora de la editorial Caja Negra. Ha escrito artículos para medios como Exit, La raya verde, Nosotros-art, Arts Everywhere. Actualmente forma parte del proyecto de investigación Working Dead, junto María Ruido y Antonio Gómez Villar, comisionado por La Virreina Centre de la Imatge.

NEME ARRANZ RUIZ

Estudió Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca y cursó el Máster de Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM/UCM/Museo Reina Sofía). Participó en la segunda edición del grupo de estudio SOMATECA, dirigido por Paul B. Preciado. Ha comisariado la muestra *Aquí hay dragones* (La Casa Encendida, Madrid), la acción *Caché: hay un hombre en España que lo hace todo* (Garaje Galaxia, Madrid), la performance en 17 actos *Blindspot* (varios puntos del espacio público de Helsinki) y la exposición colectiva *p r o x y* (Node Gallery-Atski Gallery, Helsinki).

También ha coordinado la publicación SUTURA y ha sido docente en el Instituto Europeo di Design. Ha colaborado con las revistas EXIT y Madriz y sus textos han aparecido en las publicaciones ViCCA Journal y CuMMA Papers.

8	THE FUTCH
25	ANYELÍ MARIN CISNEROS
40	EVA FÀBREGAS
50	CLAUDIA PAGÈS
64	CARLOS MONLEÓN
72	PABLO SANZ
73	ANDREA ZARZA
80	CLAUDIA MATÉ
84	ALBERTO VALLEJO
89	FRU*FRU
93	BEATRIZ ORTEGA BOTAS
106	MARIANA ECHEVERRI
110	JARA ROCHA
114	MARIO SANTAMARÍA
118	JUNE CRESPO
124	2019
127	GEAN MORENO

PÁG

THE FUTCH

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

15 de marzo / 20 de mayo / 2018

Este catálogo es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Cristina Cifuentes Cuencas

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

Jaime M. de los Santos González

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

Álvaro Ballarín Varcárcel

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL

María Pardo Álvarez

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTE

Javier Martín-Jiménez

EXPOSICIÓN

COMISARIAS

Neme Arranz Ruiz
Marta Echaves

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES

Almudena Hernández de la Torre Chicote

COORDINACIÓN GENERAL.

SALA DE ARTE JOVEN
Nieves Paniagua Ramos

COMUNICACIÓN

M^a Jesús Cabrera Bravo

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS

Macu Ledesma Cid

CONSERVACIÓN

Lotta Hansson y
Carmen Fernández

MONTAJE

V15

AUDIOVISUALES

Creamos Technology

ILUMINACIÓN

Intervento

TRANSPORTE

Crisóstomo
Transferex

SEGURO

Generali
Martínez Tribez S.L.

CATÁLOGO

TEXTOS

Marta Echaves
Neme Arranz Ruiz
Gean Moreno
Anye Marín Cisneros
Beatriz Ortega Botas
Claudia Pagès
Jara Rocha
Alberto Vallejo
Andrea Zarza

DISEÑO GRÁFICO

Natalia David

FOTOGRAFÍAS

Arantxa Boyero

IMPRESIÓN

BOCM

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que ha hecho posible este proyecto. Colección CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid. Galería Carreras Múgica. Bilbao

JURADO IX EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO

Jaime M. de los Santos González, María Pardo Álvarez, Ane Rodríguez, M^a Jesús Díez, Benjamin Weil, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín-Jiménez y Manuel Segade.

ISBN: pendiente

DEPÓSITO LEGAL: M-9861-2018

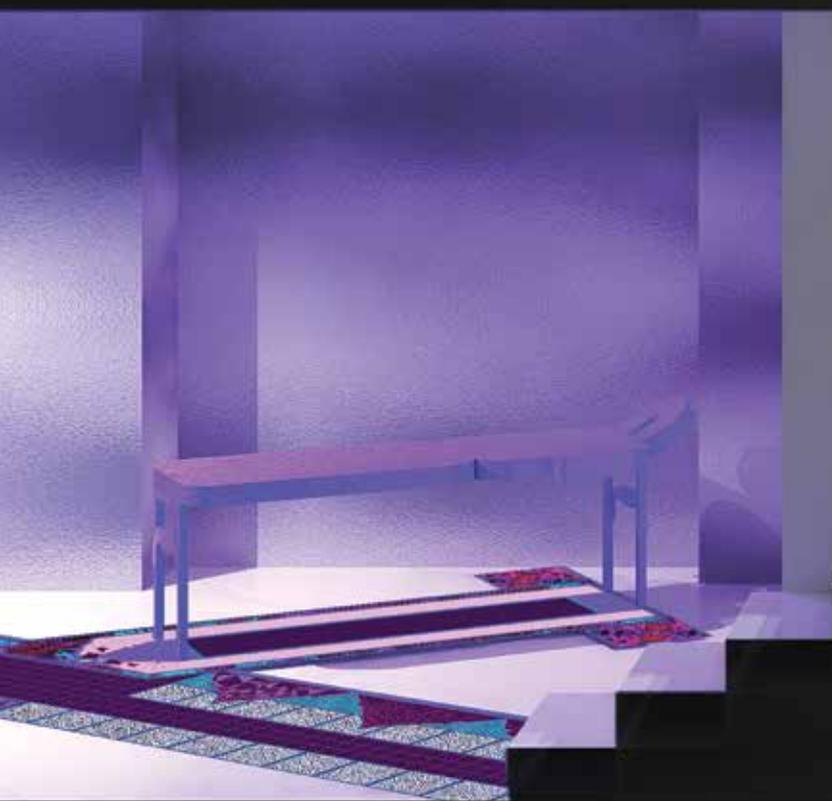
© De esta edición: Comunidad de Madrid

© De los textos: sus autores



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO