

«EL CERO DE LAS FORMAS»
Arte, tecnología e historia

Boris Groys
Franco «Bifo» Berardi
Geert Lovink
Yuk Hui
Tivon Rice
y Lesia Prokopenko

«El cero de las formas». *Arte, tecnología e historia*
Boris Groys, Franco «Bifo» Berardi, Geert Lovink, Yuk Hui,
Tivon Rice & Lesia Prokopenko
Traducción de Vania Montgomery, Alejandro de la Fuente & Diego Maureira

Agradecemos a lxs autorxs la autorización para traducir y publicar estos textos,
así como a las plataformas digitales *e-flux* y la desaparecida *Strelka Mag*.

1^{ra} edición – Santiago de Chile

114 páginas; 12 cm x 20 cm

Colección Futuro Anterior – 01.

ISBN: 978-956-08006-1-9
Impreso en Chile en Alerce Talleres Gráficos S.A.

©Alma Negra Editorial, 2024.

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Silvana Vetö

DISEÑO EDITORIAL Y PORTADA

Andrea Estefanía

DIAGRAMACIÓN

Andrea Estefanía y Silvana Vetö

ALMA NEGRA EDITORIAL

www.almanegraeditorial.com
almanegraeditorial@gmail.com

Dado que este libro es una contribución al debate estético, histórico y político en
el mundo contemporáneo, siéntase libre de reproducirlo total o parcialmente y
hacerlo circular, mientras sea sin fines de lucro, sin alterar los textos y reconociendo
debidamente la autoría y fuente de los mismos.



Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural
y las Artes, Convocatoria 2022.

«EL CERO DE LAS FORMAS»

Arte, tecnología e historia



PRÓLOGO Diego Maureira	9
ARTE, TECNOLOGÍA Y HUMANISMO Boris Groys	17
TIEMPO, ACELERACIÓN Y VIOLENCIA Franco «Bifo» Berardi	39
OBJETOS DIGITALES Y ESQUEMAS DE METADATOS Geert Lovink – Yuk Hui	53
NARRATIVAS NEURONALES: COLABORAR CON MÁQUINAS, FANTASMAS Y ARQUITECTURA VACÍA Tivon Rice	81
FORMAS SUPERIORES DE CORRUPCIÓN: MANERAS XENOFEMINISTAS DE CONSTRUIR UN MUNDO A PARTIR DE RESIDUOS Lesia Prokopenko	93

PRÓLOGO

Diego Maureira

El flujo de quiebre ininterrumpido describe un tiempo donde los rasgos que reconocemos como distintivos de la era moderna han ingresado a una etapa de aceleración sin precedentes. Esto implica, entre otras cosas, una transformación del factor de quiebre que caracterizó a la innovación tal como fue entendida en los siglos XIX y XX. Esta suerte de agotamiento de la densidad histórica del quiebre, asociado al surgimiento de una concepción moderna del tiempo, tiene su correlato en el declive del idealismo utópico de la era de la técnica, así como el subsecuente desafecto filosófico en torno al futuro y la conciencia inoperante sobre el orden capitalista global que rige el presente.

La discontinuidad respecto al pasado como revelación anticipatoria de los efectos materiales y subjetivos del avance tecnológico, toma hoy la forma de carburador del presente. Uno agolpado sobre sí mismo, caracterizado por la predicción integrada de las condiciones del entorno. La incorporación masiva de plataformas digitales en prácticamente todos los ámbitos de la existencia ha supuesto un estado continuo de actualización pormenorizada e instantánea, donde la información en flujo alimenta econo-

mías basadas en el comportamiento de los usuarios. De este modo, la suma y acoplamiento inagotable del desarrollo tecnológico han inaugurado una nueva morfología en nuestra relación con el mundo, así como han hecho necesarios códigos imprevisibles de acceso a su comprensión.

Lo que conceptos radicales como «quiebre» o «ruptura» encarnaron en su momento corresponde a una etapa clásica o fundacional de la modernidad, que provocó una innovación en la percepción del orden temporal, sobre todo a partir de aquellas aspiraciones que buscaron conquistar y someter el futuro bajo la forma de un programa universal. Pero llegado a un punto, las ideas que caracterizaron a la modernidad se vieron enfrentadas a transformaciones vinculadas a su propia influencia sobre el entorno: hoy la distancia entre las causas y los efectos ya no dialogan con la oscura ausencia de datos y las lejanías espacio-temporales que quiso recuperar la primera modernidad —antesala del presentismo y obsolescencia programada del siglo XXI—, sino que justamente con su contraparte: la vigilia alucinatoria o sueño lúcido de la subjetividad en la era digital. Todo esto graficado en la figura de herramientas de individualización social con la capacidad de procesar datos y ofrecer soluciones que redibujan los confines del comportamiento colectivo (escalas de creación y producción, formas de contacto sensible, subgéneros y corrientes identitarias, etc.). Dentro de este panorama, incluso la filosofía debe reformular la pregunta por el Ser, la técnica, la relación

tiempo-dinero y el pensamiento más allá del cuerpo humano, esta vez al alero de nuevos paradigmas.

El cero de las formas reúne cinco textos que reflexionan sobre las condiciones de un presente intrincado, producto del arribo omniabarcante de la esfera digital. La apertura de discusiones inusitadas en torno a los modos de pensar lo contemporáneo en este nuevo contexto supone un desafío crucial para las humanidades, en la medida que actualiza sus rendimientos críticos, poéticos y epistemológicos. Considerando este escenario, la identificación de los debates más relevantes emanados del tiempo presente supone en sí un esfuerzo significativo y una toma de posición intelectual frente a lo que aparece como un abismo poliédrico de relaciones teóricas y conceptuales. Los postulados desplegados en este libro por Boris Groys, Franco «Bifo» Berardi, Yuk Hui, Tivon Rice y Lesia Prokopenko, encuentran un eco latente en los aspectos biopolíticos más cotidianos del actual desenvolvimiento social, así como en las capas ideológicas, mercantiles y ontológicas tramadas por las fuerzas que estructuran los circuitos de flujo de información integrada.

Boris Groys expone, en primer lugar, algunas de las facetas que tensionan los principios del humanismo tradicional, cuando el desarrollo económico y el avance tecnológico han disipado los límites entre sujetos y objetos. Esto ha tenido como resultado no solo un proceso de reificación que promueve el auto-diseño como comprensión individual —la proyección

de una imagen en la multiplicidad de internet—, sino también, y a propósito de la inmortalidad técnica, la prevalencia del pensamiento a través de estructuras inorgánicas que trascienden los límites del cuerpo humano y la desintegración de la materia.

Franco «Bifo» Berardi, por su parte, explora la encrucijada entre tiempo, lenguaje y dinero en el contexto actual del capitalismo financiero, el cual instala soterradamente la violencia arbitraria como unidad reguladora del orden planetario. Berardi advierte sobre el extravío de la relación entre tiempo de producción y valor monetario, que se manifiesta a través de una ecuación encriptada. Este modelo de financierización de la economía se basaría en la exacerbación ilimitada de bienes semióticos que extrapolan el tiempo y las circunstancias de consumo.

La entrevista que hace Geert Lovink a Yuk Hui acerca de su libro *Sobre la existencia de los objetos digitales* arroja luces en torno al carácter ontológico presente en el mundo digital y cómo debe ser planteado respecto a la herencia filosófica occidental. La pregunta fundamental por los metadatos reconoce elementos indisociables del problema, como el lugar de la técnica dentro del capitalismo de plataformas o las derivas orquestadas por la era de la información (donde asoman cuestiones como la historia de los datos, la predicción algorítmica, entre otros). En el caso de Tivon Rice, este asume una directriz aplicada a la experiencia que herramientas como la fotogrametría y la Inteligencia Artificial posibilitan

para el uso de combinaciones creativas, más allá de su origen y funciones habituales. Las intersecciones experimentales suscitadas por estos encuentros no sólo expanden el marco de posibilidades artísticas entre antiguas disciplinas y nuevos dispositivos disponibles para su corrupción, sino que también revelan modos de percepción cifrados en la memoria visual que han mediado las tecnologías de la imagen y que las vidas post-digitales han transfigurado en las máquinas.

Lesia Prokopenko, a través de una lectura del *Manifiesto xenofeminista*, revela la apuesta que entraña el enfoque de Laboria Cuboniks —una incitación de posicionamiento asertivo frente a los desequilibrios mortíferos de la hegemonía heteropatriarcal—, para reafirmar la importancia de una política de género acorde a las transformaciones que experimenta el pensamiento al alero del entramado de las máquinas. Se trata de una postura que busca recuperar la razón para fines emancipatorios, arrebatando el supuesto vínculo inherente entre este concepto y el proyecto ilustrado que ha sentado las bases de la dominación patriarcal. El xenofeminismo propone una reconstrucción de lo que implica la razón más allá de la perspectiva humana. Una visión donde esta última es el propósito final del universo, que exige en el tiempo venidero a un abordaje indistinto entre lo natural y lo artificial.

ARTE, TECNOLOGÍA Y HUMANISMO
Boris Groys

En la imaginación pública, la tecnología generalmente se asocia con las revoluciones tecnológicas y con la aceleración del cambio tecnológico. Pero realmente, el objetivo de la tecnología es completamente lo opuesto. Así, en su famoso ensayo acerca de la pregunta sobre la tecnología, Heidegger dice correctamente que su objetivo principal es asegurar el almacenamiento y la disponibilidad de recursos y mercancías¹. Muestra que históricamente el desarrollo de la tecnología ha apuntado a la disminución de la dependencia de los seres humanos respecto de los accidentes a los cuales el suministro natural de recursos es inevitablemente propenso. Nos volvemos cada vez más independientes del sol al almacenar energía en sus diferentes formas –y en general nos volvemos independientes de las

¹ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, Nueva York, Harper Perennial, 2013.

[Nota de la Editora: Este libro, citado por Groys, es la traducción al inglés de *Die Technik und die Kehre, Holzwege, and Vorträge und Aufsätze*, el cual no cuenta con una traducción íntegra al español. El ensayo «La pregunta por la técnica», incluido en el original y en la traducción inglesa, fue publicado como libro por Herder en Barcelona en 2021].

estaciones del año y de la inestabilidad del clima—. Heidegger no dice esto explícitamente, pero la tecnología es para él, ante todo, la interrupción del flujo del tiempo, la producción de reservas de tiempo en las cuales éste deja de fluir hacia el futuro –de modo que un retorno a momentos previos del tiempo se vuelve posible—. Así, podemos regresar a un museo y encontrar ahí la misma obra de arte que contemplamos durante una visita previa. Según Heidegger, el objetivo de la tecnología es precisamente inmunizar al hombre contra el cambio, liberar al humano de su dependencia a la naturaleza (*physis*), el destino, los accidentes. Heidegger obviamente ve este desarrollo como algo extremadamente peligroso. Pero ¿por qué?

Heidegger explica esto de la siguiente manera: si todo se vuelve un recurso que es almacenado y puesto a disposición, entonces el ser humano comienza también a ser considerado un recurso –como capital humano, diríamos hoy en día, como una colección de energías, capacidades y habilidades—. De esta manera, el hombre se degrada. A través de una búsqueda por estabilidad y seguridad, se convierte a sí mismo en una cosa. Heidegger cree que sólo el arte puede salvar al hombre de esta denigración. Cree esto porque, como explica en su texto anterior, *El origen de la obra de arte*, el arte no es más que la revelación de la forma en que usamos las cosas –y, si se quiere, de la forma en que somos usados por ellas²—. En este punto es

importante señalar que, para Heidegger, la obra de arte no es una cosa, sino una visión que se abre al artista en el claro del Ser. En el momento en que la obra de arte entra al sistema del arte como una cosa particular, deja de ser una obra de arte –convirtiéndose simplemente en un objeto disponible para la venta, compra, transporte, exhibición, etc.—. El claro del Ser se cierra. En otras palabras, a Heidegger no le gusta la transformación de una visión artística en una cosa. Y, del mismo modo, no le gusta la transformación del ser humano en una cosa. La razón de la aversión de Heidegger hacia la transformación del humano en una cosa es clara: en ambos textos citados, Heidegger afirma que en nuestro mundo, las cosas existen como herramientas. Para Heidegger, devenir objetivado, mercantilizado, etc., significa devenir usado. Pero, ¿es esta ecuación entre una cosa y una herramienta realmente válida?

Yo sostendría que, en el caso de las obras de arte, no es válida. Por supuesto que es verdad que una obra de arte puede funcionar como un bien de mercado y una herramienta. Pero, como bien de consumo, una obra de arte es distinta a otro tipo de mercancías. La diferencia de base es esta: como regla, cuando consumimos mercancías, las destruimos a través del acto del consumo. Si el pan es consumido (por ejemplo, comido) desaparece, deja de existir. Si el agua es bebida, también desaparece (consumo es destrucción, de ahí la frase «la casa fue

2 Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte»,

Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

consumida por el fuego»). Ropa, autos, etc., se degastan y finalmente destruyen en el proceso de su uso. Sin embargo, las obras de arte no se consumen de esta forma: no son usadas y destruidas, sino solamente exhibidas o miradas. Y son mantenidas en buenas condiciones, restauradas, etc. Por lo tanto, nuestro comportamiento hacia ellas es diferente de la práctica normal del consumo/destrucción. El consumo de la obra de arte es sólo la contemplación de ésta, y la contemplación deja a la obra de arte intacta.

De hecho, este estatuto de la obra de arte como objeto de contemplación es relativamente nuevo. La actitud contemplativa clásica se dirigía hacia objetos eternos e inmortales como las leyes de la lógica (Platón, Aristóteles) o Dios (teología medieval). El cambiante mundo material en el cual todo es temporal, finito y mortal era entendido no como un espacio de *vita contemplativa* sino como *vita activa*. En consecuencia, la contemplación de las obras de arte no está legitimada ontológicamente de la misma forma que la contemplación de la verdad de la razón y de Dios. Más bien, esta contemplación es posible gracias a la tecnología de almacenamiento y preservación. En este sentido, el museo es otra instancia de tecnología que, para Heidegger, pone en peligro a la humanidad convirtiéndola en un objeto.

En efecto, el deseo de protección y auto-protección nos hace dependientes de la mirada del otro. Y la mirada del otro no es necesariamente la mirada amorosa de Dios. El otro no puede ver nuestra alma, nuestros pensamientos, aspiraciones, planes. Es por eso que

Jean-Paul Sartre argumentaba que la mirada del otro siempre produce en nosotros el sentimiento de estar en peligro o avergonzados. La mirada del otro descuida nuestras posibles actividades futuras incluyendo nuevas e inesperadas acciones –nos ve como un objeto ya terminado–. Es por eso que, para Sartre, «el infierno son las otras personas». En *El ser y la nada*, Sartre describe la lucha ontológica entre uno mismo y el otro –yo trato de objetivar al otro y el otro trata de objetivarme a mí–.³ Esta idea de lucha permanente contra la objetivación a través de la mirada del otro permea nuestra cultura. El objetivo del arte se convierte no en atraer sino en escapar de la mirada del otro –en desactivar esta mirada, convertirla en una mirada contemplativa y pasiva–. Entonces, uno se libera del control del otro, pero ¿liberado hacia qué? La respuesta estándar sería: hacia la vida verdadera. De acuerdo con cierta tradición vitalista, uno vive realmente solo cuando se enfrenta a lo impredecible y siniestro, cuando se está en peligro, cuando se está al borde de la muerte.

Estar vivos no es algo que pueda ser calculado en el tiempo y protegido. La vida se anuncia a sí misma solo a través de la intensidad de los sentimientos, la inmediatez de la pasión, la experiencia directa del presente. No por coincidencia los futuristas italianos y rusos como Marinetti y Malévich llamaban a la

3 Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*. Ensayo de ontología fenomenológica, Buenos Aires, Losada, 2005.

destrucción de los museos y monumentos históricos. Su punto no era tanto luchar contra el sistema artístico en sí mismo, sino contra la actitud contemplativa en nombre de la *vita activa*. Como los teóricos y artistas de la vanguardia rusa decían en su tiempo: el arte no debe ser un espejo, sino un martillo. Nietzsche ya había intentado «filosofar con un martillo»⁴. La vanguardia clásica quería acabar con la protección estética del pasado y del *status quo*, con el propósito de cambiar el mundo. Sin embargo, esto implicaba un rechazo a la auto-protección, ya que este cambio se proyectaba como algo permanente. Así, una y otra vez, los artistas de la vanguardia insistieron en aceptar la futura destrucción de su propio arte por las generaciones que los seguirían, quienes construirían un nuevo mundo en el cual no habría lugar para el pasado. Esta lucha contra el pasado fue entendida además por las vanguardias artísticas como una lucha contra el arte. Sin embargo, desde sus inicios el arte en sí mismo ha sido una forma de lucha contra el pasado –la estetización es una forma de aniquilación–.

Fue, de hecho, la Revolución Francesa la que convirtió cosas que eran anteriormente utilizadas por las iglesias y la aristocracia, en obras de arte, es decir, en objetos que fueron exhibidos en museos (originalmente el Louvre) –objetos sólo para ser mirados–. El secularismo de la Revolución Francesa abolió la

⁴ En *Literatura y revolución*, Trotsky dice: «incluso el manejo de un martillo se enseña con la ayuda de un espejo».

contemplación de Dios como el mayor objetivo de la vida, y lo reemplazó por la contemplación de «hermosos» objetos materiales. En otras palabras, el arte en sí mismo fue producido por la violencia revolucionaria –y fue, desde sus inicios, una forma moderna de iconoclasia–. De hecho, en la historia premoderna un cambio de regímenes y convenciones culturales, incluyendo religiones y sistemas políticos, conduciría a una iconoclasia radical: a la destrucción física de objetos relacionados con formas culturales y creencias previas. Pero la Revolución Francesa ofrecía una nueva forma de lidiar con las cosas valiosas del pasado. En vez de ser destruidas, estas cosas fueron desfuncionalizadas y presentadas como arte. Es esta transformación revolucionaria del Louvre la que Kant tiene en mente cuando escribe en su *Crítica de la facultad de juzgar*:

«Si alguien me pregunta acaso encuentro bello el palacio que veo ante mí, podré ciertamente decir; no amo cosas de esa índole...; puedo, aún más, reprochar en buen estilo rousseauiano la vanidad de los grandes, que emplean el sudor del pueblo en cosas tan superfluas... Todo esto se me podrá conceder y aprobar, sólo que de eso no se trata... No se debe estar en lo más mínimo predispuesto en favor de la existencia de la cosa, sino ser a este respecto por completo indiferente para jugar en materia de gusto el papel del juez»⁵.

⁵ Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas,

En otras palabras, la Revolución Francesa introdujo un nuevo tipo de cosas: herramientas desfuncionalizadas. En consecuencia, para los seres humanos, devenir una cosa ya no significaba devenir herramienta. Por el contrario, devenir una cosa podía ahora significar *devenir obra de arte*. Y para los seres humanos, devenir obra de arte significa precisamente lo siguiente: salir de la esclavitud, siendo inmunizado contra la violencia.

De hecho, la protección de los objetos artísticos se puede comparar a la protección sociopolítica del cuerpo humano –esto es, la protección proporcionada por los derechos humanos, que fue introducida también por la Revolución Francesa–. Hay una cercana relación entre arte y humanismo. De acuerdo con los principios del humanismo, los seres humanos solo pueden ser contemplados, no utilizados activamente –no asesinados, violados, esclavizados, etc.–. El programa humanista fue resumido por Kant en su famosa afirmación de que, en una sociedad iluminada, secular, el hombre nunca debe ser tratado como un medio, sino sólo como un fin. Es por eso que vemos la esclavitud como algo bárbaro. Pero usar una obra de arte de la misma manera en que usamos otras cosas y mercancías significa también actuar de manera bárbarica. Lo más importante aquí es que la mirada secular define a los humanos como objetos que tienen cierta forma –es decir, forma humana–. La mirada humana no ve el

Monte Ávila Editores, 1992, págs. 122-123.

alma, ese es el privilegio de Dios. La mirada humana solo ve el cuerpo humano. Por lo tanto, nuestros derechos están relacionados con la imagen que ofrecemos a la mirada de los otros. Por eso nos interesa tanto la imagen. Y es también por esto que estamos interesados en la protección del arte. Los seres humanos están protegidos sólo en la medida en que son percibidos por otros como obras de arte producidas por los más grandes artistas: la naturaleza misma. No por casualidad en el siglo XIX, el siglo del humanismo por excelencia, la forma del cuerpo humano fue considerada como la más hermosa de todas las formas, más bella que los árboles, los frutos y las cascadas. Y, por supuesto, los humanos están muy conscientes de su estatuto como obra de arte –y tratan de mejorar y estabilizar ese estado–. Los seres humanos tradicionalmente desean ser deseados, admirados, vistos, para sentirse como una obra de arte especialmente preciosa.

Alexandre Kojève creía que el deseo de ser deseado, la ambición de ser socialmente reconocidos y admirados, es precisamente lo que nos hace humanos, lo que nos distingue de los animales. Kojève refiere a este deseo como un deseo genuinamente «antropogénico». Este es el deseo no por cosas particulares sino por el deseo del otro: « Así, en la relación entre el hombre y la mujer, por ejemplo, el Deseo sólo es humano si uno desea no el cuerpo, sino el Deseo del otro...»⁶. Es este

⁶ Alexandre Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel*, Madrid, Trotta, 2013, pág. 54.

deseo antropogénico el que da inicio y movimiento a la historia: «la historia humana es la historia de los Deseos deseados»⁷. Kojève describe la historia como movilizadora por los héroes que fueron empujados al autosacrificio en nombre de la humanidad por este deseo específicamente humano: el deseo de reconocimiento, de convertirse en un objeto admirado y amado por la sociedad. El deseo de deseo es lo que produce la autoconciencia, tanto como, podríamos decir, al «yo» como tal. Pero, al mismo tiempo, este deseo de deseo es lo que convierte al sujeto en un objeto –en última instancia, un objeto muerto–. Kojève escribe: «Sin esa lucha a muerte por puro prestigio jamás habría existido seres humanos sobre la tierra»⁸. El tema del deseo de deseo no es «natural», porque está dispuesto a sacrificar todas sus necesidades naturales e incluso su existencia «natural» por la Idea abstracta de reconocimiento.

En este punto el hombre crea un *segundo cuerpo*, por así decir, un cuerpo que se vuelve potencialmente inmortal –y protegido por la sociedad, al menos mientras el arte como tal esté públicamente protegido por la Ley–. Podemos hablar aquí de la extensión del cuerpo humano por el arte, hacia una inmortalidad producida técnicamente. De hecho, después de la muerte de importantes artistas, sus obras siguen siendo coleccionadas y exhibidas, de modo que cuando vamos

a un museo decimos «veamos a Rembrandt y Cézanne» en lugar de «veamos *las obras* de Rembrandt y Cézanne». En este sentido, la protección del arte extiende la vida de los artistas, convirtiéndolos en obras de arte: en el proceso de autoestetización, crean su propio nuevo cuerpo artificial como objeto valioso y precioso que solo puede ser contemplado, no usado.

Por supuesto, Kojève creía que solo los grandes hombres (pensadores, héroes revolucionarios y artistas) podían convertirse en objetos de reconocimiento y admiración por las generaciones venideras. Sin embargo, hoy en día casi todo el mundo practica la autoestética, el autodiseño. Casi todos quieren convertirse en un objeto de admiración. Los artistas contemporáneos trabajan utilizando internet. Esto hace obvio el cambio en nuestra experiencia contemporánea del arte. Las obras de un artista en particular se pueden encontrar en internet cuando busco su nombre en *Google*, y me las muestra en el contexto de otra información que encuentro en *internet* sobre este artista: biografía, otras obras, actividades políticas, revisiones críticas, detalles de la vida personal del artista, etc. Aquí no me refiero al sujeto ficticio y autoral que supuestamente inviste la obra de arte con sus intenciones y con significados que deben ser descifrados y revelados hermenéuticamente. Este tema autoral ya ha sido deconstruido y proclamado muerto muchas veces. Me refiero a la persona real que existe en la realidad *off-line* a la que se refieren los datos de internet. Este autor utiliza internet no solo para

7 Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel*, pág. 54.

8 Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel*, pág. 55

producir arte, sino también para comprar boletos, hacer reservas en restaurantes, manejar negocios, etc. Todas estas actividades tienen lugar en el mismo espacio integrado de internet y todas ellas son potencialmente accesibles para otros usuarios. Aquí la obra de arte se convierte en «real» y profana porque se integra en la información sobre su autor como una persona real y profana. El arte se presenta en internet como un tipo específico de actividad: como documentación de un proceso de trabajo real que tiene lugar en el mundo real, off-line. De hecho, en internet, el arte opera en el mismo espacio que la planificación militar, los negocios turísticos, los flujos de capital, etc. Google muestra, entre otras cosas, que no hay muros en el espacio de internet. Un usuario no pasa del uso cotidiano de las cosas a su contemplación desinteresada, más bien utiliza la información sobre el arte de la misma manera en que usa la información sobre todas las demás cosas del mundo. Aquí las actividades artísticas finalmente se convierten en actividades «normales», actividades reales –no diferentes de cualquier otra práctica útil o no tan útil–. El famoso eslogan de convertir el «arte en vida» pierde su significado porque el arte ya se ha convertido en parte de la vida, en una actividad práctica entre otras actividades. En cierto sentido, el arte vuelve a su origen, a la época en que el artista era un «ser humano normal», un trabajador manual o un *performer* [*entertainer*]. Al mismo tiempo, en internet todos los seres humanos normales se convierten en artistas: producen y envían *selfies* y otras imágenes

y textos. Hoy en día, la práctica de la autoestetización involucra a cientos de millones de personas.

Y no sólo los humanos mismos, sino también sus espacios vitales se han convertido cada vez más en espacios protegidos estéticamente. Museos, monumentos, incluso grandes áreas de las ciudades se han protegido del cambio porque han sido estetizadas como parte de un patrimonio cultural dado. Esto no deja mucho espacio para el cambio urbano y social. En efecto, el arte no quiere el cambio. El arte tiene que ver con el almacenamiento y la conservación, es por eso que el arte es profundamente conservador y tiende a resistir el movimiento del capital y la dinámica de la tecnología contemporánea que destruye permanentemente las antiguas formas de vida y los espacios artísticos. Podemos llamarlo «turbo-capitalismo» o «neoliberalismo», como quiera que sea, el desarrollo económico y tecnológico contemporáneo está dirigido contra cualquier política de protección con motivación estética. Aquí el arte se vuelve activo, y más específicamente, políticamente activo. Podemos hablar de una política de resistencia, de que la protección artística se convierta en una política de resistencia. La política de la resistencia es la política de la protesta. Aquí el arte pasa de la contemplación a la acción. Pero la resistencia es una acción en nombre de la contemplación, una reacción al flujo de cambios políticos y económicos que hacen imposible la contemplación⁹.

⁹ En un seminario que dicté sobre la historia de la vanguardia, una estudiante española –creo que era de

¿Cuál es el significado de esta resistencia? Yo diría que demuestra que la utopía venidera ya ha llegado. Muestra que la utopía no es algo que tenemos que producir o lograr. Más bien, la utopía ya está aquí, y debe ser defendida. ¿Qué es entonces la utopía? Es el estancamiento estetizado, o más bien, el estancamiento como efecto de la estetización total. De hecho, el tiempo utópico es tiempo sin cambio. El cambio siempre es provocado por la violencia y la destrucción. Por lo tanto, si el cambio fuera posible en la utopía, entonces no sería una utopía. Cuando se habla de utopía, a menudo se habla de cambio –pero este es el cambio final y último, el cambio desde el cambio hacia ningún cambio–. La utopía es una obra de arte total en la que la explotación, la violencia y la destrucción se vuelven imposibles. En este sentido, la utopía ya está aquí y está creciendo permanentemente. Se puede decir que la utopía es el estado final del desarrollo tecnológico. En esta etapa, la tecnología se vuelve auto-reflexiva. Heidegger, como muchos otros autores, temía por la perspectiva de este giro auto-reflexivo porque creía que significaría la instrumentalización total de la

Cataluña– quería escribir un artículo basado en su propia participación en un movimiento de protesta en su ciudad natal. Este movimiento trataba de proteger el aspecto tradicional de la ciudad contra la invasión de marcas comerciales globales. Ella creía sinceramente que este movimiento era un movimiento de vanguardia, porque era un movimiento de protesta. Sin embargo, para Marinetti, este sería un movimiento anticuado (pasadista) –precisamente lo opuesto a lo que él quería–.

existencia humana. Pero, como he tratado de demostrar, la auto-objetivación no conduce necesariamente a la auto-utilitarización. También puede conducir a una autoestetización que no tiene un objetivo fuera de sí mismo y, por lo tanto, es lo opuesto a la instrumentalización. De esta manera, la utopía secular realmente triunfa, como el último cierre de la tecnología en sí misma. La vida comienza a coincidir con su inmortalización, y el flujo del tiempo con su inmovilización.

Sin embargo, la inversión utópica de la dinámica tecnológica sigue siendo incierta debido a su falta de garantía ontológica. De hecho, se puede decir que el arte más interesante del siglo XX se dirigió hacia la posibilidad escatológica de la destrucción total del mundo. El arte de la vanguardia temprana manifestó una y otra vez la explosión y destrucción del mundo familiar. Así, a menudo se le acusaba de disfrutar y celebrar una catástrofe mundial. La acusación más famosa de este tipo fue formulada por Walter Benjamin al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*¹⁰. Benjamin creía que la celebración de la catástrofe mundial –tal como la practicaba, por ejemplo, Marinetti– era fascista. Aquí, Benjamin define el fascismo como el punto más alto del esteticismo: el disfrute estético de la violencia y la muerte definitivas. De hecho, uno puede encontrar muchos textos de Marinetti que estetizan y celebran la

¹⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.

destrucción del mundo familiar (y sí, Marinetti era cercano al fascismo italiano). Sin embargo, el disfrute estético de la catástrofe y la muerte ya fue discutido por Kant en su teoría de lo sublime. Allí Kant preguntó cómo era posible disfrutar estéticamente del momento de peligro mortal y la perspectiva de la autodestrucción. Kant dice más o menos lo siguiente: el sujeto de este disfrute sabe que este tema es razonable –y la razón inmortal e infinita sobrevive a cualquier catástrofe en la que el cuerpo humano material perecería–. Es precisamente esta certeza interna –que la razón sobrevive a cualquier muerte particular– lo que le da al sujeto la capacidad de estetizar el peligro mortal y la catástrofe que se avecina.

El hombre moderno, post-espiritual, ya no cree en la inmortalidad de la razón o del alma. Sin embargo, el arte contemporáneo todavía está dispuesto a estetizar la catástrofe porque cree en la inmortalidad del mundo material. En otras palabras, cree que incluso si el sol explotara, sólo significaría que las partículas elementales, los átomos y las moléculas se liberarían de su sumisión al orden cósmico tradicional, y así se revelaría la materialidad del mundo. Aquí, la escatología sigue siendo apocalíptica, en el sentido de que el fin del mundo se entiende no sólo como la interrupción del proceso cósmico, sino también como la revelación de su verdadera naturaleza.

De hecho, Marinetti no sólo celebra la explosión del mundo, sino que también hace explotar la sintaxis de sus propios poemas, liberando así el material

sonoro de la poesía tradicional. Malévich comienza la fase radical de su práctica artística con su participación en una producción de la ópera *Victoria sobre el sol* (1913), en la cual también participaron todas las principales figuras de la vanguardia rusa temprana. La ópera celebra la desaparición del sol y el reinado del caos. Pero para Malévich esto sólo significa que todas las formas de arte tradicionales se destruyen y el material del arte –en primer lugar, el color puro– se revela. Por eso Malévich habla de su propio arte como «Suprematista». Este arte demuestra la supremacía final de la materia sobre todas las formas producidas de manera natural y artificial, formas a las cuales la materia fue previamente esclavizada. Malévich escribe: «Pero me transformé en el cero de las formas y salí de 0 como 1»¹¹. Esto significa precisamente que sobrevivió a la catástrofe del mundo (punto cero) y se encuentra a sí mismo al otro lado de la muerte. Más tarde, en 1915, Malévich organizó la exposición 0.10, presentando a diez artistas que también sobrevivieron al fin del mundo y pasaron por el punto cero de todas las formas. Aquí no es la destrucción y la catástrofe las que están estetizadas, sino el resto material que inevitablemente sobrevive a dicha catástrofe.

11 Kazimir Malévich, «*Sobranie sochinenii*», vol. 1, Moscú, Gilea, 1995, pág. 34. [N. de E.: no hemos podido encontrar una traducción al español de este libro, por lo cual esta cita de tradujo directamente desde el texto, en inglés, de Groys, el cual no se indica si es traducción propia o si corresponde a alguna traducción inglesa de Malévich].

La falta de cualquier garantía ontológica fue expresada poderosamente por Jean-François Lyotard en su ensayo «¿Puede el pensamiento seguir sin un cuerpo?» (1987), ensayo incluido en un libro de Lyotard con el apropiado título de *Lo inhumano*. Lyotard comienza su ensayo con una referencia a la predicción científica de que el sol explotará en 4.500 millones de años. Él escribe, además, que este cataclismo inminente es, en su opinión,

«Tal es, en mi opinión, la única cuestión seria que se plantea hoy a los seres humanos. Frente a ella, todo me parece fútil. Guerras, conflictos, tensiones políticas, movimientos de opinión, debates filosóficos, incluso las pasiones, todo ya está muerto, si esta reserva de infinidad de la que actualmente extraéis la energía... debe morir con el sol»¹².

La perspectiva de la muerte de la humanidad parece ser distante, pero ya nos envenena y hace que nuestros esfuerzos no tengan sentido. Entonces, según Lyotard, el asunto real es la creación de un nuevo *hardware* que pueda reemplazar al cuerpo humano, de modo que el *software* humano, por ejemplo, el pensamiento, pueda reescribirse para esta nueva estructura de soporte de medios. La posibilidad de una reescritura de este tipo viene dada por el hecho de que «la técnica no es

12 Jean-François Lyotard, *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pág. 18.

una invención de los hombres»¹³. El desarrollo de la tecnología es un proceso cósmico en el cual los humanos participan sólo de forma episódica. De esta manera, Lyotard abrió el camino para pensar en lo posthumano o lo transhumano de una manera que cambia el enfoque desde el *software* (actitudes, opiniones, ideologías) hacia el *hardware* (organismo, máquina, sus combinaciones, procesos cósmicos y eventos).

Aquí, Lyotard dice que el hombre debe ser superado, no para que pueda convertirse en el animal perfecto (el *Übermensch* nietzscheano), sino más bien para que pueda lograrse una nueva unidad entre el pensamiento y su estructura inorgánica, inhumana (porque no es animal). La reproducción natural del animal humano debe ser reemplazada por su reproducción mecánica. Aquí uno puede, por supuesto, lamentar la pérdida del aura humanista tradicional. Sin embargo, Walter Benjamin ya aceptó la destrucción del aura, como una alternativa al momento aurático de la destrucción total del mundo.

Las prácticas artísticas y los discursos de la vanguardia clásica fueron, en cierto modo, prefiguraciones de las condiciones en las que existen nuestros segundos cuerpos, de producción propia, cuerpos artificiales en el mundo de los medios contemporáneos. Los elementos de estos cuerpos –obras de arte, libros, películas, fotos– circulan globalmente en forma dispersa. Esta dispersión es aún más obvia en el

13 Lyotard, *Lo Inhumano*, pág. 21.

caso de internet. Si uno busca en internet un nombre en particular, encuentra miles de referencias que no forman ninguna unidad. Así, uno tiene la sensación de que estos cuerpos secundarios, auto-diseñados, ya están en un estado de explosión en cámara lenta, similar a la escena final de *Zabriskie Point* de Antonioni. O tal vez están en un estado de descomposición permanente. La lucha eterna entre Apolo y Dioniso, como la describe Nietzsche, conduce aquí a un resultado extraño: el cuerpo auto-diseñado está desmembrado, disperso, descentrado, incluso explotado (pero aún mantiene su unidad virtual). Sin embargo, esta unidad virtual no es accesible a la mirada humana. Sólo los programas de vigilancia y búsqueda como Google pueden analizar internet en su totalidad, y así identificar los segundos cuerpos de personas vivas y muertas. Aquí, una máquina es reconocida por una máquina, y un algoritmo es reconocido por otro algoritmo. Tal vez sea una prefiguración de la condición que Lyotard nos advirtió, en que la humanidad persiste después de la explosión del sol.

**TIEMPO, ACELERACIÓN
Y VIOLENCIA**

Franco «Bifo» Berardi

¿Qué se guarda en un banco? Se guarda tiempo. ¿Pero el dinero que está guardado en el banco es mi tiempo pasado, el tiempo que he gastado? ¿O me da este dinero la posibilidad de comprar un futuro?

Estas distinciones entre guardar e invertir están ligadas a cambios esenciales que van desde el capitalismo burgués temprano hasta el capitalismo tardío, y también a la historia de la relación entre el capitalismo y nuestras vidas, nuestra subjetividad y nuestra singularidad. En este texto intentaré encontrar algunos puntos de referencia para entender los cambios recientes de la percepción en la relación entre dinero, lenguaje y tiempo.

Si comenzamos con una mirada al paisaje europeo actual, encontramos que Alemania es, por el momento, el único lugar feliz. Los griegos, los portugueses, sin mencionar los irlandeses, eran felices hace algunos años y ahora su estado ha cambiado repentinamente, mientras que el de los alemanes no. ¿Por qué sucede esto? Porque los bancos alemanes guardan el tiempo griego, el tiempo portugués, el tiempo irlandés, y ahora están pidiendo su dinero de regreso. Algo en este intercambio no está funcionando, pero ¿cómo podemos identificar el problema?

Este es precisamente el enigma o secreto necesario dentro de la era del capitalismo financiero. Pero ¿es un secreto o un enigma? Podemos decir que el secreto es algo que está oculto en una caja. Si se encuentra la llave correcta, la verdad del secreto es revelada. Por otro lado, un enigma no tiene llave ni verdad. Christian Marazzi diría que el capitalismo financiero está construido como un enigma. No se puede encontrar la verdad, porque está basada en el hecho de que ha sido disuelta. Ya no está ahí.

En su libro de 1976, *El intercambio simbólico y la muerte*, Baudrillard escribió que todo el sistema financiero está cayendo en la indeterminación; para el capitalismo financiero es esencial la pérdida de relación entre tiempo y valor¹. Al comienzo del primer capítulo de *El capital*, Marx explica que el valor es tiempo, acumulación de tiempo –tiempo objetivado, tiempo que se ha vuelto cosas, bienes–.² No es el tiempo de trabajo, ni el trabajo en el tiempo lo que produce valor, ya que importa poco si se es flojo o eficiente. La determinación importante del valor concierne al promedio de tiempo necesario para producir un cierto bien.

Todo esto es claro: valor es tiempo, capital es valor o tiempo acumulado, y los bancos guardan este tiempo acumulado. Entonces, de repente, algo nuevo

pasa en la relación entre tiempo, trabajo y valor, y algo pasa en la tecnología. El trabajo deja de ser la fuerza, el trabajo muscular de la producción industrial, y comienza a producir signos –productos que son esencialmente semióticos–. Para establecer el promedio de tiempo necesario para producir un vidrio, se necesita simplemente entender el trabajo material implicado en convertir la arena en vidrio, y así sucesivamente. Pero al intentar decidir cuánto tiempo es necesario para producir una idea, un proyecto, un estilo, una creación, nos encontramos con que el proceso de producción se vuelve semiótico, y la relación entre tiempo, trabajo y valor se evapora repentinamente, derritiéndose en el aire.

Baudrillard fue el primer pensador que entendió este pasaje en 1976, pero algunos años antes, el presidente Richard Nixon hizo algo muy clarividente: canceló el «patrón oro» y el sistema Bretton Woods, que fijó la relación entre diferentes monedas en todo el mundo. El dólar se volvió, digámoslo, libre, independiente, autónomo. Y así, la posibilidad de tener una medida universal sobre el monto de tiempo necesario para producir una cosa o un bien, efectivamente desapareció. Por supuesto, esto significó que los Estados Unidos de América tuvieran que decidir entonces la intercambiabilidad del dólar, pero ¿de acuerdo a qué términos? La financierización de la economía usaría la violencia como medida. Esta relación no es extemporánea o casual, sino absolutamente estructural: no hay financierización sin violencia, porque

1 Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

2 Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política (Obra completa)*, Madrid, Akal, 2000.

la violencia se vuelve el único medio de producción de valor en lugar de un estándar. Volveré a esto más tarde, pero, para hacerlo, primero consideraré cómo el tiempo puede ser hecho para olvidar los bancos.

Mi generación, que podemos llamar la última generación moderna, estaba acostumbrada a pensar el tiempo en términos de progreso, como un proceso de crecimiento e incluso de perfeccionamiento. La idea de futuro fue crucial en esta concepción moderna del tiempo, como vemos en el *Manifiesto futurista* de Marinetti de 1909³, donde uno encuentra el carácter esencial del capitalismo moderno: una comprensión del tiempo como un proceso de potencia creciente y de aceleración. Mientras el concepto de aceleración es nuevo en la historia del pensamiento y en la historia del arte, en las pinturas de Cézanne ya podemos ver una visión ralentizada, y si la percepción del tiempo puede ser ralentizada, entonces también puede ser acelerada, alterada. Henri Bergson ha descrito esto como un cambio desde un concepto del tiempo a un concepto de la duración, visto desde el punto de vista de la percepción, y no espacialmente como extensión. Este cambio crucial marcó un alejamiento de la clásica representación burguesa del tiempo.

3 N. de la E.: “Le futurisme”, conocido también como *Manifiesto futurista*, fue un texto publicado por Marinetti el 20 de febrero de 1909 en el periódico francés *Le Figaro*.

El texto fue publicado en español por F. Sempere y Cia. Editores en Valencia en 1909.

Hablando del tiempo como aceleración, los futuristas italianos articularon una potencia moderna que es también una potencia masculina –una masculinización de la percepción del tiempo, de la percepción de la política, de la percepción misma, que fue un problema central de la aceleración en la modernidad italiana—. No puedes entender el fascismo italiano sin comenzar por sus intentos de desfeminizar la cultura. El fascismo italiano trata acerca del desprecio de la mujer, y este es uno de los puntos cruciales del *Manifiesto futurista*, tanto como la creación del ridículo orgullo nacional de los italianos. En la poesía italiana de Dante, Petrarca, Tasso, Leopardi, Foscollo y otros, Italia es siempre caracterizada como femenina –como una hermosa mujer, un cuerpo femenino deseado, una Venus emergiendo desde las aguas del Mediterráneo, y así—. Antes de la modernidad italiana, cuando no era una vergüenza ser italiano, la identificación del sí mismo era femenina. El fascismo italiano marcó entonces un punto crucial en el pasaje desde la vergüenza femenina a la aceleración masculina, el orgullo, la agresividad, la guerra, el crecimiento industrial, etc. Pero sigue siendo una búsqueda por otra percepción del tiempo, por una forma de olvidar la propia pereza, la lentitud y la sensibilidad a través de la afirmación de una percepción del tiempo en la cual uno es un maestro, un guerrero y un constructor de industria.

Entonces, ¿qué le sucedió al siglo que confió en el futuro? Si miramos el año 1977, vemos que este es

especialmente importante en la historia de la humanidad. Es el año de la muerte de Charlie Chaplin, un momento que, para mí, marca el fin de la posibilidad de un tipo de modernidad humana y amable. Es el fin de una contradictoria y controversial percepción del tiempo en la modernidad, el tiempo de la horrible máquina invadiendo y destruyendo mi vida. Ese mismo año, Uri Andropov, ex jefe de la KGB, escribió una carta a Leonid Brezhnev, explicando que la URSS tenía cinco años para cerrar la brecha con Estados Unidos en el campo de la tecnología de la información, o todo estaría perdido. Todos sabemos cómo terminó esa historia. Pero 1977 es también el año que, en un pequeño laboratorio de Silicon Valley, Steve Jobs y Steve Wozniak crearon interfaces amigables para el usuario bajo la marca registrada de Apple. Esto no se trata de la *Indiani Metropolitana* en Roma y en Bologna, sino de Sid Vicious gritando «no hay futuro» en 1977: el futuro se acabó –no pienses en tu futuro, porque no existe–. En un sentido, este lamento fue la premonición última del fin de la era moderna, del fin del capitalismo industrial y el comienzo de una nueva era de violencia total. Si el capitalismo debe continuar en la historia de la humanidad, entonces la historia de la humanidad debe convertirse en el lugar de la violencia total, porque solo la violencia de la competencia puede decidir el valor del tiempo.

También en 1977, la palabra «competencia» se volvió crucial para la economía, cuyo proyecto fue so-

meter las relaciones humanas a un imperativo singular de competencia. El término por sí mismo se naturalizó al punto que decir «competencia» era igual a decir «trabajo». Pero competencia no es lo mismo que trabajo. Competencia es igual a crimen, igual a violencia, igual a asesinato, igual a violación. Competencia es igual a guerra. Gilles Deleuze y Félix Guattari dicen que el fascismo es «cuando una *máquina de guerra* se instala en cada agujero, en cada nicho»⁴. Y yo diría que un régimen económico basado en la competencia es el fascismo perfeccionado. Pero, ¿cómo esta violencia llega a la esfera económica?

William Burroughs ha dicho que la inflación es esencialmente cuando se necesita más dinero para comprar menos cosas. Es simple: se necesitan más y más signos, palabras, información, para comprar menos y menos significados. Es la hiper-aceleración usada como una herramienta capitalista esencial. Cuando Marx habla de plusvalía relativa, está hablando acerca de la aceleración: si se busca un crecimiento en productividad –que es también crecimiento en plusvalía–, se necesita acelerar el tiempo de trabajo. Pero cuando la principal herramienta para la producción deja de ser el trabajo material y se vuelve labor cognitiva, la aceleración entra en otra fase, en otra dimensión, porque un incremento en la productividad semiótica-capitalista viene esencialmente de la aceleración de la esfera-información –el entorno desde el cual la información llega a tu cerebro–.

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pág. 219.

No hay que olvidar que el cerebro funciona en el tiempo que y necesita tiempo para prestar atención y entender. Pero la atención no puede ser infinitamente acelerada. Marx describe una crisis de sobreproducción en el capitalismo industrial –cuando la producción supera la demanda, un exceso de fuerza de trabajo es despedido, que a su vez tiene menos dinero para comprar productos, resultando en un efecto general de declive económico. Sin embargo, en la esfera del capital semiótico, la sobreproducción está vinculada con la cantidad de bienes semióticos que han sido producidos en relación con la cantidad de tiempo de atención que se dispone. Se puede acelerar la atención tomando anfetaminas, por ejemplo, o usando otras técnicas o drogas que den la posibilidad de estar más atento, más productivo en el campo de la atención. Pero ya se sabe cómo termina esto.

Se puede recordar un tiempo alrededor de la época de la caída del *dot-com* del año 2000, cuando una serie de libros que abordaban el tópico de la atención económica aparecieron en librerías. Los economistas se volvieron de pronto conscientes del simple hecho de que en un mundo semiocapitalista, la principal mercancía es la atención. La década de 1990 fue testigo de una era de incremento de la productividad, aumento del entusiasmo por la producción y de creciente felicidad de los trabajadores intelectuales, quienes se volvieron empresarios, entre otras cosas, en la manía del *dot-com*. Pero la década de 1990 fue también la década del *Prozac*. No se puede explicar

lo que Alan Greenspan llamó la «exuberancia irracional» en los mercados, sin recordar el simple hecho de que, a lo largo de toda la década, millones de trabajadores cognitivos estaban consumiendo toneladas de cocaína, anfetaminas y Prozac. Greenspan no estaba hablando de la economía, sino del efecto de la cocaína en los cerebros de millones de trabajadores cognitivos en el planeta. Y la caída del *dot-com* fue la repentina desaparición de esta anfetamina en los cerebros de dichos trabajadores.

En los primeros años del nuevo milenio, el colapso del capitalismo o de las economías capitalistas en todo el planeta parecía inevitable. Entonces, el 11 de septiembre [de 2001] proporcionó una solución para todo. Sólo un doctor demente prescribiría anfetaminas a un paciente depresivo, pero lo que vino después del 11 de septiembre fue exactamente eso. Los trabajadores cognitivos estaban tanto química como económicamente deprimidos, y puesto que la atención económica estaba sobresaturada, era tiempo de empezar la guerra infinita, la guerra preventiva, la guerra sin fin. Esto es lo que los años de Bush trajeron: mientras que utilizar una mentira para comenzar una guerra en Iraq parecía una locura, el propósito nunca fue ganar o perder, sino pelear una guerra que no terminaría nunca.

Más y más signos compran menos y menos significado. En una carta al lingüista y semiólogo Thomas Seboek, Bill Gates escribió que «la revolución digital se trata de... herramientas para hacer las cosas más

fáciles»⁵. Parece que Bill Gates captó ingeniosamente el problema de la relación entre significado y poder. Construido bajo el principio *hippie* de acercar la información a las personas, el desarrollo de las interfaces amigables de Steve Jobs y Steve Wozniak comenzó un peligroso proceso de hacer que las cosas sean fáciles: si haces que las cosas sean fáciles, la gran mayoría de las personas te seguirá. En este sentido, vemos que la evolución de internet es la evolución de un sistema totalitario que comenzó como un canal para investigar y descubrir, para la creación y la invención, para devenir luego esencialmente el lugar donde las cosas son fáciles. Es de esta manera que el significado puede ser totalmente olvidado, pero la información puede continuar en movimiento. Cuando más signos compran menos significado, cuando hay una inflación de significado, cuando la infoesfera se acelera y la atención es incapaz de seguirla, ¿qué se necesita? Se necesitan a alguien que haga las cosas fáciles por ti. Es un problema de tiempo.

El fin de la modernidad llegó con el colapso del futuro, como Johnny Rotten señaló. Pero la postmodernidad, hasta donde podemos afirmar, sólo ha producido una máquina tecno-lingüística permeando cada receso de la vida diaria, cada espacio del cerebro social. En un libro de 1977 del antropólogo americano Rose Goldsen titulado *The Show and Tell Machine*, Goldsen escribió que una nueva generación de

5 Arthur Kroker & Michael A. Weinstein, *Data Trash: The Theory of Virtual Class*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 1994, pág. 13.

seres humanos obtendrá sus impresiones primarias de una máquina en lugar de una madre⁶. Esa generación está aquí. Es una generación que experimenta una relación problemática entre lenguaje y cuerpo, entre las palabras y el afecto, que separa el lenguaje del cuerpo de la madre y del cuerpo en general –en la historia de la humanidad el lenguaje siempre ha estado conectado con el miedo de confiar en el cuerpo–. En esta situación, necesitamos reactivar nuestra habilidad de conectar el lenguaje con el deseo, o la situación se volverá extremadamente mala. Si la relación entre el significante y el significado no puede ser garantizada por la presencia del cuerpo, perdemos nuestra relación con el mundo. Nuestra relación con el mundo se volverá puramente funcional, operacional, más rápida probablemente, pero precaria.

6 Rose K. Goldsen, *The Show and Tell Machine*, Nueva York, Dial Press, 1977, pág. ix.

**OBJETOS DIGITALES Y
ESQUEMAS DE METADATOS**

Geert Lovink – Yuk Hui

Yuk Hui se ha atrevido a llevar la filosofía al siglo XXI, preguntándose qué es un objeto digital. Procedente de Hong Kong, ha deambulado por Europa desde el 2006. Realizó su doctorado en el Goldsmiths College, en Londres, luego se trasladó a París y trabajó en el Instituto de Investigación e Innovación de Bernard Stiegler antes de mudarse, inevitablemente, a Berlín, donde realiza un postdoctorado en la Universidad Leuphana (Lüneburg). Su primer libro, Sobre la existencia de los objetos digitales, organiza un diálogo entre la metafísica tecnofóbica de Heidegger y el intelectual francés de la tecnología Gilbert Simondon (autor del subvalorado clásico de 1958: El modo de existencia de los objetos técnicos¹). En su primera publicación, Yuk Hui juega elegantemente con el doble sentido de la palabra «ontología»: por un lado, el eterno nivel de la pregunta por el Ser; por el otro, el sentido técnico de la palabra utilizada por las ciencias informáticas para describir las jerarquías al interior de las representaciones del conocimiento como metadato.

Ontología, en el contexto de internet, comúnmente se asocia con el inventor de la World Wide Web, Tim Berners-Lee, y su

¹ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.

término «web semántica», un conjunto de estándares para formatos de datos (data formats) y protocolos de intercambio. Sobre la existencia de los objetos digitales se podría describir como una publicación que le entrega un fundamento sólido, europeo-continental, a la sensible y superior mentalidad ingenieril de Berners-Lee. Los programadores no pierden el tiempo en Slashdot, 4Chan y Reddit; ellos también leen Husserl. De hecho, algunos hiper humanos podrían... Mi pregunta es, por qué la comunidad geek no previó el alza del capitalismo de plataformas, con monopolios como Google y Facebook. El enfoque de las ciencias de la información hacia la ontología ha sido inocente, si es que no, corto de vista. El internet como ámbito público que la clase ingenieril da por sentado, casi ha desaparecido, quedando sin espacio para implementar experimentos en el nivel fundamental (en efecto, ontológico). Esto plantea la pregunta sobre si aventuras ontológicas como esta pueden ser exitosas sin un ángulo político.

De acuerdo con Yuk Hui, «La idea de los filósofos como figuras que se posicionan al margen, como meros críticos que defienden la pureza del pensamiento, ha sido arrastrada en el flujo del progreso tecnológico». La naturaleza de la técnica tiene que ser considerada al hablar sobre la existencia. Ese es un punto de partida ambicioso. Sin embargo, la real y existente dominación de las redes sociales pone sobre la mesa la pregunta sobre cuál es el rol que juegan las investigaciones filosóficas (como la de Hui). ¿Debería volverse más técnica la investigación (y necesariamente más tradicional para poder ser aceptada)? ¿O debería ir a contrapelo y rehusar construir cimientos para el servicio de una clase ingenieril insular que se encuentra en la necesidad extrema de una provocación

política al estilo de Žižek? Otro acercamiento podría ser comparar el estilo sorprendentemente libre y deleuziano de Hui con teóricos programadores norteamericanos como Alex Galloway y Wendy Chun, quienes nunca han profundizado en la filosofía clásica en busca de los cimientos de nuestra existencia digital. ¿Quién está preparado para leer la sintaxis XML con Schelling y convertir el conocimiento de Python y C en acción, cambiando de esta manera el lenguaje mismo de la filosofía?

En algunos momentos, Sobre la existencia de los objetos digitales cae en el ejercicio comparativo obligado de explicar cómo el autor A es distinto al autor B, pero luego se recupera rápidamente, entregándonos una idea de lo que vendrá. Lo que es realmente inquietante sobre el futuro de esta filosofía digital en ciernes es la «sociedad de la caja negra» (Frank Pasquale), los algoritmos secretos que no se pueden leer, y mucho menos cambiar. ¿Cómo puede la filosofía volverse técnica cuando, una vez más, solo puede especular sobre su objeto? Aplaudamos a Yuk Hui en su inestimable esfuerzo por practicar lo que Friedrich Kittler siempre propuso, pero de lo cual se alejó hacia el final de su vida, escapando hacia la antigua Grecia. El prefacio al libro de Hui, de Bernard Stiegler, es igualmente apreciado. La siguiente parada de Yuk Hui es un estudio igualmente ambicioso sobre la naturaleza de la tecnología en China, el cual acaba de terminar. Pasemos ahora al tema principal: los objetos digitales que nos rodean y dirigen de una manera virtual, invisible e íntima.

Geert Lovink: *¿Puedes esbozar las implicancias a largo plazo de tu enfoque para la filosofía en general y de cómo esta se enseña? ¿Dónde nos encontramos, en términos de los debates y experimentos para integrar*

las técnicas en el plan de estudios de la filosofía? Las redes y la filosofía aún no se encuentran entre sí. ¿Cómo te gustaría escenificar esto? Algunos dicen que, de partida, el «encuentro» es una noción cristiana.

Yuk Hui: Al igual que Bernard Stiegler, estoy intentando releer la filosofía de acuerdo con la pregunta sobre la técnica, no sólo al interior de la filosofía europea, sino también en la filosofía china –para esta última estoy colaborando con algunos académicos chinos, como por ejemplo el profesor Gao Shiming de la Academia de Arte de China–. Stiegler es un muy buen ejemplo porque basa sus lecturas de la historia de la filosofía en lo que él llama la «retención terciaria», que es memoria artificial. La retención terciaria es un suplemento de lo que Edmund Husserl llama «retención primaria» (impresión) y «retención secundaria» (recuerdo). Stiegler desarrolla sus lecturas de forma sistemática y rigurosa. No obstante, aún tenemos que hacer un enorme trabajo para llevar esto más lejos, y necesariamente de forma «colectiva», sino en la forma de una escuela (y de hecho Bernard tiene una escuela de filosofía en Épineuil-le-Fleuriel), la cual primero que todo tendría que involucrarse profundamente con textos filosóficos y con la tradición filosófica, en lugar de la mera intuición, la cual siempre es necesaria, pero no suficiente. En segundo lugar, tendría que involucrarse de cerca con el desarrollo tecnológico y, en este sentido, es necesario trabajar con ingenieros. En tercer lugar, tendría que llevar el concepto de

técnica más allá del discurso Occidental, la cual me parece una tarea urgente en el Antropoceno.

Decías que las redes y la filosofía aún no se encuentran entre sí. Yo diría que aquellos encuentros son inmanentes. Podemos ver siempre la pregunta por las redes en diversos pensadores, implícita o explícitamente. Por ejemplo, es claramente evidente en Saint Simon, Marx, Heidegger, Simondon, Deleuze, etc., sin mencionar a filósofos más contemporáneos. Sin embargo, tenemos que *recuperar* y *tematizar* a estos pensadores («en el sentido cristiano» que mencionaste, como el encuentro de Cristo con los evangelios) para responder el problema de nuestra época. Este es exactamente el punto que he señalado antes.

GL: ¿Qué salió mal en el discurso corporativo en torno al *Big Data*? ¿Qué es tan aburrido y sospechoso acerca de él? ¿Y por qué las «humanidades digitales» no se han levantado contra este monstruo? ¿Estarías a favor de desacreditar todos los datos? ¿O más bien dirías que hay otros datos posibles? Recientemente un «manifiesto de prevención de datos» fue postado en la lista *nettime*. Argumentaba en contra del paradigma de la protección y la «privacidad». Estaríamos mucho mejor, decía, evitando la producción de datos en primer lugar. ¿Dirías que los datos han aplastado la reputación de la Teoría tal como la conocemos en las artes y las humanidades? ¿Qué le dirías a la gente que te acusa de promocionar al Gran Enemigo del pensamiento crítico?

YH: Para mí el problema principal del Big Data, junto con el de los algoritmos, es la predicción. Es otra forma de determinación del tiempo, la cual probablemente no es la misma forma de temporizar el pasado, el presente y el futuro que encontramos en Bergson, Heidegger, Lyotard, Deleuze, etc. Esto significa que debemos descubrir en el Big Data una nueva y poderosa síntesis del tiempo, y descifrar cómo lidiar con ella. Esta nueva síntesis del tiempo es lo que llamo «protección terciaria», la cual intenta suplementar el concepto de Stiegler de «retención terciaria». Como discutimos anteriormente, para Husserl hay una protección primaria y secundaria (anticipación). En la teoría de Stiegler, la retención terciaria es el soporte para otras formas de retención y protección. Sin embargo, tenemos que añadir que la protección no puede ser reducida a la retención. Esto es bastante explícito en los últimos escritos de Husserl sobre conciencia del tiempo, por ejemplo, los así llamados «manuscritos de Bernau» (1917-1918). Por supuesto, hay ambigüedad (por ejemplo, la deuda es un ejemplo de protección terciaria tanto como retención terciaria, ya que anticipa aquello a lo cual tendremos que volver, y es registrado como huella). La protección terciaria se amplía debido a la creciente habilidad de las máquinas para predecir y anticiparse. Podríamos decir que, mientras seamos parte del Big Data, estaremos constantemente en deuda con ciertas incógnitas.

Conocemos la historia de Edward Bernays y conocemos la psicología del marketing, la que desde el

siglo XX se ha basado en un mecanismo que apunta a la manipulación del psicopoder. Ahora, sin embargo, el mecanismo no se ocupa sólo del psicopoder. En su lugar, la personalización y la predicción se han vuelto aún más efectivas y directas. Las predicciones del Big Data nos entregan una experiencia «promedio», ya que el Big Data está basado en la media. Sin embargo, no es promedio en un sentido en el cual todos somos iguales, sino que el Big Data muestra variaciones en torno a la media, que dan la impresión de que todos somos diferentes. Estas variaciones son lo que Deleuze llamaría «el particular», refiriéndose a que pueden ser reducidos a una media, a un promedio. También pueden ser descritos como las «diferencias» que los sociólogos Scott Lash y Celia Lury destacaban en su libro *Global Culture Industry*². Sin embargo, estas diferencias son reductibles.

Por lo tanto, no diré que el Big Data es aburrido, sino que es realmente sospechoso y que tendremos que transformar esta práctica. Esto también está relacionado con tu pregunta sobre por qué las humanidades digitales no se han levantado en contra de esta monstruosidad. Muchos proyectos de las humanidades digitales forman parte de este paradigma. Cuando se visualiza la correlación entre cientos de miles de imágenes, se está empleando la misma lógica que la industria del Big Data (aunque inofensivamente)

2 Scott Lash & Celia Lury, *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Cambridge, UK, Polity Press, 2007.

y se exhibe su estética. Este tipo de humanidad digital por ahora aún tiene un lugar, pero no creo que las cosas puedan continuar así por mucho tiempo, ya que estamos alcanzando el final de una etapa transicional. Los datos no son de ninguna manera nuestro «Gran Enemigo». Debemos ser conscientes de la historia de los datos, los cuales han sido un tema en las humanidades por mucho tiempo, sin ser tematizados. Ahora es tiempo de entrar en un nuevo escenario, llevando más allá la pregunta por los datos y su organización. Me parece que este debería ser el futuro de las «humanidades digitales».

GL: Has dicho que «lo digital es la capacidad de procesar datos». ¿Podemos profundizar en eso? Este enfoque «dinámico» supone que hay también una visión estática, de ceros y unos, en la cual lo digital simplemente es. ¿Es acaso intolerable pensar que los datos simplemente pueden existir, sin ningún contexto –datos como tales–?

YH: No hay sólo dos miradas, estática o dinámica. Hay diferentes órdenes de magnitud, y cada uno de estos órdenes de magnitud puede ser visto como una realidad en sí misma. La metodología de *Sobre la existencia de los objetos digitales* incorpora este entendimiento de los órdenes de magnitud, usado frecuentemente en epistemología. Por lo tanto, 0 y 1 es un orden de magnitud, y los datos son otro. Si vemos 0 y 1 como el único orden de magnitud, quedaremos fácilmente atrapados en un callejón metafísico sin salida. El filósofo Edward Fredkin ha propuesto lo

que él llama una «ontología digital», o «física digital», ya que toma los 0 y 1 como fundamentos del ser, como el agua en Tales, el fuego en Heráclito, o el *apeiron* en Anaximandro.

Sin embargo, cuando vemos las cosas desde un punto de vista fenomenológico, esta metafísica digital no hace más que confirmar la crítica de Heidegger a la tecnología: su esencia ya no es tecnológica, sino que de encuadre (*Gestell*), y el ser es tratado como una permanente reserva calculable (*Bestand*). Por esto, propongo que nos concentremos en el asunto de los datos como la cuestión principal de lo digital. Tomo esta visión también, en parte, de Jacques Ellul. De hecho, ya en 1970, en su libro *Le système technicien* (un trabajo que extendió el análisis de Simondon sobre los objetos técnicos), Ellul observó que la totalización de sistemas era posible sólo por la habilidad del computador de procesar datos³.

Tú has preguntado, «¿pueden los datos simplemente existir, sin contexto?». Creo que la respuesta es sí, incluso sin tener que seguir necesariamente la crítica del correlacionismo de Quentin Meillassoux. Primero, tenemos que entender la historia del concepto de «dato». El dato es lo dado, como sugiere la etimología de la palabra en latín, *datum*. Al mismo tiempo, es dato sensorial, lo que también es dado –Husserl lo llama *das Gegebene*–. La palabra francesa para dato, *donnée*, que es también el participio del

3 Jacques Ellul, *Le système technicien*, Paris, Le Cherche Midi, 2004.

verbo «dar» (*donner*), conserva este sentido. Podemos decir que en la filosofía empírica y trascendental, hay diferentes maneras de organizar los datos. Para Hume, se basa en las reglas de asociación (contigüidad, semejanza, casualidad), y para Kant se basa en ciertas estructuras *a priori*, incluyendo la intuición y la comprensión.

El uso de la palabra «dato» para designar la información computacional sólo se emplea hacia finales de la primera mitad del siglo XX. Esencialmente, esto no sólo da un nuevo significado al término «datos», sino que también implica la necesidad de repensar su organización. Esa es la razón de este libro. Sin embargo, si lo que se da es concebible o no, es otro debate. Cuando Heidegger habla del Ser como *es gibt*, la palabra *geben* se enfatiza como enviar (*schicken*), como *Geschenk*, y lo que se da se presenta y se esconde al mismo tiempo, como dice Heráclito en sus fragmentos. Podríamos decir que hay *Datum an sich*, como el *Ding an sich* de Kant, pero esto no necesariamente significa que los datos sean una caja negra o que se retiren, como han dicho algunos realistas especulativos. Para Heidegger, sólo a través de la ocultación es posible la revelación. E incluso si decimos que los datos pertenecen al mundo *noumenal*, la mayoría de los filósofos chinos no estarían de acuerdo con Kant en que los humanos no tienen intuición intelectual y no pueden acceder a lo *noumenal*. Por eso quise convertir esta cuestión sin salida de «retiro» (*withdrawal*) y *Ding an sich*, en una cuestión de relaciones.

GL: En el pasado, aprendí a distinguir entre objetos digitales pasivos y activos. Había archivos ejecutivos y archivos estáticos como documentos o entradas en bases de datos. ¿Tiene sentido hacer una distinción entre programas y datos? Aquí también hay una dimensión sociológica: los programas son escritos por *geeks*, mientras que los datos son producidos inocentemente por usuarios ordinarios. Hoy en día las personas hablan de algoritmos y *bots*. Ambos manipulan los datos a su manera.

YH: Hace mucho tiempo, cuando jugábamos juegos que venían en disquetes, era necesario usar un archivo .exe para ejecutar un archivo .dat. Supongo que esto es lo que quieres decir con activo y pasivo. Esto sigue siendo así en algunos entornos computacionales. La web, sin embargo, es un entorno diferente, ya que se supone que funciona todo el tiempo y está diseñada en la mayoría de los casos con lenguaje de programación. En general, en los últimos cincuenta años los lenguajes de marcado [*mark-up languages*] se han desarrollado y evolucionado aún más, por ejemplo, de GML a SGML, de HTML 1.0 a XHTML 2.0, y ahora las ontologías web así como las ontologías formales. El uso de *mark-up language* como GML para formatear datos comenzó con IBM en la década de 1960, y luego en la década de 1980 se trabajó mucho en la representación del conocimiento [*knowledge representation*]. Cuando examinamos estas historias, vemos que la línea entre un objeto de datos [*data object*] y un programa, comenzó a desdibujarse: estos

objetos no sólo llevan restricciones y funciones, sino que también permiten efectivamente la comunicación entre diferentes plataformas y aplicaciones. Los programas y plataformas sólo pueden comunicarse cuando las «ontologías» o «categorizaciones» son compartidas. Se vuelven cada vez más «activas» en el sentido del que acabamos de hablar.

GL: Has escrito que la tradición fenomenológica no comprendió los objetos técnicos y digitales. Al mismo tiempo, es indiscutible que Martin Heidegger es uno de los filósofos de la tecnología más influyentes del siglo XX. ¿Cómo se combinan estas dos cosas?

YH: Permíteme precisar esta crítica a la fenomenología. Sostengo que la nueva definición de «dato» parece haber problematizado las investigaciones fenomenológicas, que otorgan un papel ambigüo a los objetos técnicos en la construcción de experiencias. Es cierto que la fenomenología tiene su propia historia en lo que respecta a los objetos técnicos en el sentido más amplio del término. Por ejemplo, el primer Husserl da prioridad a la expresión (*Ausdruck*) sobre la indicación o el signo (*Anzeichen*), ya que el segundo no expresa nada, es pasivo, como la asociación de ideas de Hume, mientras que el primero siempre exige una explicación activa del sentido. El último Husserl desarrolló una visión diferente, donde se dirige a los objetos culturales, y el mundo de la vida (*Lebenswelt*) fue primordial en su investigación. El análisis de Heidegger sobre lo *listo-para-usar* (que para mí es en realidad una inversión de la distinción

de Husserl entre expresión e indicación) es muy importante para la comprensión de los objetos técnicos, y por eso lo ofrezco como un complemento de lo que Simondon llama la «concretización» de los objetos técnicos. Creo que Simondon era consciente de ello, ya que, en la Parte III de *El modo de existencia de los objetos técnicos*, hizo de Heidegger su aliado.

Cuando digo que la tradición fenomenológica no es suficiente para tratar los objetos digitales, quiero decir, en primer lugar, que el papel del objeto técnico es ambigüo en estas investigaciones, y por lo tanto debemos recuperarlo a través de una relectura de Husserl y Heidegger, y aquí debemos agradecer a Jacques Derrida y a Bernard Stiegler por sus trabajos pioneros (y también debemos prestar atención a las diferencias en sus respectivas lecturas). En segundo lugar, hay una reticencia a investigar la constitución de estos objetos. Husserl dejó lo que constituye la llamada «experiencia pre-predicativa» en gran parte sin examinar, lo que es bastante sorprendente, considerando que el lema de Husserl era «volver a las cosas mismas».

La fenomenología se refiere a la cuestión de la experiencia, que es cómo el sujeto se construye a sí mismo por medio de la intencionalidad (ya sea a través de la génesis o la encarnación) y cómo los objetos se constituyen como fenómenos en la inmanencia de la conciencia por medio de actos intencionales. Para ser más precisos, existe una relación polar entre el sujeto y el objeto, pero lo que constituye el polo del objeto es bastante limitado, o incluso sólo fenomenológico.

Por ejemplo, la fenomenología no investiga los esquemas dentro de un objeto técnico, y por esta razón Simondon dice que una investigación fenomenológica de objetos técnicos es peligrosa. La investigación de los objetos digitales es un intento de reelaborar el polo del objeto y de redefinir su relación con el sujeto, es decir, con la experiencia. Debemos decir que, comparado con Husserl, Heidegger prestó mucha más atención a los objetos así como a la constitución de los mismos. Sin embargo, lo hizo en una dirección diferente. Heidegger quería mostrar que la constitución del objeto es ontológica, una tradición que comenzó con Platón y Aristóteles, aunque se complica con este último, ya que las primeras conferencias de Heidegger sobre Aristóteles lo alababan por estar más cerca de los pre-socráticos que de Platón en la cuestión del Ser. Una crítica más feroz de parte de Heidegger llegó más tarde, por ejemplo, en sus cuatro volúmenes sobre Nietzsche, en los que se describe a Aristóteles casi como un reaccionario contra Platón.

GL: Desde el principio los datos han tenido sus propios metadatos. Los archivos tienen nombres o una cadena única de números. Van juntos. Esto es también lo que se dice de los objetos digitales: las «ontologías» no están separadas de los datos reales.

YH: De hecho, las ontologías pueden describirse simplemente como esquemas de metadatos [*metadata schemas*], que definen y, por lo tanto, dan significado a los datos. Cuidado: el término «ontología» aquí es diferente de cómo se utiliza arbitrariamente en las

humanidades hoy en día. Describo esta evolución de los esquemas de metadatos como una génesis de los objetos digitales, y podemos ver que, con las ontologías de la web semántica, las descripciones de los datos son cada vez más refinadas, y la calidad de objeto de estas entidades se vuelve muy clara. Recuerdo que ya en el 2010, durante una conferencia sobre la web semántica, un ingeniero dijo que ya no se trataba de meros datos, sino de cosas, en el sentido de que los datos se habían convertido en cosas. Y si prestamos atención a lo que esto significa, vemos que no se trata simplemente de cómo hacer la categorización, aunque la categorización siga siendo una pregunta y una práctica crucial. Significa también que la categorización se vuelve productiva. Produce objetos por derecho propio, como los conceptos de Kant, y estos objetos son tanto reales como materiales. En ese sentido podemos hablar de la onto-génesis de los objetos digitales.

GL: Con Simondon, podríamos decir que nuestros esfuerzos en la teoría de los medios, las artes electrónicas, los medios tácticos, el diseño digital y la crítica de la red, pueden describirse como un movimiento para reinscribir la técnica en la cultura. En la mayoría de los casos, sin embargo, se separan –lo mismo pasa en la filosofía misma–. En la filosofía actual como espectáculo (de los medios), somos testigos del auténtico escritor en el acto en vivo del pensamiento profundo. La tecnología podría arruinar la fiesta. Tu génesis de los objetos digitales podría no ser de alta demanda. ¿Eres conciente de esa tensión?

YH: No estoy seguro de si lo que has descrito pueda llamarse un movimiento para reinscribir la técnica en la cultura, en el sentido de Simondon, aunque debo admitir que hay mucho trabajo excelente, en ese ámbito, que aprecio mucho. Según Simondon, tenemos que superar la oposición entre cultura y técnica. Esto se debe a que, por un lado, la tecnología ha sido vista como una fuente de alienación, como responsable del declive de la cultura; y por el otro, la cultura denigra a la técnica como algo inferior en la jerarquía social. Por ejemplo, los robots son vistos a menudo como esclavos, los objetos técnicos son sólo objetos de consumo. Por esta razón Simondon, al principio de *El modo de existencia de los objetos técnicos*, dice que su tarea es mostrar que «el robot no existe... no es más una máquina, como no es un ser vivo una estatua»; un robot «es solamente un producto de la imaginación y de la fabricación ficticia, del arte de la ilusión»⁴. Es decir, necesitamos un giro: no se trata simplemente de estudiar la tecnología, sino de convertirla en un soporte para la cultura. He visto muchos investigadores trabajando en temas como la sociabilidad en Facebook o Twitter, pero rara vez he visto una postura crítica al respecto. Como resultado, la investigación se convierte en un valor añadido para la industria, que también afirma que reinscribe la técnica en la cultura, pero se trata realmente sólo de la industria de la cultura. En filosofía, vimos hace

⁴ Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, pág. 32.

décadas la tensión entre la ontología y la epistemología expresada en el legendario debate filosófico de Davos entre Heidegger y Ernst Cassirer en 1929. El primero leía a Kant según su ontología fundamental, mientras que el segundo rechazaba esa lectura y proponía en cambio una epistemología. Hoy en día está claro que existe una tensión fundamental entre la ontología y la técnica. De hecho, esto ya estaba muy claro en la ontología fundamental de Heidegger y en su análisis de la tecnología moderna, que para él era una consecuencia de la ontología occidental. Los tres volúmenes de Stiegler, *La técnica y el tiempo*⁵, son importantes porque demuestran esta tensión y sugieren otro marco para pensar que esta tensión no es una oposición. Sin embargo, todavía hay mucho trabajo por hacer para visibilizar esta cuestión y para reflexionar sobre ella en diferentes dominios.

GL: La tecnología relacional juega un papel importante en tu libro. Podríamos considerarla como la base de todas las redes sociales. ¿Tendría sentido seguir desarrollando una filosofía del modelo relacional?

YH: Sí, de hecho esa es la cuestión principal de mi libro. Y para mí, la cuestión del ser es la cuestión de la relación. A lo largo de los años he tratado de elaborar esto a través de una relectura de Heidegger, la que dejé fuera del libro para no oscurecer su objeto

⁵ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo*, Hondarrabia, Hiru, 2002.

o mensaje. Hemos visto que en los últimos años algunos teóricos han propuesto ciertos modelos relacionales, pero muchos de ellos no especifican qué es una relación. No estoy seguro que sea necesario recorrer *Proceso y Realidad* de Whitehead⁶ para mostrar que una app es relacional. En mi libro intento responder a la pregunta: ¿Qué es una relación? y ¿qué significa cuando pensamos el ser en términos de relaciones, especialmente en la condición digital? El término «relación» se ha utilizado en la semiosis y la percepción, pero la semiosis y la percepción no agotan la cuestión de la relación. En la filosofía medieval, tenemos *relationes secundum esse* y *relationes secundum dici*, una según el ser y la otra según el habla. En mi libro no seguí este vocabulario de la filosofía medieval, ya que quería alejarme de la sustancia y la teología, así que redefiní estas relaciones como «relaciones existenciales» y «relaciones discursivas». Quería describir un modelo dinámico en el que, en primer lugar, la tecnología pudiera verse como el proceso de descubrimiento (que es en su mayor parte tarea de la ciencia) y la materialización de relaciones discursivas (que es una cuestión del *logos*). Como pueden ver en el capítulo tres del libro, titulado «El espacio de las redes», quise recuperar el concepto de relación de la filosofía antigua, y luego elaborar la materialización de las relaciones discursivas; y en el capítulo cuatro, «El tiempo de los sistemas técnicos», vuelvo a

6 Alfred N. Whitehead, *Proceso y realidad*, Girona, Atalanta, 2021.

inscribir el concepto en lo que llamo un sistema técnico, en el cual las relaciones discursivas se convierten en relaciones interobjetivas, y las relaciones existenciales se manifiestan como temporalidades. Este es el modelo general que propongo para el análisis de los sistemas técnicos, y lo he utilizado en múltiples proyectos prácticos. Sin embargo, debo admitir que es imposible agotar la cuestión de la relación, y seguiré elaborándola en futuros trabajos.

GL: Como una persona ajena a la principal organización de estándares internacionales para la World Wide Web, el W3C (*World Wide Web Consortium*), he sido testigo de un alejamiento de la web semántica hacia un objetivo mucho más político de «re-descentralizar» la web, particularmente en el período posterior a Snowden. Tim Berners-Lee fue el inventor original de la web, en 1991. Su propuesta de una nueva forma de organizar el conocimiento en la web, esbozada en su artículo de 2001 «La web semántica», fracasó debido a su incapacidad para entender el lenguaje (como afirmaron Bernard Stiegler y otros). Mi interpretación sería que el ingenuo enfoque de múltiples interesados se atascó en la política de poder monopolístico de los apiladores (*stacks*) –Google, Facebook, Apple y Microsoft– que demostraron que no estaban interesados en la reorganización formal y científica de los protocolos. Al final, los científicos fueron dejados de lado.

YH: Estaba muy interesado en la web semántica, tanto en sus preguntas lógicas como en sus implicaciones

filosóficas. El 2010, junto con Harry Halpin y Alexandre Monnin, lanzamos el programa «Filosofía de la Web» (*Philoweb*) en París, que consistía en varios eventos. Sigo pensando que la web semántica es un proyecto muy importante en la historia de la web. La web semántica pretendía ser un proyecto de «construcción del mundo», y esta es la razón por la que Tim Berners-Lee llamó a «ingenieros filosóficos» para que no sólo reflexionaran sobre el mundo, sino que también lo construyeran –un eco de la tesis de Marx sobre Feuerbach–. La web semántica apunta a un mundo de automatización. Sin embargo, un mundo es más que la automatización, también tiene política, lo que la web semántica no toma en cuenta. No creo que se deba a que la web semántica no entienda el lenguaje... y tenemos que admitir que las máquinas no tratan el lenguaje de la manera en que lo hacemos nosotros. Por eso sugiero que abandonemos la oposición entre la sintaxis y la semántica, y que en su lugar tomemos el concepto de relación. Brian Cantwell Smith, en su temprana y muy importante obra *On the Origin of Objects*, tiene un excelente argumento contra la afirmación de que las máquinas sólo tienen sintaxis y no semántica, ya que tal distinción es demasiado antropocéntrica⁷. Contrariamente a lo que has dicho, estoy bastante seguro de que Google, Facebook, Apple y Microsoft

⁷ Brian Cantwell Smith, *On the Origins of Objects*, Cambridge, Massachusetts, Bradford Books, 1998.

están todos interesados en «el reordenamiento formal y científico de los protocolos», sin embargo, cada uno quiere sus propios protocolos, por lo que son reacios a que todos utilicen los mismos estándares. Tenemos que reconocer que hay una política institucional entre el W3C y sus miembros empresariales. Creo que alguien que haya estudiado más a fondo la historia del W3C tendría una mejor comprensión de esto. Es cierto que desde el caso Snowden, el W3C ha lanzado el proyecto de la Carta Magna y la campaña «*Web We Want*». Sin embargo, desde su lanzamiento no me parece que haya habido mucho progreso. La otra razón del «fracaso» que hemos descrito (y Stiegler lo ha estado afirmando durante años) es que la web semántica no permitía una «web social», ya que su objetivo final era la automatización y estandarización de los esquemas de datos. Este es un tema diferente al proyecto «cyber-libertario» de Julian Assange. Se trata más bien de una cuestión de organización social y de la organización de lo social. Para abordar esta cuestión de la automatización, en mi libro intenté comparar la lógica intencional de Husserl con la lógica extensional para mostrar que debemos reintroducir la cuestión de la experiencia en la lógica formal. Esto destaca como un capítulo bastante extraño en el libro, ya que propone una lectura de Husserl más cercana a Deleuze y Simondon. Esto requiere un largo desvío a través de Frege, Hilbert, Kripke y Putnam. El 2012, trabajé con Stiegler y Harry Halpin para reconceptualizar el concepto de lo social partiendo

de la noción de individuación colectiva de Simondon, para desarrollar una alternativa a Facebook. Así como Uber es la mayor compañía de taxis sin taxis, las redes sociales son las más grandes comunidades sin lo social. La web semántica sólo quiere proporcionar un estándar industrial para que estos actores industriales los usen para facilitar el desarrollo de la web, para evitar «jardines amurallados», como algunos han dicho. Pero los defensores de la web semántica no tienen nada que decir sobre la industria en sí. Esta es la apuesta de la web semántica, y no su falta de comprensión del lenguaje.

GL: Terminemos con tu próximo libro sobre el estado de la tecnología en China. ¿Podemos ver esto como una continuación o extensión lógica de *Sobre la existencia de los objetos digitales*? ¿Tu década en Europa ha facilitado la reflexión sobre China? ¿Qué opinas de la gente que viaja a Shenzhen para hacer etnografía ahí? ¿Puede la filosofía ser el rey o la reina de las ciencias y de esta manera vencer a las ciencias sociales?

YH: De hecho, el nuevo libro pretende ser un segundo trabajo sobre el concepto de relación que hemos discutido anteriormente. En *La existencia de los objetos digitales*, trato con las relaciones formales y los objetos. En *La pregunta sobre la tecnología en China: un ensayo sobre cosmotécnica* (Urbanomic, 2016)⁸,

8 Este libro acaba de ser publicado por Caja Negra Editora en Buenos Aires, con el título *La pregunta por la técnica en China. Un ensayo sobre cosmotécnica* (2024). [N. de la E.]

trato la relación entre el cosmos y la moral. Este libro sobre China es un intento de dilucidar las diferencias entre la manera en que se entiende el concepto de técnica en la filosofía china y la manera en que se entiende en la filosofía europea antigua. Y como el título sugiere, el libro es un intento de recontextualizar y problematizar el famoso ensayo de Heidegger «*Die Frage nach der Technik*»⁹, para revivir el concepto de una técnica de la historia del mundo, que yo llamo «cosmotécnica». Recogiendo lo que dice François Jullien, podemos conocernos a nosotros mismos conociendo a otros. Su trabajo sobre el pensamiento chino le permite entender mejor el pensamiento europeo. Aproveché los años viviendo y estudiando en Gran Bretaña, Francia y Alemania, reflexionando sobre diferentes sistemas de pensamiento. Hace años bromeaban con que yo estaba realizando etnografía en Europa. Con este libro, quiero mostrar que ha habido un concepto diferente de técnica en China. No es el griego *techne*, ni «tecnología» en el sentido que surgió en la modernidad europea. Esta diferencia no es obvia entre los investigadores de China, y nunca ha sido claramente articulada. De hecho, y ¡esto fue muy vergonzoso!, una vez leí un artículo de un renombrado filósofo chino de la tecnología quien, al dirigirse al público chino, afirmaba que Prometeo fue el origen de todas las técnicas (incluyendo las técnicas chinas).

9 Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica*, Barcelona, Herder, 2021.

Esto es una completa desorientación, en el doble sentido de la palabra. Tal vez los griegos y los chinos vienen todos de Prometeo, pero esto no es fácil de probar...

Probablemente no soy la mejor persona para comentar el debate entre la filosofía y las ciencias sociales. No diría que hay una disciplina rey o reina. Sin embargo, tenemos que reconocer que en la filosofía hay una forma particular de hacer preguntas y una fuerte atención a las historias del pensamiento y a la precisión de los conceptos. Esta forma de cuestionamiento nos permite problematizar muchas definiciones ambiguas que a menudo se dan por sentadas. También me interesan las ciencias sociales, y mi primera licenciatura fue ingeniería informática con un enfoque en la IA (Inteligencia Artificial), y sigo trabajando en proyectos prácticos. Cualquier insistencia en la superioridad de una disciplina es en la mayoría de los casos sólo autocomplacencia. A principios de este año, en Berlín, pasé treinta minutos escuchando a Alain Badiou y a Jean-Luc Nancy debatir sobre la cuestión de si Marx era un filósofo. Ojalá pudiera recuperar esos treinta minutos. No veo qué más podríamos sacar de Marx si renunciáramos a él como filósofo. El rigor de un trabajo no está determinado únicamente por las instituciones o la tradición. Depende de las ideas históricas, de las preguntas consistentes y de la creatividad. Hay una mala ciencia social así como hay mala filosofía, sin mencionar una mala investigación científica.

A propósito de Badiou, recientemente criticó a *Pokémon Go* como «la corrupción de la corrupción»

y afirmó que «la batalla contra las imágenes es una batalla platónica». Es sorprendente que esto haya salido de la boca de un maoísta, ya que todo maoísta francés se sabe de memoria el dicho «Sin investigación, sin derecho a hablar». Sin embargo, también tenemos que darle vuelta a la pregunta: ¿hasta qué punto hay que comprometerse con *Pokémon Go* para hablar de *Pokémon Go*? O más generalmente, ¿cuánto hay que entender de tecnología para poder hablar de ella? Fácilmente caemos en dos órdenes extremos o dos actitudes filosóficas problemáticas: una que simplemente renuncia a la tecnología moderna, ya que es intrínsecamente mala; y la otra que la respalda dogmáticamente para dotarla de cierta «dignidad ontológica». Deberíamos salir de este *Unmündigkeit*, como lo llamaría Kant, y superar estas obstinadas oposiciones. Lo que se denuncia siempre puede aparecer de otras formas en aquellos que lo denuncian. Espero que mi libro sobre China y la técnica pueda al menos recordar a los investigadores que, en tus palabras, «están haciendo etnografía en Shenzhen», que en China hay una historia de la técnica y una historia de la modernización. Algunos investigadores toman la globalización como un hecho dado para poder estudiar simplemente las diferencias entre «hechos técnicos» –en el sentido de André Leroi-Gourhan, es decir, las especificidades de los instrumentos y los diferentes gestos de sus usuarios– sin examinar la historia de la técnica y la modernización en China, en su «forma de vida», como si China no fuera diferente de un país

africano o como si las diferencias que existen fueran sólo superficiales. Los etnógrafos saben muy bien que hay que problematizar la globalización y la modernización. Recordemos que, tras haber sido testigos de la desintegración de las culturas no modernas, Claude Lévi-Strauss se dirigió a sus colegas antropólogos en *Tristes Tropiques* señalando que la antropología debería rebautizarse como «entropología»¹⁰. Sin embargo, algunas obras etnográficas casi-críticas sólo alimentan esa modernización. Aunque no esperamos que todos sean Joseph Needham y no queremos operar en una simple oposición entre lo global y lo local, sí tenemos que reconocer las «diversidades ontológicas», como han propuesto Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour y otros que forman parte del llamado «giro ontológico». Por eso creo que, además de la propuesta de estos antropólogos de reconocer la multiplicidad de *naturalezas*, debemos reconocer en primer lugar la diversidad de la *cosmotécnica*, sin la cual no hay discurso de la naturaleza-diversidad, no sólo en el sentido de diferentes «hechos técnicos» o «sistemas técnicos» (como han dicho Leroi-Gourhan y Bertrand Gille) sino también en el sentido de diferentes ontologías. Y una vez afirmada esta multiplicidad, ¿cómo vamos a imaginar el desarrollo de tecnologías y teorías en el Antropoceno? Esta será la próxima batalla para todos nosotros.

10 Claude Lévi-Strauss, *Triste tropiques*, Paris, Plon, 1955.

**NARRATIVAS NEURONALES:
COLABORAR CON MÁQUINAS,
FANTASMAS Y ARQUITECTURA
VACÍA**

Tivon Rice

Un tipo de déjà-vu inducido por el cine

Hasta el aspecto decadente del rascacielos era un modelo del mundo que los esperaba en el futuro, un paisaje más allá de la tecnología donde todo estaba en ruinas, o, más ambiguamente, recompuesto de algún modo imprevisto pero más significativo.

Rascacielos, J. G. Ballard, 1982.

A partir de finales del 2017, la demolición de la Oficina Central de Estadísticas de los Países Bajos creó un tipo extremo de *cine lento* para los pasajeros que viajaban en tren en el sur de Holanda. A través de las ventanas del tren, pasando por ese lugar, se podía observar la erosión gradual del edificio a manos de una sola excavadora que trabajaba de arriba hacia abajo. Al día siguiente, la imagen sería ligera, casi imperceptiblemente diferente, mientras que el edificio de concreto lentamente se disolvía en la tierra. Pronto será reemplazado por otra estructura, la que también algún día será borrada.

La primera vez que fui testigo de este espectáculo fue cuando viajaba hacia el norte entre mi estudio en Den Haag y Amsterdam. Me impactó tener la sensación de encontrarme con esta escena por primera vez, pues en realidad no era la primera vez. Lo estaba viendo con mis ojos, pero también a través del lente del cine, la ficción y todas las otras imágenes que han sido creadas alrededor de estructuras y escenarios como este –historias sobre la arquitectura como paisaje psicológico y entornos en el fin de los tiempos–.

Sentí como si hubiera visto esta imagen antes. ¿Qué es esta sensación, este tipo de déjà-vu inducido por el cine?

«Creo que el sentido de la apariencia de uno es asaltado todo el tiempo por la fotografía y el cine. De modo que, cuando uno mira algo, uno no solo lo mira directamente, sino que también mira a través del asalto que ya han hecho la fotografía y el cine»¹.

¿Cómo hemos sido entrenados, a través del primer plano del cine, para entender cómo las emociones son registradas en el rostro humano? ¿Cómo hemos aprendido sobre los movimientos del cuerpo en el espacio a través del momento instantáneo y congelado de la fotografía? ¿Y cómo es que estas imágenes se cuelan en nuestra llamada «visión natural» durante nuestros encuentros cotidianos?

¹ Entrevista con Francis Bacon, David Sylvester (1966).

Hoy parece que nuestro sentido individual y colectivo de la apariencia es asaltado por todos lados, mientras que interminables canales de medios digitales, sociales y televisivos se unen al elenco de asaltantes que Bacon identificó hace más de 50 años atrás. Entiendo un encuentro con una nueva ciudad o paisaje porque ya he visitado el lugar en *Google Maps*. Sé cómo y dónde fotografiar un edificio porque lo he visto etiquetado un millón de veces en Instagram. Llevo a cabo estos actos performativos post-digitales de hacer y consumir imágenes, y con cada reflexión entre la apariencia natural y mediada, el ciclo de retroalimentación se vuelve un poco más siniestro.

Visión prostética

Volviendo al edificio holandés de estadísticas, imaginé muchas maneras de ver esa cáscara vacía de concreto. El tren, reconfigurado como una cámara motorizada sobre rieles, proporcionó un tipo de imagen: un panorama repetido de derecha a izquierda, canalizando la penúltima escena de *Nostalghia* de Tarkovsky. Pero quizás un tipo de visión prostética diferente me daría acceso a la imagen completa.

Cada mes durante el año siguiente, salí del tren y caminé hasta la cima de una colina frente al edificio (en Holanda, un montículo de 15 metros de alto es

suficiente para ser considerado la cima de una colina) con un dron. Desde ahí, este dron automatizado y cargado con coordenadas de GPS siguió un patrón repetido sobre el sitio, capturando 250 imágenes cada vez. Este programa fotográfico específico –el patrón de vuelo, la inclinación de la cámara, la exposición, la superposición de cada imagen– escaneó con eficacia todo el terreno, y en el curso del 2018 creó un archivo de modelos 3D documentando el lento colapso de la estructura.

¿Qué representaban estas imágenes en fotogrametría? Desde el tren y desde el dron, observé esta sección cercada de la ciudad desde una cierta distancia. De vuelta en mi estudio, sin embargo, pude explorar el edificio de manera remota, desde el suelo –pude acercarme, mirar alrededor de las esquinas, realzar–. Una cámara virtual en el primer piso proporcionó detalles en primer plano de los escombros de concreto y pilas de ventanas rotas que se acumulan debajo del exterior. Una cámara gran angular por encima del modelo enmarcó la trayectoria de los movimientos de la excavadora en el piso superior. Pude ver los residuos del equipo encargado de la demolición, pero la escena carecía de cualquier forma humana (los escaneos en fotogrametría generalmente no capturan objetos en movimiento, como personas, autos o árboles soplados por el viento). A esta ausencia y a la vacuidad del edificio destruido le hacía eco la lógica de los renders 3D –superficies defectuosas [*glitchy*] con sólo la implicación de presencia o de estructuras sólidas a sus pies–.

A medida que continué explorando estos espacios virtuales vacíos, encontré que mi narración interna asumía una vez más las voces de cineastas y autores –artistas que tramaron imágenes similares en su trabajo, y así impactaron mi percepción de dichas imágenes–. El concreto, el edificio y los terrenos desolados se registraron como escenario de alguna novela ballardiana no escrita. ¿Cómo hizo J. G. Ballard para crear tales entornos mientras exploraba los efectos psicológicos de la decadencia urbana, la catástrofe climática inminente o el aislamiento social en paisajes futuros? ¿Cómo navegaría el fantasma de Ballard este terreno?

Sin la intención de responder directamente a estas preguntas, sino de investigar las voces mediáticas que acechan la periferia de mis pensamientos, procedí a entrenar un sistema de Inteligencia Artificial para hablar como J. G. Ballard.

Cuentista neuronal

Dado el corpus completo de sus textos –sobre 1.5 millones de palabras de artículos, novelas e historias cortas– esta I.A., o red neuronal recurrente, emula el vocabulario, estilo y tono de la escritura de Ballard. Para correlacionar aún más este proceso con mis imágenes, el sistema toma una foto digital como *input* y utiliza una visión artificial para identificar objetos dentro de

los píxeles. Luego describe lo que ve usando el lenguaje de datos de entrenamiento (Ballard). Originalmente desarrollado por Jamie Kiros, *Neural Storyteller* me fue presentado en 2016 por su colaborador, Yukun Zhu, a través del proyecto *Artists + Machine Intelligence* (AMI) en el *Google Arts & Culture*.

Desde los inicios de este diálogo con AMI, he tenido muchas preguntas sobre la percepción de los humanos y de las máquinas, como por ejemplo: cuando percibimos una situación, ¿cómo nos basamos en nuestras experiencias pasadas para comprender esa situación emocional o racionalmente? En nuestras vidas post-digitales, ¿qué tan seguidas esas experiencias son en realidad experiencias mediadas (si algo que vimos en una película o en Internet se convierte en nuestra principal referencia cuando nos encontramos con una situación en el mundo real)? ¿Hasta qué punto una máquina puede percibir una situación, basándose en datos en lugar de experiencias vividas? Y, ¿puede nuestra observación de esta percepción de la máquina permitirnos reflexionar sobre la naturaleza humana, quizás incluso desde un punto de vista no-antropocéntrico? ¿Qué nos puede contar acerca de nosotros mismos?

Con estas preguntas en mente, le mostré a la I.A. mis fotos del edificio a medio demoler, para ver si podía describir los materiales, los cuerpos invisibles y las posibles narrativas que residían en los suelos de concreto roto. ¿Qué historias me contaría esta máquina sobre los fantasmas escondidos en las grietas del espacio urbano?

*Ambiente construido para la ausencia
(una secuela no-oficial/ artificial de Rascacielos
de J. G. Ballard).*

Extractos del Capítulo I:

Una vista completa de un lugar, con un marco de vidrio. Los letreros en la calle describen dónde están las cosas.

Tiendas a lo largo de la calle con nombres ingeniosos y paisajes bonitos. Un pájaro mecánico en una jaula.

El pájaro mecánico se agarra de la jaula y se refleja en un espejo.

Y yo estoy rodeado por un cielo azul pálido, con un volumen plateado suspendido en el aire.

Es un edificio de cristal cerca de la salida de una autopista, un edificio transparente con una colección de máquinas en su interior.

¿Cuántas veces he estado aquí?

En medio de la estructura, miré hacia arriba y me metí dentro del espejo.

Una vez dentro, parecía como si el mundo entero hubiera sido construido hace algunas horas atrás.

Había muchas capas de vidrio y acero dispuestas en filas interminables. Y pasé mi mano sobre cada capa, como para repararlas y protegerlas.

Al ver mi apariencia en el espejo, jadeé en la pérdida de mis propios rasgos en el reflejo. De repente tuve

un recuerdo repentino de lo que estaba pasando aquí.

Y con un chasquido de mis dedos estaba fuera del edificio cuando comenzó a desvanecerse a la luz del sol de la tarde.

¿Cuántas veces he estado aquí?

Extractos del Capítulo II:

Al otro lado del edificio, las imágenes de la ciudad llenaban un patio vacío: pinturas de autopistas y estacionamientos vacíos, una fotografía de larga exposición de una vieja calle, grandes lienzos negros colgados en marcos quebrados.

Incluso más letreros estaban diseminados sobre el piso de concreto: una colección de maletines, un sistema de intercomunicación, una pila de televisores, una réplica exacta de este edificio con chimeneas en el fondo y árboles falsos en el frente.

Tomando un respiro profundo, me incliné hacia adelante y cerré los ojos al recordar esas imágenes, esos signos.

La memoria era un ancla, cayendo a través de la profundidad de la arquitectura, su cadena cortada por la superficie del edificio.

Se sintió más profundo, más profundo, y más profundo, absorbiendo cada objeto en cada imagen.

Y hubo un largo tramo de tiempo antes de que finalmente alcanzara el fondo.

Circuitos de retroalimentación humano/máquina

Al buscar una colaboración con el fantasma digital de Ballard, esperaba construir una red de relaciones entre mí mismo, los datos (imágenes y texto), y estos agentes de *softwares* emergentes y artificiales. Mientras observaba a la máquina desarrollar un tipo de entendimiento sobre el lenguaje, descubrí que mi propio entendimiento del lenguaje también comenzó a cambiar. Pude ver, desde una especie de perspectiva en tercera persona, cómo el lenguaje evoca imágenes y decisiones narrativas en mi trabajo. A veces, para que A entienda mejor a B, se necesita a C.

El circuito de retroalimentación de la producción/consumo de imágenes que mencioné antes se ha vuelto aún más misterioso, a medida que las manifestaciones de la I.A. permean nuestro diario vivir. Controlan cómo recibimos la información, curan las imágenes que vemos y afectan las imágenes que creamos. Este escenario parece muy ballardiano de hecho, y fácilmente podemos imaginar un futuro cercano donde menos territorios, tanto en ambientes naturales como construidos, permanezcan sin ser tocados por esos sistemas de control digital.

Si este es el caso, ¿qué significa trabajar creativamente con estos sistemas de aprendizaje automáticos?

¿Puede un acto creativo también ser un acto crítico, especialmente cuando se libera a tecnologías como la I.A. de sus penetrantes operaciones políticas y económicas?

En lugar de enfocarse en la eficiencia y la performance, ¿podemos buscar la naturaleza poética, abstracta y absurda de estos sistemas? Y al hacer eso, ¿podemos imaginar y realizar futuras relaciones creativas con las máquinas?

**FORMAS SUPERIORES DE
CORRUPCIÓN: MANERAS
XENOFEMINISTAS DE
CONSTRUIR UN MUNDO A
PARTIR DE RESIDUOS**

Lesia Prokopenko

El *Manifiesto xenofeminista* es un texto particularmente optimista¹. Elaborado el 2015 por Laboria Cuboniks, es decir, por Amy Ireland, Diann Bauer, Helen Hester, Katrina Burch, Lucca Fraser y Patricia Reed, afirma el nacimiento de «un feminismo de ingenio, escala y visión sin precedentes; un futuro en el cual la realización de la justicia de género y de la emancipación feminista contribuya a una política universalista ensamblada a partir de las necesidades de cada persona, independiente de su raza, habilidad, posición económica y geográfica»².

En el momento en que me encontré con el *Manifiesto*, su adorable resistencia contra-melancólica era todo lo que podía pedir. Por fin, un

1 N. de la E.: El *Manifiesto xenofeminista* fue colgado en la web en 2015 por el colectivo Laboria Cuboniks. Existe una traducción al español de Giancarlo Morales Sandoval, disponible en el sitio web de Laboria Cuboniks, bajo el título «Xenofeminismo. Una política por la alienación».

En 2018, el *Manifiesto* fue publicado como libro en inglés por Verso Books (Londres), con el mismo título: *The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*.

2 N. de la E.: todas las citas del *Manifiesto xenofeminista* provienen de la traducción de Giancarlo Morales referida en la Nota 1.

feminismo que rompe con todas las agendas nacionalistas e identitarias posibles, así como con los cultos izquierdistas, haciendo un llamado por «¡el derecho de todos a hablar como nadie en particular!». Esto resonaba de alguna manera con «el coraje de ser absolutamente nadie» de *Franny y Zooey* de Salinger, y los puntos conectados de maneras probablemente imprevistas por las miembros de Laboria Cuboniks. En cualquier caso, estaba bastante segura de que todo el mundo tenía que leer este peculiar texto iridiscente, así que decidí contribuir a su promulgación traduciendo el *Manifiesto* al ruso.

Eventualmente, fue claro para mí cuán diferentes eran las lecturas que se hacían del *Manifiesto*, y luego de ver varias publicaciones relacionadas con el xenofeminismo, me di cuenta de que mi propia comprensión del mismo también estaba sustancialmente torcida y distorsionada en relación con la posición de las autoras. Luego, comencé a cuestionar algunas de las declaraciones del *Manifiesto*, lo que me hizo sentir aún más curiosidad por conocer cómo otros lo estaban abordando. He querido leerlo como un conjunto radicalmente respirable y permisivo de potencias, en lugar de un programa para una logia masónica. Y esta flexibilidad parece ser lo que ofrece el texto en primer lugar.

En su ensayo del 2017 «*Automate Sex: Xenofeminism, Hyperstition and Alienation*» [Sexo autómatas: xenofeminismo, hiperstición y alienación], la teórica de los medios Luciana Parisi sugiere que «[el] *Manifiesto* no debe leerse como una declaración de intenciones,

sino que debe abordarse como un ejercicio de hiperstición: un experimento de pensamiento o un habilitador del futuro»³. El texto, que puede parecer audaz y categórico en su estilo de proclamación breve y fragmentaria, es de hecho un conjunto de intensidades que contiene múltiples conexiones filosóficas y potencias para nuevos agenciamientos, ramificaciones, elaboraciones y evoluciones. Afirma, directamente, que «el Xenofeminismo busca ser una arquitectura mutable que, como el software de código abierto, permanece disponible para una modificación y mejora perpetua siguiendo el impulso de navegación del razonamiento ético militante». Tratar el Manifiesto como software de código abierto y, en palabras de Parisi, como una «arquitectura matemático-geométrica»⁴, permite leerlo de forma más eficiente, dejando que el contexto condicione los significados y usos. Esta es la lectura que estoy más dispuesta a explorar y aplicar aquí.

3 Luciana Parisi, «Automate Sex: Xenofeminism, Hyperstition and Alienation», en Henriette Gunkel, Ayesha Hameed, Simon O'Sullivan (Eds.), *Futures and Fictions Essays and Conversations that Explore Alternative Narratives and Image Worlds that Might Be Pitched Against the Impasses of our Neo-Liberal Present*. London, Repeater Books, 2017, pp. 213-230. [N. de la E.: en el texto original, Prokopenko no otorga las referencias completas de sus citas, así como tampoco son agregadas por lxs editorxs en *Strelka Mag*. La mayoría de ellas han sido agregadas aquí, pero lamentablemente no todas han podido ser halladas. En estos casos, aparecen las referencias incompletas, como fueron publicadas en el original en inglés].

4 Parisi, «Automate Sex».

La naturaleza es todo lo que hay

Xenofeminismo (XF) es la abreviatura de la afirmación de que sólo es posible enfrentar los principales desafíos de nuestra época –es decir, la destructiva falta de equilibrio en los asuntos de la tierra– con una política de género adecuada y, como explica Helen Hester en su libro *Xenofeminismo*⁵, pensando a través, y en términos, de reproducción. La reproducción representa aquí la conjunción compleja entre las políticas de reproducción biológica, social y tecnológica. Para poder observar cómo se produce y funciona esta conjunción, es necesario desenredar la cuestión de la reproducción del tratamiento dualista, esencialista y jerárquico que confunde lo (fecundo) «femenino» con «naturaleza» y «materia», en contraste con «artificio»/«cultura» y «razón».

En otras palabras, si queremos comprometernos con las máquinas y la tecnología de una manera emancipadoramente fructífera y, como dijo Parisi, seguir «una dirección persistente hacia el pensamiento de cómo construir un nosotres [*an us or a we*] con y a través de las máquinas», tenemos que comenzar por los asuntos del cuerpo y el género. Esto incluye el cambio, tanto en las herramientas teóricas, como en consideraciones prácticas tales como las políticas de «acceso a herramientas reproductivas y farmacológicas».

5 Helen Hester, *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.

Estas últimas son analizadas profundamente por Hester con el ejemplo del movimiento de auto-ayuda feminista la década de 1970 y aún más en conexión con los problemas de atención médica para las personas trans. Últimamente, cuando pensamos en términos de tecnologías reproductivas y farmacológicas, llegamos a reconocer que no existe un «cuerpo natural» –así como tampoco existe un «cuerpo antinatural»–.

Aunque «vehemente anti-naturalista» –en el sentido de que busca derribar el constructo esencialista e ideológico de la «naturaleza como un dato irrevocable», el cual se ha empleado para justificar jerarquías sociales, genocidios y la distribución del poder– el *Manifiesto* se detiene para explicar que esta posición implica eventualmente «un naturalismo ontológico inquebrantable». Esto significa que todos los fenómenos mutables, en evolución, contruidos, inventados, imaginados, no se distinguen de la «naturaleza». De hecho, son la única naturaleza que existe. «Decir que nada es sagrado, que nada es trascendental o está protegido de la voluntad de saber, manipular, *hackear*, sería decir que nada es sobrenatural. La “naturaleza”, entendida aquí como el campo ilimitado de la ciencia, es todo lo que hay».

En su negativa a ver algo como trascendente o sobrenatural, el XF definitivamente hace eco de la inmanencia radical de la sustancia en Baruch Spinoza. En *Abstract Sex*⁶, Luciana Parisi otorga una

6 Luciana Parisi, *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*, London, Continuum, 2004.

bella explicación acerca de cómo funciona este concepto y ofrece una alternativa a los dualismos modernistas posteriores:

«La división cartesiana entre la mente y el cuerpo se origina en la separación del cosmos de la materia, del Dios trascendental (el poder del alma-mente) de la naturaleza (el poder del cuerpo físico). [...] El concepto de sustancia en Baruch Spinoza demuestra que la naturaleza no está separada del cosmos. El cuerpo se origina en Dios y Dios corresponde a una sustancia intensiva y extensiva. Dios no crea la materia, sino que *es* la materia es capaz de manifestarse a través de la mutación incesante de cuerpos y cosas en la naturaleza»⁷.

Esta es una declaración importante, a la que regresaremos en breve. Spinoza vuelve a conectar el espíritu o razón con la materia, el cosmos y la naturaleza, en el «mundo de inmanencia ontológica» no-jerárquico. Como propuso Gilles Deleuze, «si la sustancia posee por igual todos los atributos, entonces no hay jerarquía entre los atributos, uno no es más valioso que el otro».

Superar la falaz división cartesiana entre cuerpo/materia y mente/ discurso, junto a la consecuente separación jerárquica entre naturaleza y cultura o artefacto, en particular, es un asunto importante para el proyecto xenofeminista. Como ha elaborado Parisi,

7 Parisi, *Abstract Sex*, págs. 14-15.

al referirse a la agenda cyberfeminista que la alimentó: «reclamar la materialidad femenina de la matriz también significaba que la materia y el pensamiento pertenecen a un plano inmanente de multiplicidad, en lugar de quedar atrapados en una mediación dualista entre materia y signo. Por eso la conexión entre lo humano y la tecnología, sobre todo, significa que cuerpo y máquina experimentan encuentros afectivos y niveles de cambio intensivos». Por lo tanto, de acuerdo con Hester, «la tecnología es social y la sociedad es tecnológica»⁸.

Para el XF, el foco en lo que llamamos ampliamente políticas del cuerpo es inseparable del foco sobre la mediación tecnológica. Después de todo, el *Manifiesto* señala que «las tecnologías digitales no son separables de las realidades materiales que las cubren; están conectadas para que cada una puede ser usada para alterar a las demás hacia otros fines. En vez de argumentar por la primacía de lo virtual sobre lo material, o de lo material sobre lo virtual, el Xenofeminismo aborda puntos de poder y de impotencia en ambos, para desplegar este conocimiento como intervenciones efectivas en nuestra realidad compuesta en conjunto».

Aquí es necesario aclarar la terminología. Lo material y lo virtual no son un par de atributos comparables. Lo virtual es la contraparte de lo actual (lo real), no de lo material. Y lo material es la (cuasi) contraparte de lo discursivo, no de lo virtual. El reino de lo

8 Hester, *Xenofeminismo*, pág. 23.

digital no es todo virtual; además, es en gran parte real. El reino fuera de la mediación tecnológica o digital no es del todo actual (real), ni es material en su totalidad, también posee sus áreas virtuales y especulativas. La materia realiza sus propias operaciones virtuales.

Refiriendo a Deleuze y Guattari, Luciana Parisi explica que lo virtual no se debe confundir con el reino de lo posible:

«Lo posible, de hecho, es a menudo la imagen reflejada de una realidad ya determinada, contenida en un conjunto cerrado de elecciones. Las posibilidades no tienen una realidad, en cuanto su realidad ya está determinada. En lugar de denotar una realidad posible, lo virtual *es* la realidad en términos de fuerza o potencia que tiende a la actualización o emergencia. Por lo tanto, lo virtual no tiene que devenir real. Ya es real. Lo virtual tiene que devenir actual. Lo actual no deriva de otro actual, sino que implica la emergencia de nuevas composiciones, un devenir que responde a (que actúa de nuevo sobre) lo virtual en lugar de ser análogo a ello»⁹.

Obviamente, esta conexión entre lo actual y lo virtual no sigue el mismo patrón que la conexión entre «tecnologías digitales» y «la realidad material que las sostienen». Fusionar lo «digital» con lo

⁹ Parisi, *Abstract Sex*, págs. 14-15.

«virtual» puede conducir a una peligrosa miopía al querer tratar con el potencial de la tecnología.

Con esto en mente, es difícil sobreestimar la importancia de ver la mediación computacional y tecnológica con y dentro del «mundo de inmanencia ontológica» que implica la agenda xenofeminista. Nuestro acceso al mundo ya está siempre mediado tecnológicamente –si vemos el lenguaje, la escritura y el pensamiento como tecnologías desarrolladas a través de lo que «un cuerpo puede hacer»–. La disolución general de las fronteras entre lo natural y lo artificial, la materia y la mente, tiene grandes consecuencias para las formas en que podemos relacionarnos con la razón. Una de las principales y más discutidas declaraciones del *Manifiesto* es un llamado a reclamar la razón para fines emancipatorios: «el Xenofeminismo es un racionalismo. Sostener que la razón o la racionalidad es “por naturaleza” una empresa patriarcal es conceder la derrota. (...) El racionalismo en sí debe ser un feminismo».

¿Qué significa esto? No se trata de decir que el proyecto modernista de racionalidad puede ser fácilmente despojado de sus implicancias opresivas arraigadas en supuestos cartesianos y ser repintado como «feminista». Más bien significa que la cognición y la razón no coinciden con las fronteras delineadas por el proyecto modernista de racionalidad –y no debería perturbarnos si fue el proyecto modernista el que eventualmente hizo posible esta comprensión–. Es necesario leer a través de la racionalidad moder-

nista para aprovechar su potencial emancipador y desarrollar nuevas herramientas, así como descubrir que la razón opera más allá de la construcción del hombre –o humano–. En una entrevista del año 2016 con el filósofo Stanimir Panayotov, Luciana Parisi habla de cómo el esfuerzo xenofeminista implica lidiar con la razón, lo cual ya es algo diferente a la racionalidad modernista:

«La instrumentalización o reproducción mecánica del razonamiento ha forzado a la razón a ser más que el dominio de la especie humana. La reflexión xenofeminista en la relación entre género y tecnología podría tal vez llevarse más lejos, ya que no se puede simplemente re-apropiar de la razón sin observar la lógica de la razón que ha sido desafiada y cambiada desde dentro por las máquinas»¹⁰.

Si vemos «lo artificial» y «maquínico» como indistinguibles de «lo natural», deberíamos entender también que si las máquinas son capaces de cambiar lo que se entiende por «razón», es sólo porque la razón en sí misma nunca ha sido exclusivamente «humana» (sin mencionar exclusivamente masculina, europea y blanca). Como especifica Parisi, «hay mucho trabajo aún por hacer para decir: volveremos al proyecto ilustrado de la Razón para reclamar versiones alienígenas

10 «To Engineer the Time by Other Means»: Interview with Luciana Parisi. Belgrado, Serbia, 17 de Agosto de 2016, *Faculty of Media and Communications, Singidunum University*.

del razonamiento. Pero para reclamarlo es necesario tomar en cuenta el momento histórico en que, en nombre de la razón, el patriarcado y el colonialismo se convirtieron en empresas de dominación. El legado de la razón y la historia de la razón instrumental deben ser desacreditadas y reconstruidas, y no simplemente adoptadas»¹¹. El proyecto de apertura hacia la razón «artificial» es, de hecho, insuficiente si no incluye una apertura hacia lo que presupone el tratamiento no-dualista de la «naturaleza» y el «artificio».

Lx teóricx físicx y feminista Karen Barad, en su hermosa contemplación basada en la investigación de la Teoría del Campo Cuántico, insiste en que «(l)os experimentos de la mente son asuntos materiales». «Las teorías no son meros pronunciamientos metafísicos sobre el mundo desde alguna presunta posición de exterioridad. Las teorías son reconfiguraciones vivas y palpitantes del mundo. El mundo teoriza y experimenta consigo mismo», escribe en su ensayo de 2014, «Sobre el tocar: el inhumano que, entonces, soy»¹².

En este punto, quisiera regresar a la idea herética de Dios en Spinoza, la cual, explicada por Parisi, plantea que «Dios no crea la materia, sino que *es* la materia es capaz de manifestarse a través de la

11 «To Engineer the Time by Other Means»: Interview with Luciana Parisi.

12 Karen Barad, «Sobre el tocar: el inhumano que, entonces, soy», en *Cuestión de materia. Trans/materia/realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Barcelona, Holobionte Ediciones, 2023, págs. 31-32.

mutación incesante de cuerpos y cosas en la naturaleza»¹³. Es curioso observar que, en el libro del 2018 de Helen Hester, hay una definición casi idéntica de *xeno*, en xenofemismo: “Y es en parte justamente allí donde reside lo *xeno*: en las mutaciones, en la posibilidad siempre abierta de que la repetición permita aparición de la diferencia»¹⁴. Después de todo, Spinoza estaba construyendo una vía de escape a las versiones comúnmente aplicadas de la teología judeo-cristiana que alimentaban la cosmovisión cartesiana, y su acusación a las ideas de Descartes como «ocultas» resuena irónicamente con el llamado del XF de «exorcizar» el esencialismo naturalista que «apesta a teología». Sólo me pregunto, hasta qué punto este exorcismo puede ser un método válido cuando hemos acordado la inseparabilidad del espíritu y la materia, así como de la naturaleza y el arteificio.

Nuevamente, para Karen Barad, la física cuántica nos permite ver qué puede ser la naturaleza después de la «Naturaleza» de la Ilustración. Como escribe en *Meeting the Universe Halfway*:

«La filosofía-física de Bohr es un punto de partida particularmente apto para pensar juntos el mundo natural y el mundo social y obtener algunas pistas importantes sobre cómo teorizar la naturaleza de la relación entre ellos, ya que sus investigaciones sobre física cuántica abren preguntas no sólo

acerca de la naturaleza de la naturaleza sino también acerca de la naturaleza de las prácticas científicas y de otras prácticas sociales. En particular, el compromiso naturalista de Bohr para comprender tanto la naturaleza de la naturaleza como la naturaleza de la ciencia según lo que nos dicen nuestras mejores teorías científicas, lo llevaron a lo que consideró como el centro de la lección de la física cuántica: *somos una parte de esa naturaleza que buscamos comprender*»¹⁵.

Este es el giro más complejo y radical del concepto de razón. No es la razón (humana) la que explora la naturaleza objetivada; la razón es la forma en que el universo se configura a sí mismo, la razón es la función del universo.

En su último libro *La terraformación*, de 2019, Benjamin Bratton sigue una lógica similar, donde reconoce a «nuestra propia cognición e industria como manifestaciones de un mundo material que actúa sobre sí mismo en patrones inteligentes regulares»¹⁶. Bratton articula una idea muy importante que hay que tener en cuenta cuando hablamos de los cambios que la tecnología supuestamente produce

15 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfways. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, pág. 26.

16 Benjamin Bratton, *La terraformación. Programa para el diseño de una planetariedad variable*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2019, pág. 39.

13 Parisi, *Abstract Sex*, págs. 14-15.

14 Hester, *Xenofeminismo*, pág. 72.

en la «razón»: «Esa inquietud no se basa en lo que una nueva tecnología pueda hacer, sino, una vez más, en lo que revela que estuvo ahí todo el tiempo. Los microscopios no son la causa de los microbios, pero ahora que sabemos que están ahí no podemos volver a ver las superficies de la misma forma»¹⁷. Las máquinas no transforman la razón, sino que más bien nos permiten observar –y aplicar– la razón de una manera que revela sus cualidades propias, pasadas por alto u oscurecidas (¡de cierta forma, por la Ilustración misma!).

Relacionando lo «artificial» y lo «natural», Bratton sugiere ver «los logros culturales humanos como una maravillosa y astronómicamente improbable carrera en la que la materia llega a producir significados sobre el mundo a través de la abstracción carnal y la expresión física»¹⁸. Aquí, sin embargo, es necesario hacer una pausa y examinar a quién exactamente se está comprendiendo bajo el término de «humano» y qué se está calificando exactamente como «logros culturales». Una vez que podamos avanzar desde la idea de humano como un constructo vago, aunque excluyente y opresivo, de la mentalidad dualista, hacia los «humanos» que «no son ni causa ni efecto puro, sino parte del mundo en su devenir abierto»¹⁹ –como argumenta Barad– tal vez seremos capaces de encontrar nuevos caminos para

lo «humano», que ya no estén tratando de alentarlos a escapar de su propia sombra en busca de su disolución en lo «alien» y el «xeno».

Esta consciencia puede abrir múltiples formas para la reapropiación de sistemas y herramientas existentes hacia fines emancipatorios y nuevos futuros, hospitalarios y habitables, que emergen de una lógica que ya no contiene los escenarios del Hombre versus Naturaleza o Civilización versus Barbarie.

Mudar

El xenofeminismo trata en gran medida acerca de la posibilidad de construir el futuro. Pero, ¿cuál es el material de construcción? ¿Cómo se construye a sí mismo el universo? ¿Qué es el futuro sino otro conjunto de resultados que van a cambiar y mutar en sus devenires? Quizás podamos decir que es un futuro de múltiples co-posibilidades emergiendo de antiguos espacios de violencia e inhibición. El *Manifiesto* hace un llamado a una «es una transformación de construcción deliberada que busca sumergir a el patriarcado blanco y capitalista en el mar de procedimientos que suavizan su caparazón y desmantelan sus defensas para poder construir un nuevo mundo de sus restos».

En el mundo de la inmanencia, no hay fuentes prioritarias del futuro. El xenofeminismo da la

17 Bratton, *La terraformación*, págs. 54-55.

18 Bratton, *La terraformación*, pág. 59.

19 Barad, *Meeting the Universe Halfways*, pág. 150.

bienvenida y nutre el surgimiento de todo lo que antes pudo haber sido catalogado como «xeno» –le da la bienvenida a la naturaleza en su artificio y flexibilidad, en su indiferencia universal hacia la jerarquía impuesta de atributos–. Esto es lo que puede representar una «forma superior de corrupción» xenofeminista: la lujuria de vida que implica la disposición total para mutar, la multiplicidad de potencialidades donde puedes tener tu pastel y puedes comértelo también.

⊗

Este libro se terminó de imprimir durante los primeros días de julio del 2024 en Santiago de Chile. Se acaba de celebrar *we tripantu*, un nuevo año que comienza precedido por un frío y lluvioso otoño. A la fecha en Gaza han sido asesinadas al menos 33.000 personas bajo los ataques de Israel, un genocidio que ocurre ante nuestros ojos sin que la comunidad internacional haga esfuerzos concretos por detenerlo. En el mundo la ultraderecha avanza y observamos las certezas desvanecerse en un nuevo paradigma veloz y cruel. Hay preguntas abiertas sobre las formas de hacer comunidad, las luchas, el amor, sobre el destino de lo cotidiano. Las respuestas las seguimos buscando en la conversación con los amigos, en el trabajo, en la lectura, en los quehaceres, sin desesperanza, pero con esfuerzo.

Diagramamos los interiores con Garamond y la portada con CF Arche Grotesk de Contrafonts en sus diferentes variables y Hermann de WTF Type Foundry, ambas fundiciones de este rincón del mundo.

⊗

