

Noviembre 2010

cultura.rwx

Previsualización estado  
copyright

*n·0*

cultura.rwx

prefiguración estado copyleft

Número 0

Noviembre 2010

ISSN en trámite

Publicación en línea: <http://www.culturalrwx.net>

Editores responsables:

Lila Pagola y Luis Britos

Comité editorial:

Beatriz Busaniche

Sebastián Vázquez

Fabrizio Caiazza

Diseño:

Diseño editorial e ilustraciones: Luis Britos

Diseño web: Lila Pagola

Programación: Guillermo Movia

Dirección postal:

6 de agosto 403 - Ciudad de Córdoba - Argentina - CP x5001BWG

Tél: +54 351 5230418

contacto @ culturalrwx.net



Todos los contenidos de la publicación [textos, imágenes, diseño] y del sitio web <http://www.culturalrwx.net> se encuentran bajo una licencia creative commons by sa 3.0 internacional: pueden ser copiados, modificados y redistribuidos libremente siempre que se reconozca a los autores originales y se mantenga esta idéntica licencia.

# Editorial

En la gestión de los documentos digitales, existen permisos de lectura, escritura y ejecución (rwx). Esta metáfora puede aplicarse de modo muy potente a la cultura, en una suerte de “obra derivada” de fuente múltiple: por un lado, Lawrence Lessig la usa para explicar uno de los efectos del copyright en los entornos digitales, una cultura que se ha ido tornando “read only”, por el avance de las restricciones que las leyes de propiedad intelectual han introducido especialmente a lo largo del siglo XX.

Por otro, la idea de cultura RAM (Brea, 2007), que propone pensar los “documentos” de esta nuestra cultura contemporánea de la abundancia informativa y de la infoxicación ya no como “memoria de almacenamiento” (monumento cognitivo), sino como memoria de uso: flujo que se almacena mientras es útil, mientras genera sentido para una comunidad de hablantes.

Sobre derivaciones, traducciones, lecturas múltiples, inestables, no autorizadas, paradójicas, ideas para disparar debates y señalar prácticas que están teniendo lugar hoy en la cultura, especialmente esa que tiene lugar en las redes digitales; de todo eso, para empezar, se trata cultura.rwx

¿cual es la dimensión política de la cultura libre sino esa idea utópica de compartir, de generar espacio, ideas, recursos a partir de pequeños aportes individuales?

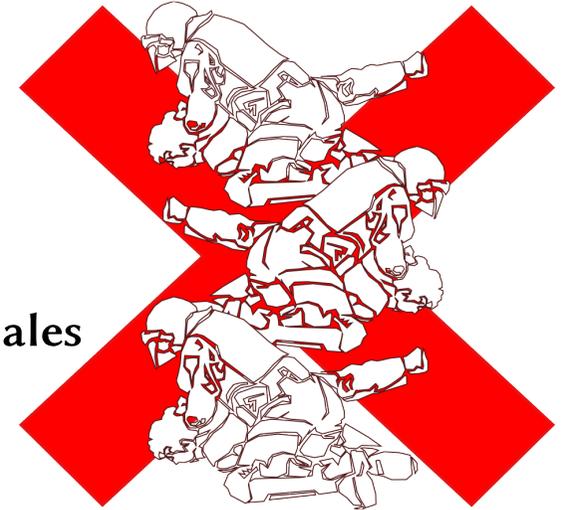
RWX se propone como un soporte más, un espacio que posibilite tanto la difusión de información, como el cruce de disciplinas o la interacción de los individuos.

Luis Britos/Lila Pagola  
2010



## Máquinas de amor:

### Reflexiones sobre capitalismo cognitivo, técnica y movimientos sociales



En nombre de quienes lavan ropa ajena/ (y expulsan de la blancura la mugre ajena)./ En nombre de quienes cuidan hijos ajenos/ (y venden su fuerza de trabajo/ en forma de amor maternal y humillaciones)./ En nombre de quienes habitan en vivienda ajena/ (que ya no es vientre amable sino una tumba o cárcel)./ En nombre de quienes comen mendrugos ajenos/ (y aún los mastican con sentimiento de ladrón)./ En nombre de quienes viven en un país ajeno/ (las casas y las fábricas y los comercios/ y las calles y las ciudades y los pueblos/ y los ríos y los lagos y los volcanes y los montes/ son siempre de otros/ y por eso está allí la policía y la guardia/ cuidándolos contra nosotros)./ En nombre de quienes lo único que tienen/ es hambre explotación enfermedades/ sed de justicia y de agua/ persecuciones condenas/ soledad abandono opresión muerte./ Yo acuso a la propiedad privada/ de privarnos de todo. Roque Dalton.

Este texto intenta rastrear algunos nudos problemáticos de época, vinculados a los temas tratados en el libro. Como todo pensamiento, es simplemente un prólogo.

1

*Aquí está el tiempo de los asesinos. Arthur Rimbaud*

El capitalismo mata. Esta es la premisa básica de cualquier intento de formular una crítica de época. No hay capitalismo mejor, más complaciente, ni menos terrorista. El capitalismo, sea industrial o cognitivo, mata. Siempre. Esa es su naturaleza. Asesina. Su desarrollo condena a la miseria, al hambre, la tortura y la muerte a seres humanos. Por dinero. En principio, no hay más cosas que decir que esa. Todo lo demás que podamos decir no son más que las palabras y las acciones que brotan de la esperanza. El capitalismo es un mercenario. Y no debemos esperar nada de él. Pero la verdad, parece ser, nunca coincide con la cordura.

Estamos viviendo una transición al interior del sistema, transición que trae aparejadas mutaciones tan radicales como las que han pavimentado el paso del capitalismo mercantil, esclavista y absolutista al capitalismo industrial asalariado. Una transformación violenta, y quizás aún subterránea para muchos, pero que encarna nuevos modos de dominación. El Capital en su fase de acumulación originaria de potencia simbólica.

*Como nos dice Christian Ferrer, "todo sistema técnico que se expande no lo hace a partir de una inocencia originaria: en él está incluido no sólo un programa autorreproductor sino un plan general de administración de la vida, que se propone imponer una pax romana al interior de los límites del dominio". Así, "una vez establecido el espacio del dominio, el impulso hacia adelante deviene máquina total".(1)*

Eso es el dominio: una máquina de guerra que corre sobre sangre.

En este contexto, los movimientos sociales tenemos que ser capaces de pensar los nuevos tiempos para mejor resistir. Y atacar. Los Estados, como viejos asustados de sus propios escándalos, cada vez huyen más de su lugar de mediadores entre los pueblos y el Mercado. Y mientras el aire de época recomienda cautela a unxs, para otrxs huele a pólvora. Paralelamente a la creación de formas cada vez más extremas de mediación y control, no hay proselitismo de los conceptos y consignas que se sostenga.

Sin embargo, aquí hay uno de los primeros nudos que nos gustaría exponer: existe una fuerza invisible que desautoriza todo aquello que por no postular la contingencia absoluta como lo determinante de su praxis, caería en la tentación dogmática o totalitaria.

Se ha corrido la voz de que las certezas clausuran la posibilidad del diálogo, cuando en realidad lo inauguran. Aún así, el triunfo atroz de la posmodernidad da cuenta todos los días de una verdad: que, libre de pautas o criterios que organicen la comprensión, toda reflexión se vuelve informe, y la incertidumbre lleva a buscar consuelo en lo trascendente o lo banal. No queremos ideas-policía, ni ideas-mercancía: sí, ideas-fuerza que suban el volumen de la realidad, aún con la decidida voluntad de no querer tener razón. Jamás caer en la tentación de ciertos sistemas de pensamiento incapaces de reconocer ninguna otra verdad fuera de su marco epistemológico.

*Si son nuestras vidas las que están en juego, basta de rebeldías que se muerden la lengua cuando hablan con la autoridad. Es la hora del chispazo plebeyo contra los mandarines. La hora de iniciar la desmercantilización del mundo.*

Un nuevo llamado a pensar la comunión entre la técnica emancipadora, el cuestionamiento radical de la propiedad privada (columna vertebral de todos los horrores del mundo), el arte de la desobediencia, la memoria de las luchas como un tesoro vuelto a interrogar, y el pensamiento libertario como horizonte de ideas. El pirata está ahí, por todas partes

*Todo nuestro sistema nervioso está bajo estado de sitio. Michael Taussig*

Si nuestra crítica combatió tradicionalmente la oscuridad, hoy se trata de combatir la impotencia. El mundo y sus miserias está totalmente iluminado. Nuestras conciencias están deslumbradas, y nuestros cuerpos son efectos de iluminación. La denuncia como táctica pierde efectividad cuando todos los secretos se despiertan como alacranes perezosos. La crítica debe, hoy, combatir la privatización de todos los aspectos de la existencia humana. Analizar los protocolos de legitimación del capitalismo cognitivo para desmontar su maquinaria, la cual habita en el mismo tejido desterritorializado de los circuitos financieros. Así, una vez que el capitalismo se hizo uno con el mundo, cuando pareciera que no hay un afuera, y que siempre estuvimos aquí, la lógica sistémica se desnuda en toda su verdad: ya no se trata de erigir campos de concentración, nuestros cuerpos son campos de concentración portátiles. Hacer vivir sin dejar morir parece ser el lema. Y obviamente, poner a producir dividendos a toda la cadena. Otro nudo: en una época de fabricación masiva de la subjetividad, cuando la vida toda ha sido puesta a trabajar ("El trabajo nos hará libres", rezaba el cartel en la entrada de Auschwitz), ¿cómo evitar que nuestras prácticas y discursos sean apropiadas por el Capital? El sentido común del terrorismo de mercado es uno de nuestros enemigos principales. Se afirma que estamos en la sociedad del conocimiento y no existen ideas, se promueve una comunicación incesante y no obstante la comunidad resulta impensable, se alientan redes de "cooperación social", y acto seguido se las pone a producir valor para los Dueños. Para el Capital, todos son imbéciles (improductivos) hasta que se demuestra lo contrario (que se les puede extraer plusvalor). La mentira flagrante de la diversidad es esto, sólo se nos permite existir como ciudadanos si somos capaces de generar plusvalía. Así, este nuevo régimen de dominación ya no se basa principalmente en la disciplina o el consenso, sino en la movilización total de toda diferencia hacia un centro único, hacia un mundo total y totalitario, hacia una única realidad de autocontrol y producción de diferencias. Donde todas las cosas hablan el esperanto de la generación de ganancias. Y lxs que no, son invisibilizadx, o asesinadx para usar su sangre usada como lubricante de la Máquina de Guerra. Tratamiento de shock.

Somos materia prima orgánica de las interconexiones neuronales de la sociedad-red. Es hora de hacer cortocircuito.

*Todo documento de civilización es simultáneamente un documento de barbarie. Walter Benjamin.*

El totalitarismo de la técnica (medida eficiente del Mercado y extensión aciaga del espíritu) es uno de los vectores principales a la hora de analizar esta época. La técnica está ebria de sí misma.

El miedo. La madre de todas las tecnologías. Miedo al desamparo, y sobre todo a la Multitud. En este punto, el vínculo entre epistemología y política se profundiza significativamente ya que la defensa de leyes impersonales, incuestionables y asépticas va unida a la lucha contra la revuelta social.

Desangelada de toda ética, la técnica tiene nula relación con las posibilidades de que se fraguen nuevas formas de resistencia que la incluyan. Además, la historia nos enseña que toda técnica se desarrolla en un contexto tecnológico en el que las consecuencias de su uso superan las previsiones de su diseño. Nanotecnología, ingeniería genética, biopolítica, inteligencia artificial, también podrían llamarse manipulación genética, cámara de gas, maquila, alambre de púa, picana, cámara de vigilancia. Gadgets que se acumulan en la historia de las miserias humanas como regalos de navidad no deseados. Pero la Historia es el nombre de un crimen. Y justamente, una de las misiones históricas de la verdad técnica es impedir un pensamiento sobre la Historia. Google es lo mismo que Monsanto, es lo mismo que la OMPI (2), es lo mismo que la OMC (3), es lo mismo que la CIA. Dispositivos de poder que accionan hacia un mismo objetivo.

En este sentido, uno de los procesos más acelerados que se están desarrollando a escala planetaria es la digitalización total del mundo. Digitalización para mejor cuadrricular y dominar. Para seguir extendiendo la analogía de la realidad con la red. Para clausurar

simbólicamente los territorios, espacios fundantes de toda resistencia al presente. Esta operación deviene posible gracias a la codificación de la información y del conocimiento, por su tratamiento informático, en beneficio de capacidades casi ilimitadas de acumulación, de cálculo, que se combinan en lo sucesivo con la revolución de la canalización casi instantánea de los datos. Un último factor esencial, la reducción casi a cero del coste de reproducción del conocimiento

Mientras el discurso “digitalmente correcto” celebra acríticamente este proceso irreversible, cada vez más se devela que existe una tensión absolutamente irresoluble para el Capital que se sitúa entre la naturaleza replicable del bit y la posibilidad de su apropiación corporativa. Si la técnica es culpable, nuestra inocencia no tiene límites, ya que frente al ser como potencia, todo orden es un simulacro.

4

*El arte (de la desobediencia) no será la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. León Ferrari.*

El paradigma lingüístico del capitalismo es la publicidad. Los poderes descubrieron hace siglos que quien controla la metáfora gobierna la mente. Pero la esencia de la publicidad es la productividad absoluta. He aquí otro de los nudos de esta época: cómo no convertir nuestras palabras, nuestras narrativas libres y sin dueño, en sentido común obediente, en plusvalor. La trampa se hace evidente. Somos prisioneros que resisten y colaboran al mismo tiempo. Que el verbo se haga carne significa que la palabra se ha incorporado al Capital. Así, si el virus más peligroso es la palabra, en ella reside también la posibilidad del antídoto. Para expropiar la soberanía de la enunciación, para dejar de ser exiliadxs simbólicxs, refugiadxs lingüísticxs, los movimientos sociales debemos añadir reflexión a la revuelta, buscando ser irreductibles sin aislarse. Una GPL (4) discursiva.

El contra-lenguaje alternativo, para intentar neutralizar la máquina semiótica del capitalismo, debe alterar la entonación oficial, académica, legal, familiar. Construir sitios autónomos de habla que subviertan el metabolismo lingüístico, como drogas. Pensamiento de alto contraste contra el sentido jibarizado.

5

*Toda propiedad es un robo. Pierre-Joseph Proudhon*

La propiedad. Una de las palabras que inauguró el mundo tal cual hoy lo conocemos. Aquello que no existe a fuerza de existir demasiado.

En este contexto aparece como urgente la necesidad de una economía política del capitalismo cognitivo, que establezca con veracidad a la propiedad intelectual como el principal recurso generador de plusvalor. Es decir, el nuevo escenario de las revueltas (sin perder jamás de vista a la propiedad material). Y a sabiendas, desde ya, del hecho incontrovertible de que cualquier mapa encajará en cualquier territorio dada la suficiente violencia.

Toni Negri nos advierte que “la explotación de lo común se ha convertido en el locus de la plusvalía”. Allí se evidencia su naturaleza parasitaria. El capitalismo vive de la cooperación y la creatividad social de todxs nosotrxs, mientras en paralelo blindo su máquina de guerra con leyes de propiedad intelectual cada vez más espartanas. Y este blindaje de la propiedad intelectual, esta “guerra de baja intensidad” de la que ya podríamos empezar a hacer el recuento atento de sus bajas para evidenciar su belicosidad, es el escenario privilegiado de una avanzada donde están comprometidos los sectores estratégicos de la economía mundial. Los alimentos y la salud, por las patentes sobre la vida y los químicos; la educación, por el proceso privatizador y los vínculos siniestros entre las corporaciones transnacionales y el financiamiento de la investigación pública; el software, por las licencias privativas; la red, por los sistemas de vigilancia y control; la cultura, por la aplicación irrestricta de derechos de autor. En esta pulseada estamos, y necesitamos nuevas categorías para cartografiar y develar los puntos de incandescencia.

*La democracia es la posibilidad de ser el esclavo de todos. Karl Kraus.*

Giorgio Agamben nos cuenta que toda fundación de un orden político de soberanía se asienta en la preservación del privilegio de declaración del estado de excepción -que autoriza la suspensión del principio de inviolabilidad de la vida humana-. Este aspecto también es patrimonio de las democracias liberales que supimos conseguir. Y debiéramos decir, que más que en ningún otro sistema. La democracia de Mercado, proclamando su no-caducidad, instala al mundo en una nueva y recién estrenada eternidad. Parece que siempre hubiésemos estado aquí. Que siempre hubiésemos tenido que llegar aquí. Y se hace imposible pensar cómo poner fin a lo que hay. Cuando todo lo extraordinario desaparece y es sofocado por la promesa de una disciplina, es hora de empezar a rastrear en nuestra sociedad, legitimada por maquinarias electorales, la ambición totalitaria del fascismo. Para el cual, la política es saber cuando apretar el gatillo.

Los movimientos sociales debemos hacer el intento de saltar del paradigma de la democracia liberal como sistema de pensamiento, que postula que todo es dialogable, conversable. O sea, negociable. Debemos evitar convertir a la democracia en la triste medida de nuestros deseos.

Los colectivos sociales no deben suprimirse en el rígido esquema de un “nosotros democrático universal”, en el que las singularidades políticas licuen todo lo que tienen de afirmativo. Esto entraña el peligro de convertir las praxis en un contrabando de autonomías cada vez más relativas con respecto a los dispositivos del sistema. La libertad de elección sólo es viable cuando no perturba en modo alguno a los Dueños. Las grietas en la democracia son su condición de posibilidad. Y ligado a esta radicalización del concepto de ciudadanía, rechazar el monopolio de la violencia consensual, construir una política y una ética ligadas de manera clara a una idea de verdad y no de consenso, como herramienta para desenmascarar la realidad: todo consenso esconde un combate de sentidos donde gana el que grita más fuerte (o el que dispara más rápido). Nuestros

sueños también tienen desaparecidos que recordar. En Guantánamo y en Palestina, en Colombia y en Texas, las democracias mostraron que su techo de creatividad social es la administración técnica de demandas que siempre son excesivas, un eterno untar de aceite los mares furiosos del reclamo popular.

Cuidemos lo obtenido, pero inventemos otras aventuras de lo social.

7

*La Ley espera a que des un traspié en algún modo de ser, que te conviertas en un alma diferente a la habitual carne muerta aprobada y sellada en púrpura por las autoridades sanitarias; y tan pronto como empiezas a actuar en armonía con la naturaleza, la Ley te da el garrote y estrangula; así que no juegues al bendito mártir liberal de clase media; acepta el hecho de que eres un criminal y prepárate para actuar como tal. Hakim Bey.*

“Las estrategias en las que nos inspiramos vienen y provienen sin fin de la calle, del mundo del afuera (...) Mujeres falsificadoras profesionales de Reebok, Nike, Benetton, Sony o Microsoft. Ellas, las forjadoras de un mercado negro donde se exhibe un sabotaje artesanal que es un desfile internacional de marcas sin patentes. Estrategias que están vivas en Mercados que se convierten en una mezcla de apropiación, ilusión y resistencia que ni los Gigantes del mundo pueden controlar, ni la policía puede amedrentar, ni el Fondo Monetario Internacional cuantificar. Mercado desobediente y falsificador de todo desde computadoras hasta zapatos, mercado que es estrategia de sobrevivencia y carcajada ilegal (...) Estrategia que es ruptura de control y cómplice de la sobrevivencia de miles que en la economía no hallan ni un puesto de trabajo, ni un lugar en las cifras de educación, salud o vivienda.(...) Antes que nosotras fueron las falsificadoras de marcas; fueron ellas las primeras en reconvertir la marca, adulterando todos los valores que con ella vienen. En esa dinámica es que nosotros aprendimos que la calle es el patio común, el sitio vital de nuestra sociedad, el escenario político propio, el lugar comunicante”. Esto nos cuenta María Galindo, compañera del colectivo boliviano Mujeres Creando.

Las legislaciones de Occidente coinciden en declarar la venta sin autorización de copias sujetas a derechos de autor como una práctica ilegal. La llaman "piratería". De manera que ahora, que por primera vez en la historia de la humanidad la producción, envío y descarga de información tiene un costo casi igual a cero, los Dueños se indignan por la insolencia.

Esto no es "piratería", es justicia poética. Desde ya que es absolutamente deseable que no vayan presas las personas que venden Cds y DVDs por un par de dólares en las calles de todas las ciudades del mundo, que no se ilegalicen las redes P2P (5) y que no se lleve al ámbito penal algo que siempre fue jurisprudencia del derecho civil. Pero más allá de esto, estamos plenamente conscientes de que vivimos una bisagra histórica en lo que a información (acceso, distribución y producción) se refiere, y como en toda bisagra, el sistema responde con furia ante cualquier respuesta plebeya. Pero no nos asombra ya que en todos los momentos de cambio de paradigma, los Poderes se aliaron para evitar rupturas de sentido. Ya sabemos que la ley del perseguidor es muy otra que la del perseguido. Pero queremos decirles algo desde aquí a los terratenientes del campo cultural: Sus leyes, las leyes del Capital Concentrado Transnacional, no nos representan, y el movimiento ya es imparable. Es cierto que en el camino harán daño a mucha gente, ¿pero acaso esperábamos otra cosa? ¿Es que acaso alguna vez el Poder cedió algo en buenos términos? Y la ilegalidad no es tóxica. En el señor o señorita que vende CDs "truchos" en la calle, hay tanta cultura libre como en BitTorrent o en un campesino que quiere guardar su semilla para el próximo cultivo. Son estrategias de supervivencia, y como tales son legítimas. Cualquier pensamiento que se pretenda emancipador, no debe dejarlas de lado si quiere establecer líneas de ruptura con lo existente.

*El principio de gratuidad no es una excepción marginal, sino que puede convertirse en el principio universal de acceso a los bienes materiales e inmateriales.*

*Franco Bifo Berardi*

Hay un aspecto de nuestro movimiento, un aspecto irreductible, y donde está instalado gran parte del malestar del Capital contra nosotros. Algo que subleva más que ninguna otra cosa al Poder. "La imagen de esta época de multiplicidades y dispersiones infinitas es una forma de aparición de su opuesto, a saber, de la presencia masiva del Capital como significante universal y presencia masiva bajo su forma-fetiché por excelencia, la del dinero, encarnado en infinitas formas aparentemente irreductibles unas a otras, pero todas ellas mercancías. Y el poder totalizador de este capital se da particularmente en el espacio virtual de las redes informáticas y las imágenes mediáticas. Es (...) como si estuviéramos recorriendo la historia del espíritu y de la historia al revés: si en los orígenes la promoción del Equivalente General sirvió para ocultar el trabajo de lo Múltiple, ahora la promoción de lo Múltiple sirve para desplazar la completa dominación del Equivalente General (6). Esta característica del movimiento es lo que perturba el sueño de los Dueños, la supervivencia, a pesar de todos sus esfuerzos, de una ética que preserva una ración no asalariada, no mercantilizada del mundo para sí misma. Para el sistema, la libertad siempre es libertad cercenada. No pueden soportar la libertad radicalizada. Les aterra. No pueden soportar que tratemos como cosas con valor de uso pero sin valor de cambio lo que para ellos son mercancías potenciales. No pueden entender que aún existan signos intraducibles al lenguaje monetario.

Una economía alternativa basada en el don, el trueque no mercantil, en la noción de autor individual herida de muerte, en la idea de colaboración, atenta simbólicamente contra el sistema casi como ninguna otra cosa. Están por definirse los modos de retribución a futuro, pero la virulencia es inequívoca. Allá vamos.

9

*El filósofo debe transformarse en indio para que el indio no sufra la miseria de ser indio. Gilles Deleuze*

*¿Se escapará algún día Linux del guetto geek? Geert Lovink*

Tan importante como la brecha digital, es la brecha que separa saber político y habilidad técnica. En este cruce, fundamental para un salto en el movimiento, está instalada, creemos, la épica del futuro. Necesitamos con urgencia a la gente y su compromiso a largo plazo, necesitamos politizar el software y softwarear los movimientos sociales. Es en la socialización y liberación de saberes y técnicas, fuentes primarias del poder social, donde la posibilidad de subvertir el orden se hace presente. Mientras que parte de la militancia vive on line, otros viven en la calle, y ambos grupos están siendo derrotados. Necesitamos una rigurosa plataforma de síntesis entre movimientos sociales y tecnología, una sinergia entre universos de militancia más tradicionales y el activismo digital. Para poner el cuerpo y no convertir la militancia en una gimnasia sin peligro. Máquinas radicalmente territoriales, radicalmente corporales. Recuperar la idea de territorio, para resistir. Para hacer el amor o para romper de un pedrazo los vidrios de un banco. Suculenta dinamita. ¿Cuál es tu revuelta?

10

*Evitar la tendencia a sobrestimar la organización que, poco a poco, de medio para conseguir un fin, se convierte en un fin en sí mismo.*

*Rosa Luxemburgo*

Convergencia. La palabra clave. El abracadabra que abre las puertas para ir a jugar (ese juego serio que es la resistencia). Este hotel multicolor que nos aloja y nos hace más fuertes para la danza y la batalla.

A nuestro entender, la tarea que nos espera, luego de enfocar en algunos nudos problemáticos acerca de cómo afrontar las luchas, es crear comunidad. Prácticas que

sean inmanentes al capitalismo (porque en él estamos insertos), pero que en su interior tengan, hoy, la semilla de la trascendencia, de otro mundo donde quepan ya no todos los mundos, sino sólo aquellos que no se pretendan hegemónicos.

Debemos ser capaces de garantizar la biodiversidad militante. La libertad no puede ser prudente, siempre es un exceso, que debemos estimular. Y en cuanto a las formas organizativas, ya los anarquistas habían tenido la intuición de que superado cierto umbral asambleario sólo restaba la posibilidad del dominio. Tendremos que ser capaces de contradecirlos, al menos en este punto, idear nuevas formas organizativas que estén a la altura de nuestros deseos.

Las juntas de buen gobierno zapatistas, el copyleft, el trueque, las redes libres, el P2P, las ferias de intercambio de semillas, el espíritu colaborativo del software libre, el cracking, las transmisiones no autorizadas, las conexiones clandestinas, las innovadoras ideas de propiedad de los mapuches, las tomas de tierra de los campesinos, la okupa europea, etcétera.

Prácticas subversivas. Zonas Temporalmente Autónomas. Nuevos espacios para gestionar de manera autónoma nuestras vidas. El sueño del potlach.

Las normas y las leyes, los Estados y las corporaciones, temen a las prácticas. Soñamos con asistir al funeral de la obediencia. Y hacer allí un baile sin máscaras. Donde estén todxs invitadx. El minero de Potosí, el top manta de Barcelona, la recepcionista de call-center en Bombay o el banderillero de fumigaciones de agrotóxicos en Santiago del Estero, la cajera de un supermercado en México, la trabajadora de la maquila en Costa Rica o en Tailandia, la travesti en las calles de Quito, el hacker de la casa okupada en Italia. Juntxs y libres. Para reconocernos, y no olvidarnos jamás.

*Si es posible que no sean ya necesarias ni las armas ni los ejércitos, sin que haya sangre y fuego para lavar la historia, sea. Pero si no. ¿Y si nos vuelven a cerrar todas las puertas? ¿Y si la palabra no logra saltar los muros de la soberbia y de la incomprensión? ¿Y si la paz no es digna y verdadera, quién - preguntamos- nos negará el sagrado derecho de vivir y morir como hombres y mujeres dignos y verdaderos? ¿Quién nos impedirá entonces vestirnos otra vez de guerra y muerte para caminar la historia? ¿Quién?*  
*Subcomandante Marcos.*

¿Qué viene después de la manifestación, el diálogo y la convergencia? Afortunadamente, no lo sabemos. El futuro está abierto a toda posibilidad. Ninguna puerta conduce dos veces a la misma habitación. Lo que sí sabemos es que la resistencia, la militancia y el compromiso no son una opción entre otras. No se elige: se soporta o no se soporta.

¿Dónde no está el terror? En la esperanza. En la certeza irreductible de que aún quedan asombros no estrenados. Y que somos extranjeros de un país que no existe aún, que está consensuando de manera lenta pero firme sus cartas de ciudadanía. Sus sonerías rojas y violetas.

Y no sólo debemos habitar una época que simula un desierto. Donde la felicidad es siempre sospechosa, y el placer siempre clandestino. Debemos, además, leerlo atentamente. Leer el desierto y descubrir que no es tal, que nos mintieron. Que la miel es más dulce que la sangre, siempre. Que los pueblos y sus luchas no quieren ser la omnipotencia, desean ser la belleza. La vida bella que nos robaron. Y sabemos de los peligros. Sabemos que el único modo en que fue, es y será posible algún grado de libertad real para el ser humano, es porque existen aquellxs que opusieron su vida a la norma. Sabemos además que nuestra resistencia es vital, porque más allá de la victoria, somos la caja negra, la memoria ambulante para que las generaciones del futuro sepan que existieron estas luchas. Que no estarán nunca solxs. Que somos millones a lo largo de la

historia los que dijimos No. Un No inmenso, y muchos Síes. De eso se trata. Somos nuevxs, somos lxs de antes, lxs de siempre. Lxs de atrás. Lxs que deseamos volver a descubrir el mundo cada vez como lxs ciegx, para lxs cuales todas las cosas son repentinas.

Estamos en el momento incandescente en que todavía existimos indefinidamente, o ni siquiera existimos, sólo somos una manifestación de lo nuevo. Tenemos que evitar a toda costa el momento posterior en que el movimiento se disuelve en la ley, evitar que nuestro destino sea herir la regla sólo para reanimarla después. Aunque ese momento llegará, inexorable y afortunadamente, porque querrá decir que nuestro esfuerzo no fue en vano. Que lo esencial aún no ha sido dicho.

Se trata de salvar la fugacidad de las decisiones, la idea de la intervención inesperada, el acontecimiento irrepetible pero intenso que nos hiere para siempre en su chasquido.

El espíritu de dar no sólo lo que se tiene sino también lo que no se tiene: dicho exceso desborda el presente, la propiedad, el derecho, la ética y la política. Es amor puro.

Sebastián Vazquez

Colectivo La Tribu. Septiembre 2009.

Notas:

- 1- Ferrer, Christian. Mal de ojo. El drama de la mirada. Editorial Colihue, 1996, Buenos Aires.
- 2- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.
- 3- Organización Mundial del Comercio
- 4- La Licencia Pública General fue creada la Free Software Foundation a mediados de los 80. Está orientada a proteger la libre distribución, modificación y uso de software.
- 5- Las redes de pares son plataformas digitales de intercambio de archivos.
- 6- Gruner, Eduardo. La servilleta de Picasso y la sabiduría de Asdrúbal, Revista El Ojo Mocho Número 12/13, 1998, Buenos Aires .

# Copyleft. Territorios, estrategias y deseos.

Marilina Winik

## 1.

La historia que hoy aparece como anacrónica, quince años atrás era la única posibilidad para muchos/as. Por aquel entonces alguien que gustaba del hábito escriturario, un día se dio cuenta que su deseo era publicar un libro. El único camino conocido para llegar hasta allí era desplegar originales en distintas editoriales y esperar que un día lo llamen y le comuniquen la decisión tomada respecto del manuscrito. En caso afirmativo, aquel debía sentirse muy afortunado, ya que obtendría un contrato editorial a cambio de la publicación por la cual -con mucha suerte- recibiría una suma de dinero respetable y acumularía prestigio. El escritor cedería alegremente todos los derechos de la obra en tanto reproducción, reedición y distribución, al menos por cinco años y si las estrategias de marketing funcionaban como los especialistas en ventas esperaban, seguramente obtendría otros jugosos contratos para seguir escribiendo libros y orientando su producción según los criterios que el mercado dispusiera.

Pero si sus expectativas se constituían en la necesidad de contar una historia al mundo, sin sublimar su deseo a un incierto devenir profesional o a la cosificación de sus derivas mentales, o sí ni siquiera acordaba con las reglas del juego impuestas por las editoriales... bueno, entonces seguramente no se perdería la oportunidad de su vida.





## 2.

Ya sabemos que hoy las posibilidades socio tecnológicas son radicalmente distintas a las de quince años atrás. También porque eran los '90, y como consecuencia de la globalización neoliberal, la industria editorial argentina modificó su estructura. Si algo la caracterizó en el transcurso del siglo XX, fue a partir de la creación de múltiples proyectos editoriales que propagaron imaginarios y géneros literarios diversos: narrativa, poesía, pensamiento, contextos, arte, etc. además de autores reconocidos en el medio local y global. Hacia fines de los '90 grupos de empresas adquirieron el 75% de las editoriales locales, promoviendo la rentabilidad, en detrimento de los contenidos. La dimensión cultural del libro quedó relegada en virtud de acrecentar el manejo financiero de las editoriales, propiciando la bestsellerización en detrimento de la bibliodiversidad.

## 3.

Ahora bien, empecemos de nuevo ¿qué pasa hoy cuando un escritor/a desea publicar? El horizonte se configura radicalmente diferente: las posibilidades tecnológicas, los cambios políticos y las manifestaciones culturales han contribuido a que lo que en el pasado se remitía al problema de la producción/distribución, en la actualidad se conviertan en alternativas posibles según cuánto dinero disponga partiendo de cero si lo produce sólo para digital, que audiencias desea alcanzar y qué estrategias utilizará para promocionarlo.

Podemos arriesgar que los procesos sociales y culturales que explotaron a partir del 2001 generaron un cúmulo de prácticas experimentales y resistentes en la cultura en general y también en el campo editorial. Además, los devenires tecnológicos acompañaron esos procesos propiciando condiciones de intercambio para que en el espacio editorial se construya, desde propuestas autónomas como la incorporación de nuevas lógicas tecno culturales.

#### 4.

Cuando mencionamos las posibilidades tecnológicas pensamos en los usos sociales de la esfera digital, y damos por supuesto la importancia simbólica de las tecnologías libres (como el software libre) que en contextos políticos autónomos, se encargaron de propagar dispositivos culturales críticos que jaquean -o hackean- la distribución de bienes culturales.

Se trataba entonces de generar tensiones en los debates sobre el carácter reproducible de dichos objetos y los nuevos formatos surgidos que potenciaron y construyeron acontecimientos sin la necesidad de intermediarios culturales. Explícitamente la digitalización permitió distribuir a costo cero, suprimiendo la distinción entre original y copia, también en el plano editorial.

En contrapartida a la búsqueda de éxito neoliberal en términos de rentabilidad, desde el espacio crítico se articularon saberes y lógicas políticas, retomando la estética punk del “hazlo tú mismo” e incluyendo en prácticas colectivas la experimentación.

Por un lado, escritores que sin respuesta de ninguna editorial, comenzaron por fabricar sus libros que luego, vendían en las plazas. Para 2001 se encontraron y decidieron articularse en la Asamblea de Escritores Independientes (A E I) que convocaba a más de ochenta por sesión, llevando a cabo fiestas y veladas poéticas con el objetivo de comprar una fotocopidora para hacer libros. Luego ese proyecto devino en web, para difundir la producción de los autopublicados. Por otro lado, las nuevas editoriales incorporaron la tecnología a la esfera de su producción, ya que el Offset digital posibilitó a los proyectos asumir la autogestión -las terminaciones de los libros eran de muy buena calidad, así como económica se podían hacer a partir de cincuenta ejemplares- como estrategia, creando catálogos novedosos. La politicidad estaba dada por la resistencia a transformarse en empresas -si bien la sustentabilidad era fundamental- sobretodo la decisión era editar libros potentes dando voz a aquellos escritores censurados por el mercado.

Como fruto de este espacio experimental de confluencia, en 2006 floreció la FLIA (feria del libro independiente y autónoma) en la escena porteña, (auto) construyéndose por afuera de las industrias culturales y los esponsoros. Surgió como un acontecimiento que se territorializaba y desterritorializaba cada vez, creando así un hiato para escritores,

*Quien  
dice  
Vida  
dice mi  
disco  
duro*

editoriales y proyectos sociales donde se permitía exhibir y distribuir libros desde lógicas (no) mercantiles de producción pero articuladas con ellas. En este movimiento la FLIA derivó por territorios en disputa, como fábricas recuperadas, universidades y asambleas barriales y replicó su experiencia en diversas ciudades y provincias argentinas. La FLIA se basa en dos principios de unión: libertad de puesto y gratuidad de ingreso. Semanalmente se realiza una asamblea abierta donde se toman decisiones y se consensúan las responsabilidades que se ejercen voluntaria y provisoriamente.

Desde esta primera aproximación podemos pensar que la FLIA recuperó una tradición entre los jóvenes ávidos de nuevos relatos; acumuló productividad en contenidos y desarrolló un acontecimiento resistente por muchos motivos: su capacidad organizativa o el know how de como hacerlo cada vez; la generación de audiencias que se interesan y participan en todas las instancias del acontecimiento; la práctica de esparcir la FLIA para que otros/as se apropien de las ideas y las realicen en otros territorios desde una construcción política autónoma, es decir, autogenerando sus propios marcos (des)institucionales. Y quizás sea lo indecible aquello que se convierte en fundamental, porque aquellos que conforman la comunidad FLIA desde el lugar que quieren ubicarse originaron -en mayor o menor medida- autoconciencia en relación a las formas de producir-difundir y distribuir libros y cultura. En ese sentido, los derechos autorales, dan cuenta de esas transformaciones capilares ya que son parte de la enunciación política editorial e individual convirtiéndose en resistencia.

## 5.

Ubiquemos al lector/a diciendo que el copyleft debería comprenderse en tensión con el copyright, particularmente en el mundo editorial pero también en el desarrollo de cualquier bien cultural en general. Mientras que el copyleft se presenta como una práctica que supera los prejuicios sobre “la piratería” y pone el acento en la construcción colaborativa fomentando la libre distribución de copias, las obras derivadas y la utilización del material, con o sin, fines comerciales, el copyright beneficia a las corporaciones empresarias intermediando por el control de la cultura. Y el neoliberalismo es el sistema adecuado para que intenten gobernar aquellos imaginarios sociales transformando los deseos en consumo.

El copyleft nos “autoriza” a ejercer nuestra libertad o, por decirlo de otro modo, ejercemos nuestra libertad de hacer lo que queremos con los libros. Sin necesidad siquiera de leer la página de las legales, en todo caso, el copyleft nos conecta de manera política con autores y editoriales.

## 6.

En este apartado elegimos algunas expresiones de deseo extractadas de diversas producciones realizadas en el marco de la FLIA.

Las licencias Creative Commons (CC) han crecido en el entorno FLIA, sobre todo en proyectos editoriales que tienen vínculos con espacios comerciales ya que actúan como sintetizador de una práctica política conectando forma y contenido. Éstas posibilitan la distribución de los libros y las producciones alentando la copia (o no), permitiendo realizar obras derivadas respetando la autoría (o no) y la utilización con o sin fines comerciales. En todas las combinaciones de licencias posibles, la distribución y atribución de autoría siempre están presentes, posibilitando un entorno común de discursos.

Al mismo tiempo existen otros tipos de registros enunciativos, que no responden a un esquema tradicional como las CC, y que desarrollan una voz propia en las prácticas editoriales. Milena Caserola, por ejemplo, alude a los '70 y rinde homenaje a quienes conservaron las letras por esos años:

*"Todos los izquierdos están reservados, sino remítanse a la lista de libros censurados en las distintas dictaduras y democracias. Por lo que privar a alguien de quemar un libro a la luz de una fotocopiadora, es promover la desaparición de los lectores."*

El Cospel, en Resistencia, y )el asunto( , en Buenos Aires, trabajan desde la práctica de la autoedición proponiendo a los escritores definir sus deseos en relación a la distribución.

*"Este libro no circula en el canal convencional. Usted lo compró en una feria o a un grupo autogestionado, se lo regalaron o conoce al autor, o tal vez llegó a una librería con onda. Cite al autor si reproduce algo parcial o total. Si piensa hacer plata con estos exabruptos, entonces cuídese, el autor lee bastante, podría enojarse. Comparta y será compartido". Alejandro Schmid, El cospel, 2009.*



*"Se valora la singularidad relacionada con la noción de autoría, el libre acceso a la obra y su reproducción, por la búsqueda eterna del sentido en el encuentro con el otro." Warna Anggara, Acerca de la imposibilidad de viajar a la habana, )el asunto(, 2008.*

*"Cualquiera haga con esto lo que crea conveniente, difúndanme si lo ven interesante. Pero lo único que les pido es que no ganen plata a costa mía, simplemente avísenme, hoy la tecnología lo permite, si no me avisan, mejor que no me entere, porque voy y les hago mierda el auto con la traba del volante, y que después vayan a reclamar ante sus dioses abogados." Pablo Strucchi, El Asunto, )el asunto(, 2006.*

Así también aquellos autores/as que se autoeditan se manifiestan de diversas maneras:

*"Los cantos y pensamientos de este libro pueden reproducirse libremente recordando al pueblo originario, tradición oral o persona y lugar de pertenencia -libro-libre porque como recuerdan las sabidurías originarias "que todo sea de todos"."* Xuan Pablo González: *Antiguos cantos de la tierra, autoeditado 2009.*

*"Para este libro no se hizo ningún depósito ni se acató ninguna ley. Por lo tanto, sus derechos se van haciendo solitos y quieren crecer, así que puede ser prestado, regalado, compartido, leído en voz alta, reproducido, olvidado, fotocopiado, pintado, cantado, difundido y quemado".* Alejandro Raymond. *Que la noche nos encuentre viajando, autoeditado 2010.*

7.

En el transcurso de este artículo analizamos brevemente los cambios surgidos en el campo editorial. Comenzamos a pensar sobre supuestos actores y sus respectivas problemáticas relacionadas con los devenires tecnológicos, políticos y culturales. También hicimos referencia a la FLIA como acontecimiento y la consideramos como parte de una expresión del activismo cultural argentino "post 2001". Al interior de la FLIA nos focalizamos en ciertas prácticas resistentes que ejercen editores y autores en relación a los derechos autorales. Es así que en contextos autónomos, los mismos expresan deseos en relación a la distribución haciendo guiño al lector e invitándolo a participar activamente.

Creemos que es (in)necesario aclarar que nada de lo dicho debería sorprendernos ya que en las prácticas cotidianas los libros se prestan, se canjean, se fotocopian, se utilizan para decir otras cosas, etc.

En los últimos quince años los intereses corporativos que giran en torno al copyright se vieron perjudicados por la digitalización y las prácticas sociales derivadas de ella, lo cual

ha convertido al copyright en una especie de policía cultural, que se encarga de preservar las inversiones de las industrias culturales y editoriales. Al tiempo que aplica un dispositivo de control social al que denomina piratería que alecciona -potencialmente- a todos quienes no cumplen su parte contractual del consumo pasivo. De esa manera se reasegura la conservación del statu quo alentando el mainstream cultural.

Por su parte, comunidades virtuales y territoriales, usuarios/as de redes sociales, actores culturales, artistas y el público -aunque cada vez hay menos diferenciación- están en la vanguardia en las prácticas culturales ya que la ejercen digitalizando, liberando y compartiendo libros. Además se auto promocionan en las redes sociales, plataformas peer-to-peer, es decir, no hay captura posible de deseos que impidan efectuar prácticas horizontales.

Por último, no podemos dejar de mencionar que cuando un autor publica un libro, autoeditado o no, tiene una responsabilidad y un legado. No está eligiendo un camino diferente por editar de manera autónoma, sino que tiene allanado un camino gracias a que muchos otros propiciaron su práctica. Por eso, enunciar los deseos en relación a la distribución es politizar las experiencias, los recorridos, las prácticas. El copyleft, desnaturaliza los dispositivos creados por las industrias culturales estableciendo puentes de diálogos entre autores y audiencias. Pero el horizonte de acción no puede concluir tan sólo con la expansión del copyleft porque el capitalismo opera exactamente en cooptar y reapropiar dinámicas resistentes.



Quizás los desafíos para las nuevas generaciones de escritores/as sea complejizar las tensiones sobre la producción de significados en el escenario en red y continuar con la experimentación buscando intersticios por los cuales sea posible resistir a las infinitas estrategias que se despliegan en reenglobar los deseos.

# Modelo 1a1: ejes, resonancia y proyección del cambio educativo.

Lorena Betta

## Los ejes del cambio

La implementación del modelo 1a1 en la escuela abre nuevas posibilidades de interacción entre docentes y alumnos con la información, que se traducen en nuevas formas de acceder y producir el conocimiento en el aula.

Del mismo modo en que tecnologías tradicionales que históricamente habitan las aulas -como la tiza, el pizarrón, el cuaderno, el manual de texto, entre otros-, contribuyen a organizar las prácticas de enseñanza y aprendizaje, las tecnologías digitales hacen lo suyo. A través de ellas se introducen nuevas formas de organización y distribución del conocimiento que exige una redefinición del rol del docente y los alumnos.

El modelo comunicacional de la escuela tradicional está ligado todavía a la cultura del libro, propia de la sociedad industrializada. El conocimiento a través del libro asegura su conservación y transmisión a lo largo del tiempo, como también el control de quienes están autorizados a difundirlo. Las formas de transmisión del saber en la enseñanza fueron siempre unidireccionales y jerárquicas, centradas en la figura del docente como depositario y emisor del conocimiento.

Bajo este mismo modelo pedagógico, los estudiantes tienen una actitud pasiva y receptiva frente a los contenidos propuestos por el docente. Son el objetivo de la enseñanza broadcast: uno emite (el docente), muchos escuchan (los alumnos).

La eficacia que la cultura del libro todavía hoy tiene sobre la pedagogía tradicional, hace que otras formas de producción cultural queden relegadas. Es lo que sucedió con los intentos de integración de los medios audiovisuales como la televisión y el cine a las

estrategias de enseñanza formal, y ahora está sucediendo con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Interactividad, hipertextualidad y la multimedialidad son características intrínsecas de las nuevas tecnologías que involucran los modelos 1a1 y propiedades poco exploradas en los modelos pedagógicos tradicionales. Suponen sujetos con prácticas totalmente distintas a las propuestas por el modelo de comunicación y distribución del conocimiento que propuso el libro en las escuelas.

Las fuentes de información, antes almacenada en los libros y bajo el control del docente, en los modelos 1a1 están descentralizadas y distribuidas en el ciberespacio al alcance de todos, y donde los estudiantes pueden acceder en forma ubicua. Las puertas de acceso a los contenidos de la clase se multiplican y los caminos para acceder a ellos son variados. El docente pierde el control, pero cuidado, no necesariamente la autoridad.

1a1 significa que los alumnos de una clase pueden tener una relación más activa con los objetos de aprendizaje, con sus compañeros y una interacción más fluida con el docente. Pueden ampliar los contenidos desarrollados y aportar a la clase más información tomada de su propia investigación en la Web. Pueden también intercambiar datos con sus compañeros, como también producir documentos en forma colaborativa.

Del mismo modo, al docente también se le presenta una riqueza informacional inédita, una variedad de lenguajes, formatos y medios que puede aprovechar para ampliar sus conocimientos y competencias, y redefinir sus estrategias didácticas para la enseñanza en este nuevo contexto.

## 1a1: La resonancia del cambio

Lo primero que cambia es el aula. La representación visual que tenemos de ella, se modifica de forma indeclinable con el modelo 1a1 en marcha.

La más evidente de las transformaciones se relaciona con la arquitectura e infraestructura del aula. Por lo general nos encontramos con que no están preparadas para la saturación tecnológica. Faltan toma corrientes para abastecer de energía a las computadoras, y esto termina condicionando y “desordenando” –o, mejor, proponiendo otro orden de- la distribución de los alumnos en el espacio. Se diseñan sistemas de alargues que en el corto plazo traen dificultades en la circulación y dinámica del aula.

Al agregarse nuevas tecnologías al ecosistema áulico la función que cada herramienta cumple es redefinida. Se necesita establecer criterios que determinen qué lugar tendrá el cuaderno y la laptop para el desarrollo de la clase, y cómo se articularán entre sí. Una vez más, la negociación entre lo viejo y lo nuevo emerge en cada instante de la clase.

La irrupción de lo digital hace que la distribución de los materiales y actividades del aula también cambien. Se vuelven necesarios nuevos criterios que organicen la circulación de los recursos digitales. También se redefine la modalidad de trabajo con la posibilidad de combinar lo presencial y virtual al mismo tiempo.

En cuanto a la planificación de la clase, cambia el tiempo establecido de desarrollo de las actividades. Varía la habilidad y destreza de los estudiantes dependiendo de la formación previa que tenga cada uno. Así, es necesario aplicar estrategias de nivelación de los conocimientos en el manejo de las herramientas.

Los enfoques y metodologías de trabajo también deben redefinirse en este nuevo escenario. La presencia de la tecnología digital en el aula (que no necesariamente está centrada en la computadora) instala con ella la posibilidad de acceso a medios digitales, plataformas Web centradas en la participación y el intercambio fluido de información entre

sus usuarios, que “distraen” la atención (o, de nuevo, proponen otro tiempo de atención) del estudiante en el desarrollo de la clase.

Emerge en todo modelo 1a1 una mayor alternancia del trabajo grupal y el individual. Es necesaria una planificación que organice la actividad conforme a las nuevas posibilidades que brindan las nuevas tecnologías. Como también es necesario reformular los resultados esperados, hasta ahora traducidos en productos que se esperan de los alumnos.

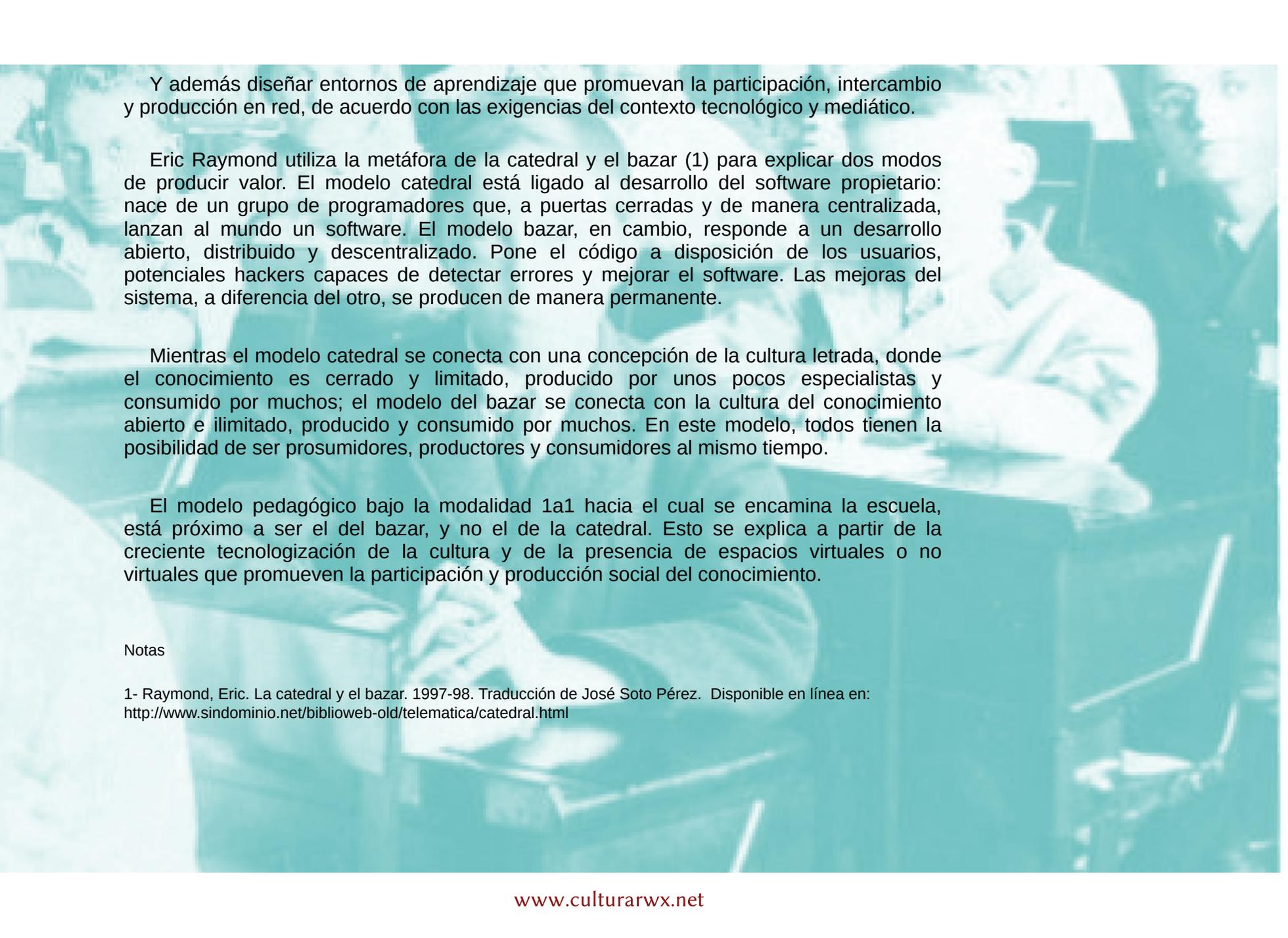
En el cambio se ven afectados también los criterios de evaluación para medir los aprendizajes. En la medida que se agregan nuevos lenguajes y formatos, se añaden nuevas competencias que habrá que desarrollar en los estudiantes, con nuevos instrumentos de medición.

## La proyección del cambio

La clave del cambio en la escuela bajo la modalidad 1a1 está en las formas de acceso y producción del conocimiento. Las prácticas pedagógicas se encaminan hacia formas diferentes de organización del trabajo, donde docentes y alumnos asumen nuevos roles y funciones.

En el proceso de cambio, el docente es el que tiene un rol protagónico en la tarea de alfabetizar a los estudiantes para su desenvolvimiento en la sociedad del conocimiento. Su función es destrabar el modelo de recepción instalado en la escuela y reorientar la comunicación en el aula, hacia formas más participativas en la construcción de los aprendizajes.

Para ello, tiene que definir estrategias didácticas que recombinen objetos de aprendizaje digitales y no digitales. Fijar criterios para la selección, jerarquización y valoración de la información distribuida, que le permita a los estudiantes contar con herramientas suficientes para trazar sus propios recorridos en función de sus intereses.



Y además diseñar entornos de aprendizaje que promuevan la participación, intercambio y producción en red, de acuerdo con las exigencias del contexto tecnológico y mediático.

Eric Raymond utiliza la metáfora de la catedral y el bazar (1) para explicar dos modos de producir valor. El modelo catedral está ligado al desarrollo del software propietario: nace de un grupo de programadores que, a puertas cerradas y de manera centralizada, lanzan al mundo un software. El modelo bazar, en cambio, responde a un desarrollo abierto, distribuido y descentralizado. Pone el código a disposición de los usuarios, potenciales hackers capaces de detectar errores y mejorar el software. Las mejoras del sistema, a diferencia del otro, se producen de manera permanente.

Mientras el modelo catedral se conecta con una concepción de la cultura letrada, donde el conocimiento es cerrado y limitado, producido por unos pocos especialistas y consumido por muchos; el modelo del bazar se conecta con la cultura del conocimiento abierto e ilimitado, producido y consumido por muchos. En este modelo, todos tienen la posibilidad de ser prosumidores, productores y consumidores al mismo tiempo.

El modelo pedagógico bajo la modalidad 1a1 hacia el cual se encamina la escuela, está próximo a ser el del bazar, y no el de la catedral. Esto se explica a partir de la creciente tecnologización de la cultura y de la presencia de espacios virtuales o no virtuales que promueven la participación y producción social del conocimiento.

Notas

1- Raymond, Eric. La catedral y el bazar. 1997-98. Traducción de José Soto Pérez. Disponible en línea en: <http://www.sindominio.net/biblioweb-old/telematica/catedral.html>



Entrevista: Compartiendo Capital

## Artistas que abren el juego

Luis Britos

Compartiendo Capital (1) es un ejercicio alquímico open source, orientado desde las artes visuales pero con los brazos abiertos, apuntando siempre a reconocerse, generar y compartir. Una plataforma “que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos”, un lugar donde las relaciones “peer to peer” caminan junto con las “face to face”, porque para sus gestores, poner el cuerpo nunca es un hecho menor.

Fabrizio Caiazza -Faca- e Inne Martino son artistas de la generación del 90, referentes de la militancia copyleft y responsables del proyecto.

En el año 2006, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, editan un libro que funciona como un “mapa donde conviven experiencias diversas”. Una forma, dentro de las tantas que ensayan, de establecer relación con sus contemporáneos, de sumar, de conformar su piedra angular: compartir.

Rosarinos, inclinados a trabajar / producir / vivir / recorrer tanto el espacio público físico como el virtual, se relacionaron con “el maravilloso mundo de internet” en el 2001. Para entonces Inne, gracias a un profesor de pintura, se inició en la escritura del lenguaje html desde un editor de texto en GNU/linux; mientras que Faca, por pereza, se sumó cortando y pegando código ajeno a manera de exploración.

Comenzamos hablando de su experiencia en la creación de redes para distribuir información y promover el intercambio, prácticas en la que centran su trabajo / obra y que en un comienzo resolvieron a través de fanzines, para luego extenderla a los videos VHS donde el volumen y variedad de contenidos fue en aumento; hoy todo ello se ve ampliamente beneficiado por el arribo de la web.

**-¿Qué aportó la web, que facilitó en lo económico, en la circulación y el intercambio?**

*Alterar*

*Una imagen en un espacio que no ha sido pensado para albergarla genera comunicación donde antes había silencio.*

*Participa de la creación de un mundo que cobija encuentros a partir de la socialización de conocimientos, saberes, prácticas.*

**Iconoclasistas.**

Faca - Inicialmente fue por motivos de curiosidad en cuanto al soporte, que era novedoso y por supuesto alentaba el aspecto económico; con el tiempo fuimos descubriendo que ese mismo medio permitía otro tipo de comunicación.

Inne - El arte correo (2).

F. - Si, también estábamos participando en arte correo previamente a eso y eran muchos intercambios de correspondencia física, en papel.

**- ¿Eso después pasó al mail?**

F. - Claro con naturalidad el concepto de red, de intercambio de información y demás paso a otro soporte pero la lógica era similar.

**- ¿Y con el software libre cuando empezaron?**

F. - Con el software libre más conscientemente en el 2003, es decir ya lo utilizábamos, lo conocíamos pero como filosofía lo fuimos incorporando a partir del 2005.

**- ¿ Y desde ahí cierra lo del software libre con las prácticas artísticas que ustedes estaban teniendo?**

F. - Claro, encontramos similitud en cuanto al modo colaborativo y demás, que ya lo veníamos haciendo en otros soportes y funcionó perfecto como metáfora para sintetizar eso que queríamos contar utilizando otras herramientas. Esto sintetizaba justamente la filosofía que nos interesaba.

**- Y con respecto a Compartiendo Capital, ¿cuándo comienzan con esa plataforma ?**

F. - Formalmente en el 2005, habíamos organizado unas jornadas de discusión y debate en torno a las licencias alternativas y armamos unas jornadas en Planeta X (3) donde había gente del Conicet, usuarios de GNU/Linux, artistas sonoros, artistas visuales que se pusieron a debatir en torno a estas cosas. Invitamos a Vercelli de Creative Commons (4) y las jornadas se llamaban "Compartiendo el Capital": ahí se presentó por ejemplo una bebida cola de código abierto (5) entre otras cosas. Nosotros presentamos una cosa que se llamaba Pinhole Copyleft Camera (6), era una metáfora del open source utilizando una cámara estenopeica (7) y ahí lo denominamos al sitio Compartiendo Capital. Como vimos que había gente interesada que nos enviaba prototipos de cámaras y que podíamos generar una comunidad en torno a algo tan simple como una cámara estenopeica, promoviéndola como si fuera un producto, surgió el deseo de extenderlo al campo de las artes visuales en general y empezamos a pensar analogías en torno al open source y el campo de las artes visuales y a ensayar e investigar modos de trasladar esa misma dinámica, esa misma lógica a las prácticas artísticas.

**- Pero siempre conservando un contacto y un trabajo en el espacio público ...**

F. - Sí, nosotros siempre decimos que en Rosario es mucho más simple hacerlo, porque lo que uno ve como construcción de red en Internet en una ciudad de las características y el tamaño de Rosario es muy probable que uno pertenezca a uno o dos colectivos simultáneamente; entonces esa red y esa contaminación se da de hecho, es decir nos conocemos todos y es muy fácil armar trabajo en red física.

La web  
es espacio público

I. - Toda la experiencia previa, la de participar en el colectivo Planeta X, que es donde surge la propuesta ésta de hacklab (8) y del encuentro mismo con el software libre es importante. No es cualquier colectivo.

- **¿Ese fue el disparador, el primer gran proyecto?**



F. - En realidad una conjunción de cosas: el hecho de haber participado, de haber conocido las chicas de Córdoba de “Liminar” (9), más participar en “Planeta X”, más técnicos con los que compartíamos el espacio del hacklab y algunas personas que vienen de la comunicación que estaban interesadas en las licencias alternativas. Toda esa conjunción es “Compartiendo Capital”.

I. - Nosotros veníamos trabajando en Internet, veníamos trabajando con guerrilla de la comunicación (10), con todo lo de “Pinche” (11), con una serie de usos que hacíamos de Internet . Pasar al software libre era como una cosa natural, era lo que había que hacer, lo veíamos así, eso dio lugar a “Compartiendo Capital”.

- **¿Quiénes conforman hoy “Compartiendo Capital”?**

F. - Somos nosotros dos en red con otras personas ...

I. - Va por alianzas estratégicas, por ahí estamos con Iván Rosado, por ahí con Planeta, o vamos abriendo el juego a medida que haya juego y ganas de hacer algo.

F. - Lo que garantizamos es la continuidad en el tiempo de un soporte, y hay una serie de proyectos que se van desprendiendo en los cuales trabajan distintas personas. No necesariamente los mismos que participan en una cosa lo hacen en otra.

A veces los espacios de la institución-arte pueden resultar algo estrechos. Sucede, por ejemplo, cuando los artistas suman disciplinas - TICs, educación, cultura libre -, y sus relaciones se entablan a partir de ellas. Entonces nace la necesidad de reconfigurar la ruta, de ampliar los mapas, de contemplar la posibilidad de nuevas escenografías y actores. Sumamos a la entrevista a Lila Pagola.

Lila - Después de mi charla sobre proyectos de artistas y software libre de Argentina, en ISEA (12) me hicieron una pregunta: ¿por que los proyectos que había seleccionado de software libre eran sobre todo del interior del país y no de Buenos Aires?. Hasta ese momento yo no me había dado cuenta que la mayoría eran de Rosario y Córdoba. Los que yo mencioné fueron el trabajo de Judith Villamayor (13), que es bastante reciente, el de Jorge Crowe (14), que también es reciente en relación al software libre, y la Burn Station de Rama (15).

F. - Y decime alguna otra iniciativa desde Buenos Aires, porque a lo mejor es por desconocimiento. Yo sinceramente no conozco. Y además, Judith es de La Plata y Crowe de Mendoza.

L. - ¡Ciertamente!, o sea que ni siquiera ellos ... esto me hizo pensar que en realidad tiene que ver con el peso institucional de nuestros respectivos mundos del arte. Como para nosotros, los del interior, nos resulta mucho más difícil entrar al juego "en serio" del arte, de pronto nos ponemos a hacer cosas que nos importen más o sea más auténticas, con interlocutores más amplios y genuinos: algo que para los artistas que nos interesamos en las prácticas críticas con TICs ha empezado a suceder con las comunidades de software y cultura libre.

F. - Al no tener una "tradición", entre comillas, de arte y desarrollo tecnológico vinculado con instituciones, como por ejemplo lo que propone Fundación Telefónica (16) en Buenos Aires, que tiene otro enfoque, de lo que entendemos arte y tecnología no estamos con una práctica connotada, por lo tanto podemos explorar lo que queremos, no hay demanda por parte de las instituciones.



L. - Además a mi me da la sensación que la mayoría de los proyectos tratan de salir de la institución, de buscar diálogo con otras comunidades, con cosas más “reales” que las que están adentro de los espacios institucionales. Acá los hay como en Rosario, pero la mayoría son de muy poco impacto fuera del grupo de artistas que circula por ahí.

F. - Nosotros estamos ahora desde hace dos o tres años en un proceso inverso, tratando que las instituciones se interesen en el software libre. Instituciones que no necesariamente están vinculadas con el arte, pero por ejemplo en términos de cultura general hay varios centros culturales y demás donde nos interesa incidir. Presentamos proyectos en esos lugares porque sabemos que se amplifica a un público más extenso que a los especialistas de siempre.

- **¿Y que tipo de proyectos están presentando ahí?**

F. - Hemos trabajado con niños, jóvenes y adultos en varias oportunidades, con la secretaría de cultura local y asociaciones civiles. Proponemos y participamos de eventos y talleres vinculados al arte y al software libre, entonces se acercan docentes de escuelas, algunos artistas y jóvenes activos en la web 2.0. Recientemente mostré cómo usar programas de gráfica

en un lugar que capacita a jóvenes en situación de calle. Con Inne acabamos de participar de Usina Digital, un dispositivo municipal de divulgación.

L.- Es otro mundo, complejo, pero está bueno ponerse en esa tarea de articular con otros espacios, otros actores, otras prioridades ...

F. - Si, hay espacios donde se forman docentes y ellos están generando tendencias. Acá, en Rosario, al menos se hace cada tanto. Poder dictar ahí dos o tres talleres que tengan una visión de lo tecnológico desde otro lugar está bueno. Poder llegar a involucrarse con la educación pública, con esos otros espacios donde habitualmente uno no llega.

*Un bien inmaterial (como son todos los bienes simbólicos, en forma de software, noticia periodística o música) tiene más valor en cuanto más personas lo usen/conocen y comparten. Esto plantea a los autores de todo tipo, la cuestión de priorizar entre una amplia circulación, o una pequeña chance de obtener grandes beneficios.*

Lila Pagola.

## - ¿Filosóficamente está mucho más cerca que lo que se puede desarrollar desde la institución arte?

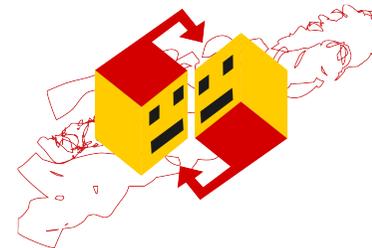
F. - Lo que sucede con la institución arte es que desconoce totalmente todo esto, le encuentran escaso o nulo valor, al menos en Rosario. No hay una formación por parte de los curadores o de la gente que está a cargo de esas instituciones, una formación que valore este tipo de prácticas. Porque uno parta del campo del arte no quiere decir que todo lo que desarrolle vaya en ese sentido.

### - No todo es obra de autor.

F. - (risas) Hay cosas que no tiene sentido llamarlas obras. En esas prácticas que uno hace con otros está bueno que se desdibuje también esa idea de obra.

## Notas

1. Compartiendo Capital. <http://compartierendocapital.org.ar/blog/>
2. Arte correo. [http://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_correo](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_correo)
3. Planeta X, Rosario. <http://www.planetax.org.ar/web/index.php>
4. Ariel Vercelli, Argentina. Lider de Creative Commons Argentina. [www.bienescomunes.org](http://www.bienescomunes.org)
5. Bebida cola de código abierto. <http://compartierendocapital.org.ar/blog/2005/09/14/20-cola/>
6. Pinhole Copyleft Camera. <http://pinholecopyleft.wordpress.com/>
7. Cámara estenopeica. [http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara\\_estenopeica](http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_estenopeica)
8. Hacklab. <http://es.wikipedia.org/wiki/Hacklab>
9. Liminar. <http://www.liminar.com.ar>
10. Guerrilla de la comunicación. [http://es.wikipedia.org/wiki/Guerrilla\\_de\\_la\\_comunicaci%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_de_la_comunicaci%C3%B3n)
11. Proyecto artístico, Rosario 2005. <http://pinchecable.wordpress.com>
12. ISEA. <http://www.nomade.org.ar/sitio/?p=285>
13. Judith Villamayor. <http://villamayor.com.ar/> y sobre el Proyecto Articultores: <http://articultores.net/>
14. Jorge Crowe. <http://jorgecrowe.com.ar/>
15. Burn Station. <http://burnstation.org:8080/>
16. Fundacion Telefonica. <http://www.fundacion.telefonica.com/es/arteytecnologia/>





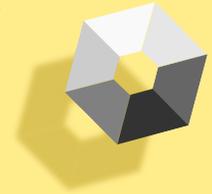
Red Panal

# Música en Libertad: La industria musical frente al cambio de paradigma

Matías Lennie

Adaptación: Sebastián Vazquez

El presente texto tiene como objetivo aportar al debate sobre la crisis de la industria discográfica y su superación por un nuevo paradigma de producción creativa abierto y distribuido.



## 1- La Industria de la Música

La Industria Musical tal cual la conocemos surge a principios del siglo XX. Entre las múltiples causas que pueden ser reconocidas como factores desencadenantes de este proceso, existen dos que nos van a interesar particularmente en función del presente texto: la aparición de soportes físicos de reproducción de música, y el surgimiento de los medios de comunicación de masas.

La reproducción del sonido registrado fue posible con la invención y patentamiento del fonógrafo en el año 1876. A partir de 1890, se empieza a producir el gramófono y el disco de vinilo, que llevarán a la música a una escala de difusión jamás vista anteriormente.

En el “disco”, el capitalismo logra uno de los mayores objetivos que pudiera soñar: crear de la música una mercancía pausable de ser estandarizada, producida en serie y comercializada como cualquier otro bien de cambio. Las bases de la industrialización musical están garantizadas.

En el caso de los medios, al periódico, ya masificado en el siglo XIX, se suma el cine, que implica un radical cambio en la forma de crear y reproducir cultura. Finalmente, la investigación con ondas electromagnéticas dará lugar a la masificación de la radio primero, y a la televisión después.

## 2- Tramas productivas y cadena de valor en la Industria Musical.

Para analizar cómo funciona la industria musical, debemos tener en cuenta al modelo discográfico como paradigma dominante. Si bien el mismo se encuentra actualmente en crisis y existen alternativas que están teniendo significativo peso objetivo, entendemos que la institucionalidad de la industria aún continúa siendo ésta.

La industria musical lleva la música desde el primer eslabón de la cadena de producción hasta el consumidor final. Es necesario resaltar el carácter oligopólico de la misma, característica que se cristaliza en una significativa concentración del 81% del mercado mundial musical en tan sólo cuatro empresas denominadas “major labels” (EMI, Sony-BMG, Vivendi-Universal y Time-Warner).

Analizando la cadena de valor musical, podemos segmentar diferentes tramas productivas: producción, distribución, comercialización y difusión. Las mismas son necesarias, complementarias y se potencian mutuamente.

## 2.1- Producción

En esta esfera se incluye tanto el momento de creación de las obras como el de registro. Compositores, arregladores e intérpretes son los trabajadores primarios de esta trama. Los mismos realizan las obras y las ejecutan, tanto en vivo como en estudio, en el momento de la grabación. Tradicionalmente, los artistas eran seleccionados por la empresa discográfica como “potencial talento”. Se firmaba un contrato que contemplaba el lanzamiento de un número de singles y álbumes a definir, siendo el artista remunerado por el proceso en su conjunto. El impacto de las tecnologías digitales trajo nuevas formas de filtrado de artistas, ya que la masividad de plataformas de internet con perfil 2.0, como MySpace o Jamendo, han servido para que la búsqueda de bandas y artistas se realice directamente.

Siendo las herramientas que se utilizan en los estudios de grabación similares a las que puede conseguir un particular, el factor diferencial en el que todo se resuelve es el humano. Como en todos los ámbitos, la tecnología no resuelve per se nada. Son los recursos humanos, por su capacitación y creatividad, los que experimentan, difunden, desarrollan y crean música buena o mala. La tecnología, en este sentido, es un recurso que bien utilizado nos lleva a continentes inexplorados, pero nunca puede ser la fuente de la creatividad. Esto ni siquiera se da en los casos interactivos o autogenerativos, como podrían ser algunos desarrollos basados en síntesis concatenativa como ejemplo. Estas



aplicaciones son creadas por humanos de la forma en que lo hacen en función de determinados objetivos estéticos, ideológicos, etc. De acuerdo a lo que venimos planteando, la trama de “producción” de la industria musical es la de mayor creatividad. En esta etapa las obras son creadas por compositores y arregladores, ejecutadas por intérpretes, grabadas y post-producidas por ingenieros y técnicos de audio. Cada uno suma concretamente valor al producto. En los casos de sellos o bandas importantes, todo este proceso es monitoreado y acompañado por un productor artístico que le da homogeneidad a lo disperso. Lo cierto es que éste es el núcleo de lo que actualmente definimos como música, y su potencial o real mercantilización. Por lo mismo, no es viable pensar un esquema alternativo sin pensar en fortalecer a estos actores y su capacidad productiva. Un aspecto que en este sentido hasta la fecha no ha sido más que marginalmente explorado, es el de la conformación de conglomerados productivos (cluster) autónomos. Esta creemos que es una importante línea de trabajo para los próximos años.

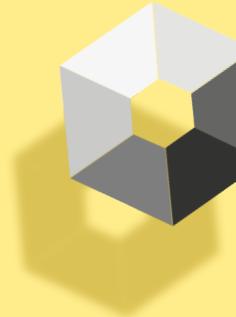
## 2.2. Distribución

Teniendo el “producto”, el siguiente eslabón de la cadena necesario para monetizar la mercancía es el de la distribución. En el caso del esquema tradicional discográfico, esto implicaba un importante desarrollo logístico, que tenía como objetivo central la llegada de los discos hasta el comerciante minorista que vendía a los consumidores finales. Cuando se habla de la “crisis de la música” -esa terrible peste que asola el siglo XXI- se está obviando que es estrictamente en este segmento de la cadena de valor en el que las transformaciones sistémicas tienen una repercusión que se podría evaluar como negativa. Lo más interesante del tema, es que tal cambio no va en contra de la música, sino más bien de su soporte material más difundido en el siglo pasado: el disco. Las grandes empresas que han montado sus imperios en base a este soporte están buscando ganar tiempo para poder reestructurar sus enormes costos fijos basados en una industria ya caduca, y acoplarse a los tiempos que corren. Para esto han tomado como centro de su estrategia la lucha contra la piratería. Pero nos debemos preguntar ¿Qué hay de cierto en todo esto? Los últimos estudios objetivos sobre la temática -o, por lo menos, sin intereses directos en el objeto de estudio- son contundentes. Lo que se llama generalmente piratería no está impactando negativamente en la industria musical sino, por el contrario, está

fortaleciéndola en la gran mayoría de sus aspectos. El problema es el soporte material. La venta de Cds viene cayendo hace años, debido a que la gente prefiere utilizar en lo cotidiano otros formatos, en su gran mayoría digitales. Con la digitalización de la música y la masificación del intercambio de archivos (P2P, sitios 2.0, etc) ha aparecido un nuevo actor de peso en la Industria Musical. Se trata de las operadoras de telecomunicaciones, ISPs y empresas de servidores. Las mismas están interesadas en universalizar el consumo de música, debido a que todo bit compartido es uso de ancho de banda, ergo, ganancia. Formalmente han aparecido en múltiples ocasiones junto a las discográficas apoyando políticas anti-piratería que en la práctica significan restricciones al uso de las redes, pero sus intereses objetivos son claramente diferenciables de las majors de la industria musical.

### 2.3. Comercialización

Según IFPI, el organismo oficial de las empresas discográficas, en el período 2004-2009 las ventas de música digital presentan un crecimiento acumulado del 940%. Es difícil imaginar otra industria con tal nivel de crecimiento en medio de una crisis internacional tan aguda como la que se ha vivido desde 2008. Los ingresos totales de la industria han bajado un 30%, aunque la tendencia es que las ventas digitales permitan no sólo neutralizar la baja en ventas de CDs sino el crecimiento de la tasa de ingresos por comercialización directa. La culpa, según IFPI, es de la piratería. De esta forma, la industria va sobre el síntoma y no analiza el proceso de fondo, el cambio del modelo de producción musical y sus consecuencias inevitables en un entorno de consumo digital. Un poco de historia: como hemos mencionado anteriormente, cuando surge la industria musical aparecen los derechos de autor como forma de defensa de los productores musicales, específicamente los músicos. No tanto frente a los usuarios, porque hasta el "cassette" no existió posibilidad de copiar una obra musical. Era una defensa frente a las discográficas, que buscaban cerrar contratos muchas veces abusivos con los artistas. Los derechos de autor eran una forma de garantizar una base para discutir el contrato colectivamente. Una medida progresiva, de carácter gremial. Con la aparición de la tecnología digital ésto cambió radicalmente. Los derechos de autor están siendo una herramienta fundamental de las discográficas para perseguir tanto a las bandas o artistas como a sus fans. El productor musical queda de esta manera preso de una estructura que



no define y cae sobre sus espaldas en forma monolítica y omnipresente. Las normativas son diferentes en cada país, existiendo importantes “lagunas” jurídicas aún no definidas. Sin embargo, se pueden plantear algunos rasgos distintivos que se aprecian en la gran mayoría de los casos. El intercambio de música es regulado por una institución normativa. En casos como el de Argentina, esto incluye ámbitos no comerciales. Por ejemplo, si un autor quiere regalar una romántica canción que creó especialmente para su novia en San Valentín, la norma puede penarlo. En muchos países existen gestoras colectivas de derechos autorales. Las mismas pueden ser monopólicas o de adscripción libre y espontánea. Históricamente fueron creadas en forma complementaria a los sindicatos de músicos, para negociar colectivamente condiciones de trabajo. Sin embargo, hace años que las mismas han entrado en un proceso de creciente autonomía, defendiendo intereses propios, corporativos, antes que los del ámbito de la producción.

## 2.4.- Difusión

Finalmente, encontramos una cuarta esfera necesaria para la generación y acumulación de valor en la cadena productiva de la música. Cuando nos referimos a la difusión nos enfocamos en cómo esa música circula por las venas de la sociedad, a través principalmente de diversos medios de comunicación. Cuando una banda graba su disco y logra entrar en alguna red de distribución, lo más probable es que su música se conozca en tanto que logre ingresar en el circuito de la prensa escrita, radio y televisión. Y cuando decimos esto no nos referimos a una esporádica nota o entrevista, sino al constante bombardeo que desde los medios se genera con cada nueva mercancía musical que se quiere instalar. Para entender cómo funciona, la herramienta fundamental a conocer es lo que se llama “cesión de derechos editoriales”. El artista tiene un porcentaje de sus derechos autorales que puede ceder (en cada país puede variar), participando a un tercero de su potencial éxito comercial. Usualmente, una empresa compra la cesión de derechos, en función de una pauta de publicación en grandes medios de comunicación que ya tiene establecida. En muchos casos, la empresa es dueña de uno o varios medios, garantizando de esta forma que el producto que compra va a tener las horas de “aire” necesarias para instalarlo a nivel masivo. Es decir, tienen garantizado el reintegro rentable de su inversión a partir de una posición fuerte en el mercado, que de esta manera sufre una mayor concentración de recursos y menor competencia entre los diversos actores.

El negocio de las editoriales no se restringe a la difusión por radio y televisión. Su núcleo se complementa con performances en vivo de los artistas -el rubro de mayor crecimiento de la industria en los últimos años- como así también los ingresos generados por marketing y merchandising. De acuerdo a lo evaluado, en los últimos años se han ido creando y fortaleciendo alianzas (cárteles) que involucran a empresas discográficas con medios de comunicación y productoras de eventos. Un párrafo aparte merece el tratamiento de los derechos autorales en el mundo digital. Las nuevas tecnologías están difuminando notablemente la diferenciación entre el ámbito de la distribución del de la difusión. Las políticas antipiratería buscan detener la rueda de la historia y que esto no suceda. No es algo anecdótico. Se están generando tratados internacionales con jerarquía constitucional que buscan fortalecer este objetivo. El caso más relevante es el ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement). El texto, consensuado por los países más importantes del globo en términos económicos, avasalla las libertades individuales en función del control sobre el contenido que circula por la web y su “correcta utilización”. Entre las cuestiones más cínicas que este tratado incluye es brindar a los proveedores de internet poder de policía para monitorear y controlar las comunicaciones entre pares. La lucha antipiratería parece estar encubriendo objetivos estratégicos que los poderes concentrados del mundo están estableciendo mientras nos hacen creer que existe delito en copiar o bajar música o películas.

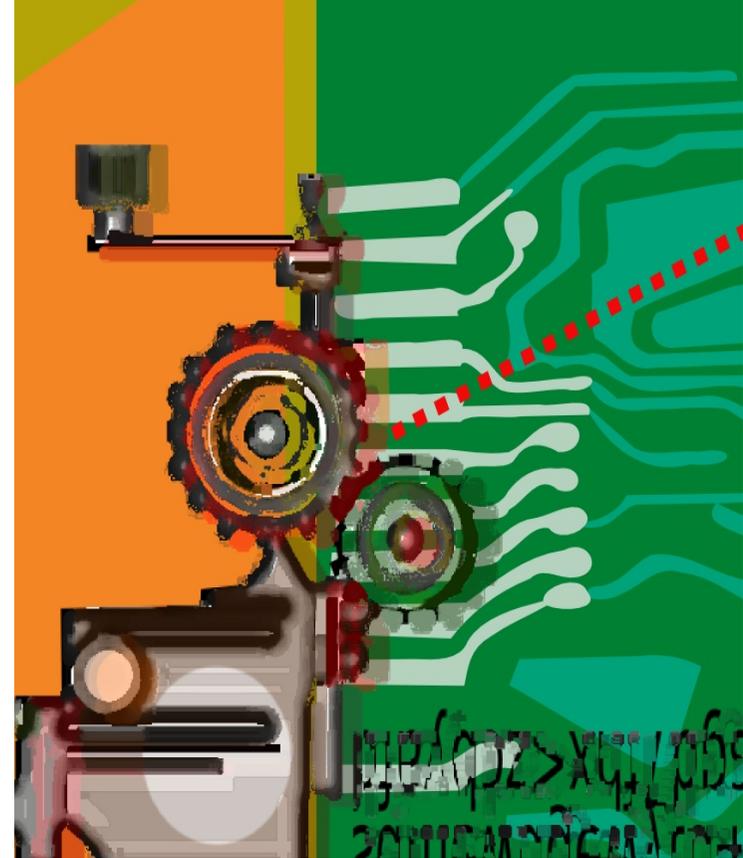
Volviendo a la industria musical, remarcamos la “tendencia a costo cero” en la copia y distribución de música como uno de los cambios más importantes que la tecnología digital ha impreso en el campo. Esto significa que, teniendo el producto realizado (un álbum o una canción, por ejemplo), generar una copia idéntica y repartirla mediante internet no tiene costo apreciable. Los costos son mínimos: la banda ancha y el procesador de la computadora en casa del usuario, que posiblemente sean utilizados en momentos ociosos. Mencionamos que esto es un radical cambio para la música, porque hasta la fecha no existía tal posibilidad. La posibilidad de hacer una copia idéntica era costosa hasta el momento de la aparición del cassette, y la distribución de cualquier bien tangible necesariamente supone un mayor costo por fletes, impuestos, etc. No hay factor lógico o material que explique la continuidad del modelo discográfico. El nuevo modelo, aún incipiente, es potencialmente tanto mejor: redes distribuidas, posibilidad de creación y difusión masiva, menos intermediarios. ¡Hay que desparasitar a la música! Los artistas y bandas alrededor del mundo lo vienen haciendo, con prácticas cotidianas y disruptivas, como... ¡compartir lo que hacen!



Jorge Crowe  
entrevista por lila pagola

## Laboratorio del juguete

<http://jorgecrowe.com.ar>  
<http://toylab.wordpress.com/>



Esta entrevista fue realizada en julio de 2010, en el marco de un relevamiento de proyectos de artistas de Argentina que trabajan con software libre, o con propuestas afines a la cultura libre, para un texto que fuera presentado en el festival de Arte electrónico ISEA 2010.(1)

La experiencia de Jorge Crowe es muy significativa respecto de los procesos que vienen desarrollando algunos artistas contemporáneos que se acercan a la tecnología superando tanto las aproximaciones espectaculares y “novedosas”, como las apocalípticas y tecnofóbicas; abriendo con sus prácticas, por el contrario, un horizonte de posibilidades de usos críticos, creativos, transformadores y con auténtica voluntad de superar la dinámica de endogamia y auto-incomunicación que predomina en el mundo del arte.



**¿Podrías comentar brevemente tu formación/experiencia, y el momento en el que hacés el cruce arte-tecnología?**

Soy licenciado en Artes Plásticas (egresado de la UNCuyo-Mendoza). Mi inclinación principal de los 20 a los 30 fue la pintura, con intermitentes resultados. Simultáneamente y desde muy chico, he construido juguetes y objetos con material descartado, a partir de juguetes rotos, etc. Desde el 2001 al 2007 una de mis principales fuentes de ingresos, fue fabricar juguetes (junto a Gabriela Simón bajo el nombre FARFALLONA). En 2006 me mudé a Buenos Aires y empecé a recolectar chatarra electrónica de la calle. Pronto sentí la necesidad de aprender más para sacar mejor provecho. Simultáneamente comencé a estudiar Teatro de objetos con Ana Alvarado (maestra absoluta), lo cual me abrió una enorme puerta creativa hacia lo performático asociado a las cosas que fabricaba. En el 2008, pude participar del MediaLab del CCEBA (coordinado por Emiliano Causa, otro gran maestro para mí) , el programa Interactivos de Fundación Telefónica y realicé un postgrado en Electrónica Aplicada al Arte en el IUNA que me dio las herramientas para empezar a caminar solo en el mundo de la Electrónica Analógica. Otro momento muy inspirador fue conocer a Arcángel Constantini, quien me introdujo al mundo del Hardware Hacking, al que ya pertenecía de alguna manera pero sin saberlo.

**En tu producción personal, y también en relación a la enseñanza: ¿cómo se modifica tu rol de autor/docente, y consecuentemente el de los receptores/estudiantes a partir de "desmitificar" los procesos y los aparatos, en este caso para producir experiencias estéticas?**

Lamentablemente no tengo una reflexión aguda sobre mis procesos. Diría que en simultáneo a la "desmitificación" de los dispositivos, se manifiesta una "remistificación". La Magia, al revelarse, no muere sino que estalla en múltiples direcciones, revelando juegos y combinaciones que antes estaban ocultas. Y en el juego aparece el azar (si es que le dejamos espacio), lo no contemplado. Ese proceso de re-invencción a partir de lo que ya existe es muy estimulante para mí. Al enseñar, trato simplemente de despertar la curiosidad innata y sacudir (si es que se encuentra adormecido) el deseo de fabricar cosas.

**Revisando algunas obras, y el blog, asocio algunas producciones con la cultura DJ y VJ, en las que la performance en vivo y el efecto son componentes estructurales a mi criterio. ¿cómo pensás, nuevamente, tu trabajo en ese sentido respecto de la producción de las máquinas y la enseñanza? ¿qué cambia, qué se mantiene?**

A ver si entendí. Me interesa la cultura DJ en su origen. Admiro profundamente a las personas que obtienen el máximo provecho creativo de sus escasos recursos. Ahí entran los DJ que dieron origen al rap, valiéndose sólo de algunas pistas grabadas sobre las cuales los MCs tiraban los versos. También el Sound System jamaicano, las rave autogestionadas, más actualmente la música de 8 bits (chiptune) y el circuit bending. Grupos de personas que transformaron dificultades y carencias en plataformas para la creación de nuevas corrientes artísticas.

Celebrar es un acto de libertad. Como con todo, el Orden se apropia y propone convenciones acerca de cómo hacerlo. Inventar nuevas maneras de bailar, nuevos ritmos y sonidos, con lo que tenemos a mano, con lo que ha sido desechado, con lo que nada vale, es tomar ese poder de regreo. "You gotta fight for your right to party" dicen los Beastie Boys ;)

Desde la docencia, mi propósito sería incentivar a alguien a que haga lo que sueña con lo que tiene en su poder aquí y ahora, ayudarlo a mirar con nuevos ojos lo que hay disponible a su alrededor aquí y ahora, antes de postergar ideas y proyectos hacia un futuro ideal, siempre lejano e improbable.

**Presentás al Lab. del juguete como un espacio educativo y experimental con tecnologías de código abierto, y de hardware hacking. ¿podrías profundizar las diferencias o similitudes que ves en esa sutil diferencia (open hardware - hardware hacking o DIY)?**

¡Claro! A pesar de las diferencias están profundamente relacionadas. El hardware hackeado o modificado suele ser privativo y cerrado, su funcionamiento se revela mediante la famosa "ingeniería inversa". Partiendo del objeto hacia atrás, podemos develar algunos procesos de funcionamiento y desviarlos hacia nuevos propósitos. La





electrónica DIY propone fabricar desde 0 circuitos que podamos luego asociar a dispositivos hackeados u otros elementos. Los componentes electrónicos, en su gran mayoría, son de escaso valor comercial y el aprendizaje de las nociones básicas de electrónica más el diseño y ensamblado de circuitos suele brindar una enorme experiencia que puede ser aplicada a múltiples territorios. El hardware abierto pone a disposición del usuario toda la información referida a fabricación, funcionamiento, etc. lo cual lo vuelve enormemente maleable. Permite el desarrollo de tecnologías más o menos complejas, invirtiendo la lógica de consumo, o sea, empezando por el usuario. Todo esto se puede mezclar en un proyecto. Por ejemplo, usar un microcontrolador open source (arduino, wiring, etc.) asociado a un circuito fabricado por nosotros (DIY) para controlar un hardware privativo hackeado (una cámara reflex digital, un reproductor de mp3, etc.)

El laboratorio de juguete enseña estas herramientas principalmente y también software open source (fritzing, processing, openFrameworks, PD en un futuro próximo) ya que son gratuitos, cuentan con una enorme comunidad que los sostiene y son fácilmente integrables al hardware.

### **¿recordás en que momento te interesaste por el software o la cultura libre?**

Intento, con mayor o menor éxito, sostener una ética en mi modo de actuar y relacionarme con el mundo. El software libre era un paso que se presentaba inevitable. En un momento determinado sentía una fisura muy grande entre mi pensar y mi hacer. Creo profundamente en el desarrollo del conocimiento colectivo, en el libre flujo de las ideas, en el compartir como herramienta potenciadora de la evolución de la consciencia. El sistema operativo que usaba a diario iba en la dirección contraria. Por suerte, mi hermano más chico, Mariano, programador, usuario de GNU/Linux desde hace varios años, me ayudó en el proceso de desintoxicación y me sostuvo durante el síndrome de abstinencia ;)

No adhiero de manera ortodoxa y radical al movimiento (mi música está en mp3, tengo instalado Java y Flash) pero me siento más integro ahora, que como usuario de Windows crackeado. Y no sólo elijo desde la ética. Mi computadora es una herramienta mucho más eficiente ahora (no se ha colgado NUNCA en dos años) . Aunque a veces extraño el Photoshop...

Al movimiento de Cultura Libre me acerqué, como muchos, a través de ese gran núcleo de encuentro y acción que es el Colectivo La Tribu, lugar donde aprendo algo cada vez que voy. Me comuniqué con ellos para ofrecerles participar de la edición de Fábrica de

Fallas del año pasado y desde entonces no hemos parado de hacer cosas juntos (incluso una columna en el programa FMP3!)

**¿Cómo pensás/actuás en el presente, tu relación con la comunidad de software/cultura libre de Argentina? o más general, ¿qué papel imaginás para los artistas en la comunidad FLOSS?**

Mi presente es estar dispuesto y presente para participar de todo encuentro que exalte el placer por compartir en libertad. Sin banderas, en contra de nadie. Con los talleres, con los aparatos, la consola, encontrándome con la gente, enseñando lo que sé y aprendiendo. Es prioritario para mí, estar, generar, participar. Es "llevar balance a la fuerza" como dice el Maestro Yoda. Del encuentro en el Foro Social de Porto Alegre surgió un bonito vínculo con el movimiento de Cultura Libre paulista con en que estamos generando cosas nuevas.

Cuando me abrí de las artes visuales tradicionales, lo hice en parte porque veía que era un espacio muerto, vacuo, anacrónico, dominado por las apariencias, el culto a la individualidad, y el deseo de satisfacer tendencias. Sentía que otro paradigma se estaba gestando y nada de lo "nuevo" estaba pasando ahí (haber participado de ARTEBA el año pasado fue una experiencia determinante en este aspecto). En la cultura hacker, en el DIY, en el movimiento FLOSS, existe un enorme grupo de personas que están creando un nuevo territorio de producción de conocimiento y objetos, desde entrecruces más horizontales entre las disciplinas más diversas. Los artistas tienen mucho que dar, especialmente en lo referido a procesos creativos más asociados al azar, el accidente, la libre asociación. Pero renunciando al aura de la "genialidad", dispuesto a enseñar y a aprender con humildad.

Notas

1 - ISEA 2010 <http://isea2010ruhr.org/> y texto "Desde el software libre a la crítica a la noción de autor en las prácticas artísticas en Argentina" <http://www.nomade.org.ar/sitio/?p=285>



## Contribuciones a un glosario de cultura visual resistente

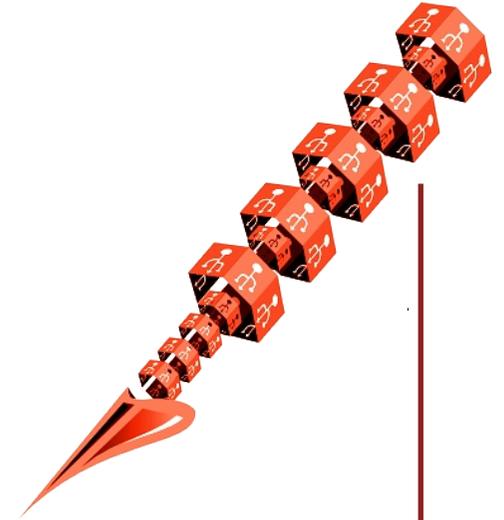
Nato Thompson

Aparentemente el lenguaje actual de la historia del arte está colapsando bastante rápido. A raíz de esto, espero que la Revista de Estética & Protesta (1) pueda ser un vehículo para el desarrollo de un juego de términos más resistente, útil. No simplemente porque la creación de algo nuevo siempre es divertida, sino porque, para ser franco, dado el actual clima político, es importante que pongamos toda nuestra porquería junta, para hacer nuestras acciones más efectivas.

A sugerencia de los maravillosos editores, quisiera decir unas pocas cosas acerca de por qué razón en este mundo debería importar un glosario de cultura visual resistente. Inicialmente consideré que tal cosa era obvia, pero al empezar a pensar en ello, no resultó obvio en absoluto. La cultura visual resistente no trata de arte o activismo en un sentido tradicional. Es un método para construir una cultura viva, real.

Opuesto a una vocación o búsqueda sentimental, pienso que este campo puede ser una forma de comunicarse productivamente entre aquellos que están dedicados al cambio social. No se trata de avanzar en la investigación de la historia del arte ni acerca de tácticas para acceder a galerías.

Si esto puede sonar inocentemente impreciso, esa es la intención. No pienso que sea necesario ser específico y creo que incluso un simple análisis sobre capital y control debería ser suficiente para reunir mucha gente dispersa. Estos términos son métodos para encontrar formas más efectivas de hacer precisamente eso.



Lo que sigue son una serie de términos que he encontrado en uso por muchos “radicales”. Los introduzco en la esperanza que puedan conducir a discusiones más productivas.

- A. Cultura Visual
- B. Criticalidad (Ambigüedad)
- C. Resistencia/Tácticas/Estrategias
- D. Infraestructuras de Resonancia
- E. Consecuencias Materiales
- F. Legitimación

## Cultura Visual/vízhooel•kúlcher

*Cultura visual es el estudio de la hipervisualidad de la vida cotidiana contemporánea y sus genealogías. Dada la “armamentización” de lo visual durante la reciente guerra de Irak y el iconoclasmo actual -y televisado- de ciertos grupos terroristas, no creo que haya ningún peligro de que se convierta en un campo complaciente en el futuro cercano!*

*-Nicholas Mirzoeff*

Cada vez más seguido escucho el término cultura visual usado para describir el paisaje visual. Como opuesto al término “arte” (el cual tiene la connotación de ser un campo estático de estudios), el término cultura visual sugiere implícitamente que la visión es un fenómeno socialmente construido.

Este pequeño desplazamiento es una importante maniobra semiótica, porque nos permite considerar el extenso y creciente espectro de visualidad que incluye televisión, películas, publicidad, moda, urbanidad, afinidades culturales varias, etc. como material de origen para estrategias visuales. Desde esta mirada, la estética debe ser posicionada dentro de un campo de género, raza, clase, y sexualidad. En lugar de discutir si la estética es “buena” o “mala”, podemos evaluar proyectos basados en su posición y recepción. ¿Que tipo de efectos transformadores tienen estos proyectos? La pregunta no es “¿es arte?”, sino más bien, “¿que produce?”

## Criticalidad/kritikelitee

Lo que significa preguntar, ¿Qué hace un proyecto? Esto es decir, ¿qué efectos estamos interesados en producir? Hay multitud de respuestas a esto, pero sospecho que desde la posición de la protesta o la política, deberíamos pedir que el proyecto repositone la relación del espectador con el poder. Debería producir “criticalidad”. Para usar el lenguaje de Bertold Brecht, *“necesitamos un tipo de teatro que no solo libere sentimientos, visiones e impulsos posibles dentro de un particular campo histórico de relaciones humanas en el cual la acción tiene lugar, sino que emplee y aliente aquellos pensamientos y sentimientos que ayudarán a transformar el campo en sí mismo.”*

Naturalmente, los métodos para lograr esto varían ampliamente y su efectividad no está en absoluto probada. No quiero dar la errónea impresión de que la cuestión acerca de lo que un proyecto hace es una cuestión fácil de responder. De hecho, es la total falta de utilidad definida clásicamente la que tiende a ser el indicador de la mayoría de las cosas “artísticas”. Debemos ser cuidadosos sobre los métodos que usamos para responder esta cuestión. La ambigüedad puede todavía conservar utilidad, pero debe conseguir el soporte de la imaginación, la pedagogía y el deseo.

Sin embargo, preguntarse que hace un proyecto es un buen lugar para empezar una discusión de estética, y un debate sobre esos terrenos puede ser aclaratorio.

Lo que inevitablemente acompaña este desplazamiento hacia el énfasis en la transformación del espectador es el desplazamiento hacia la educación radical.

Esto es decir, una vez que comenzamos a discutir el rol de la estética en relación a la pedagogía, entonces tiene sentido mirar en los fundamentos teóricos de las escuelas de pensamiento que han estado investigando esto por mucho tiempo.

La educación radical tiene antecedentes en los escritos del educador brasilero Paulo Freire y los escritos más recientes de Henry Giroux. No sé realmente tanto de este material, pero sospecho que considerando si un proyecto produce “criticalidad” esta línea de recorrido podría resultar instructiva.

## Estrategias/tácticas/strátijeez•táktiks

*estrategias/strátijeez/: n. pl. 1. el cálculo (o la manipulación) de relaciones de poder que se vuelven posibles tan pronto como un sujeto con voluntad y poder (un negocio, un ejército, una ciudad, una institución científica) puede ser considerado aisladamente.*

*tácticas/táktiks/: n. pl. 1. opera en acciones aisladas, golpe a golpe. Toma ventaja de "oportunidades y depende de ellas, existiendo sin ninguna base donde pueda acumular sus logros, construir su propia posición y planear incursiones." "En resumen, la táctica es el arte del débil."*

Los términos de arriba son prestados de los escritos de Michel de Certeau y tienden a aparecer frecuentemente. Con un género entero llamado ahora "medios tácticos" y muchos radicales usando este lenguaje, es instructivo observarlos un poco más cuidadosamente. Las tácticas, como la definición establece arriba, son una especie de trasgresión, y en la teoría de De Certeau son formas para que la gente desarrolle significado frente a una abrumadora situación dada. Estrategias son las ocupaciones de aquellos que están en el poder. Para los radicales, no debería ser una sorpresa reparar en que están constantemente considerando su trabajo a la luz de las tácticas. Siempre están transgrediendo y usando el paisaje dominante como una necesaria "pareja de baile". Sin embargo para aquellos que disfrutan a De Certeau y muchos anarquistas inspirados en Gilles Deleuze, las tácticas parecen suficientes. El problema de aceptar esta sensibilidad es que puede conducir a formas de resistencia bastante privilegiadas, como poder "vaguear" en el trabajo, o tomar un camino largo y poco lógico de vuelta a casa. Yo soy entusiasta de estas tácticas más benignas, pero no estoy convencido que conduzcan a algo más que terapia personal.

Las estrategias son, naturalmente, raramente discutidas; y si lo son, puedes garantizar que alguien acusará a la persona que lo haga tanto de soberbia como de producir ideologías peligrosas. La idea de una agenda revolucionaria o un intento de ganar una parte del escenario dominante nunca aparece como viable o prometedora. Y entonces, las tácticas quedan como el recurso único de hecho. Sin embargo, para poner un ejemplo de alguien operando en el campo de las estrategias, el cineasta Michael Moore ha superado con seguridad la categoría de las tácticas.

Sus películas ganan premios de la Academia, sus libros están en la lista de los best-sellers del New York Times. Lo mismo vale para Noam Chomsky. Los menciono porque creo que su deseo y habilidad para operar en el campo de las estrategias ha sido efectiva e instructiva.

Naturalmente, no todos pueden operar en el campo de las estrategias. El punto de esta sección acerca de tácticas y estrategias es demostrar que la dependencia de estos dos términos parece crear un árido pero necesario terreno intermedio. En lugar de una dicotomía polarizante, quizás podría ser más útil considerar estos términos como los dos polos de la estética resistente. Es decir que un proyecto vacila en su relación con el poder desde tácticas hacia estrategias. Mientras que apropiarse del sistema dominante puede parecer imposible, se siente menos patético que depender de la derrota del otro.

## Infraestructura de resonancia / infrestrukcherz•ov•rézenens

*Infraestructura: n. 1. el marco básico de funciones subyacentes de un sistema u organización. 2. los servicios fundamentales que posee un país, ciudad o área, como transporte o sistemas de comunicación, plantas de energía, y caminos. 3. las instalaciones militares de un país.*

Acotando cuestiones de estética y política, es importante que consideremos la red interconectada en la cual están operando. Es decir, no podemos desvincular la posición de poder que un proyecto particular posee. Ningún proyecto, en y por sí mismo, poseerá todos los atributos necesarios para hacer un concepto y/o acción política que lo abarque todo. La efectividad requiere un tipo de priorización de contenido, el cual tomado aisladamente, puede entrañar algún grado de incompletud o falla.

Tomemos por ejemplo a Mathew Barney, cuyo trabajo realmente disfruto. Es bizarro, sensual, imaginativo, y surreal. Sin embargo, el hecho de que el Guggenheim ubica la serie Cremaster de Barney en un pedestal como su obra magna y los comentaristas del New York Times elogian a Barney como el más grande artista de su generación, repercute en mí como “demasiado conveniente”. Es en este punto donde yo huelo mal: obviamente, por material evasivo de poco contenido y final abierto que puede ser tan fácilmente consumido por aquellos en el poder. La falta de habilidad de la obra para resistir y su complicidad con las tendencias conservadoras que la apoyan, la hacen indigerible.

Mientras que la comodidad que acompaña a artistas que buscan evitar contenidos directos debe ser considerada, esto no debería implicar su destitución. Porque entonces caemos en esa vieja trampa política de demandar formas puramente utilitarias de representación visual.

Deberíamos tener el derecho a una belleza cualificada sin caer necesariamente presos de los buitres en el poder que hacen dinero y prestigio de ello.

Este problema reaparece continuamente. Es particularmente agudo para una generación que creció durante el surgimiento de la industria cultural donde abundan imágenes seductoras al tiempo que no poseemos herramientas adecuadas para separar el trigo de la paja. Esta crisis de seducción es aguda en otros medios también: cine, televisión y música. Como una generación paranoica estamos continuamente preguntándonos: ¿quién se está beneficiando de mi placer?

Para los lectores de la Revista de Estética y Protesta, esta conspiración-teoría del placer encontrará sus más penosos y dañinos problemas en las cuestiones de “radicalismo comercializado”. Todos estamos demasiado enterados que hay una potencial guerra de conveniencia, celos, ego, y furiosa eficacia entre aquellos quienes utilizan la estética de la radicalidad para ganar para sí mismos. Como ejemplo, quisiera sacar a colación la obra de Gregory Green. Green produce bombas, y estaciones de radio piratas. Un auto- declarado anarquista, comenzó a tener fama en los 90s como un hacedor de aparatos radicales. Obviamente, nadie cree que su política vaya más lejos que la producción de objetos para su galería y para exhibiciones en museos. Finalmente y citando a un amigo, Josh MacPhee: *Estoy empezando a sentirme enfermo y cansado de ver “artistas radicales” volver a ensamblar materiales tácticos de la vieja escuela, destriparlos de toda utilidad, y entonces presentárnoslos como un regalo de Dios para los activistas. Un buen ejemplo de esto es la continua reformulación de la radio pirata como un objeto de arte radical. No me jodan. Estoy enfermo y cansado de ver equipo de transmisión valioso ubicado en una linda, brillante y nueva caja o mochila en una galería, mientras gente como la del Proyecto Radio Campesino en Chicago han pasado los últimos 3 o 4 años contrabandeando transmisores en una media docena de áreas en conflicto en Latinoamérica (Chiapas, Perú, comunidades indígenas en el Ecuador, etc.) e instalando estaciones de radio que la gente realmente usa cuando está en problemas para construir autonomía y justicia para su vida diaria.*

Estas supuestas intenciones pueden encontrar su última fuente de antagonismo en aquellos más cercanos a nosotros, cuando vemos su capital social incrementarse a través de “nuestras más

atesoradas y radicales formas de resistencia”. Tales antagonismos han destruido muchos colectivos (como Group Material) y han roto lazos dentro de redes. Esto, de hecho, es meritorio de un ensayo separado en sí mismo, pero para los propósitos de este ensayo, yo quisiera cerrar el círculo y sugerir que consideremos estos problemas a la luz de una infraestructura de resonancia.

La infraestructura de resonancia es nuestra audiencia. Esto es, si uno pudiera medir una cosa tal como la red de resonancia y afiliaciones que un proyecto tiene. Es algo que naturalmente hacemos, si bien muchas veces somos más paranoicos que analíticos. Naturalmente incluimos la relación con el poder cuando miramos un proyecto. Por ejemplo, cuando vemos un proyecto en el Museo Guggenheim, muchos de nosotros inmediatamente sospechamos de las alianzas y afiliaciones del proyecto. O cuando miramos un programa de televisión, somos proclives a sospechar de los poderes corporativos y de los dólares de publicidad que recogen en sus arcas gracias a nuestro momentáneo placer. Percibimos una infraestructura en el lugar que legitima y perpetúa el poder. Sin embargo, si fuimos a ver un proyecto en un espacio comunitario anarquista, posicionamos ese proyecto dentro de una infraestructura de resonancia muy diferente. Podemos disculpar su falta o debilidad de contenido porque, obviamente, estamos seguros que hay un compromiso con el cambio radical donde sea que miremos en esa infraestructura. El significado viene a ser compensado a través de su conexión con una infraestructura. La infraestructura provee un coro de intenciones que facilitan un modelo interpretativo más robusto. Para tomar nota del sociólogo Pierre Bourdieu, debemos entender los variados regímenes discursivos que determinan un proyecto particular.

La percepción de una infraestructura de resonancia depende de la posición en la que uno mismo se ubica. Para volver al ejemplo de Gregory Green y sus elegantes bombas radicales, para el espectador de arte promedio, esta ausencia de radicalidad se lee en la misma infraestructura que un proyecto que realiza Indymedia. El receptor de arte promedio en un museo no diferencia el compromiso radical de los productores de un proyecto porque, naturalmente, ¿cómo se suponen que podrían saber de este tipo de “chusmeríos” internos? Cuando los artistas radicales se quejan conmigo que tal y tal artista no está realmente comprometido y sólo está haciendo dinero de su radical elegancia (como Gregory Green), yo me pregunto que tipo de tácticas son estas quejas. En un nivel pedagógico, la efectividad de los proyectos de Green es casi igual que la mayoría de los otros proyectos de arte radical en un museo. En otro nivel, hay quienes desestiman todo proyecto que entre en un museo porque, obviamente, sospechan que está confabulado con el poder. Sospecho que esta es la razón por la que la gente prefiere “contenido” en el arte, porque entonces estas conexiones están reveladas en la obra misma. Pero nosotros sospechamos incluso de eso.

Parece que el problema es más con los modelos de visualización que no revelan estas infraestructuras. Es un modelo que intenta bloquear proyectos respecto de sus relaciones a redes de significado, y es uno importante de considerar. Propongo la noción de infraestructuras de resonancia como un lente para pensar acerca de las estrategias de visualización y las lecturas críticas. La interpretación de una obra debería incluir su relación con el poder.

Como una última nota sobre este tema, quisiera proponer que los artistas radicales en la escena (si estás leyendo esto, entonces probablemente te involucra) desarrollen una infraestructura radical más cohesiva. La Revista A&P es un buen agregado a esta red emergente. Lo que una infraestructura real podría hacer es proveer un sistema cohesivo realista para asistir proyectos radicales. Podría permitir alguna autonomía desde el común problema de siempre al interpretar obra en el campo mezclado del poder. Esto podría ser tan simple como reunir exhibiciones itinerantes, escritores aportando análisis críticos de estética radical contemporánea y comunidades participantes de políticas radicales para la justicia social. Es algo desesperadamente necesario y debería tener consecuencias materiales reales.

## Consecuencias materiales/metete 'ereeel•kónsikwens

*Es una palabra que uso en contextos específicos. La uso cuando estoy pensando en proyectos más abiertamente agit-prop (2). La cuestión es, ¿cómo ubico este proyecto en una situación productiva, una situación política y una situación discursiva? O, más tácticamente, ¿Cómo puedo posicionar este proyecto tan cercanamente a un lugar de inestabilidad en el poder como sea posible, de modo tal que el proyecto tenga efectos reales?*

*Trevor Paglen*

Estamos tratando de hacer pie después de tambalear con las herramientas del posmodernismo. Mientras que la deconstrucción de la mayor parte de las narrativas-monstruo ha sido crítica, las estrategias de largo plazo se están revelando como necesarias (para refritar la discusión sobre tácticas y estrategias). Tratando de acertar la diferencia entre relativismo posmoderno y modernismo intransigente, estamos desarrollando un lenguaje para tomar las expresiones de la

gente. Uno de esos presuntuosos términos es “consecuencias materiales”. ¿Qué son las consecuencias materiales de un proyecto? ¿Cómo se traducen en acción radical? ¿Cómo esto ayuda a la expansión de la justicia social?

Estas son preguntas difíciles y a las que nunca encontraremos respuestas fáciles. Por ejemplo, todo proyecto radical tendrá todavía un momento difícil rebobinando su marcha atendiendo a las consecuencias materiales. Si no entendemos como opera el poder, entonces ¿como vamos a medir si un proyecto tiene consecuencias materiales?

No lo sé. Pero eso no significa que no debemos considerar la relación de un proyecto con sus consecuencias materiales tan cuidadosamente como sea posible. Es una especie de contraste que nos permite distinguir ciertas prácticas de estudios culturales frívolos que legitiman proyectos al “deconstruir” situaciones ridículas como de algún modo resistentes. (3)

## Legitimación/ lijítimáyshen

Trabajo en un museo llamado MASS MoCA. Es una posición complicada para mí en cuanto me enfrento con muchas necesidades políticas y restricciones pragmáticas. Sin embargo, veo el rol que los museos juegan en la infraestructura de la cultura visual. Actúan como una entidad legitimadora. Si pienso el conocimiento como una infraestructura, con diferentes agentes materiales afectando la forma en la que el conocimiento es producido e interpretado, entonces podríamos empezar a entender los roles de hecho que las instituciones juegan en ello. En una infraestructura de resonancia, un agente legitimador agrega peso significativo a la información que está siendo interpretada.

En un mundo bombardeado de información, nosotros damos peso significativo a ciertos filtros que creemos de algún modo han escudriñado el material y nos dan la cosa que queremos. Naturalmente, lo que es legitimado por un grupo de personas, podría no serlo por otro. Esto es obviamente, el caso del ejemplo previo del Guggenheim y el MASS MoCA mismo para este asunto.

La legitimación no está simplemente reservada a los museos, obviamente. Puede provenir de individuos famosos: “Noam Chomsky dice: ¡lee este libro!”; puede venir de amigos, “Ey, escucha esta banda.” Puede venir de publicaciones, “la JAP hizo una reseña favorable de esta conferencia.” Puede venir de la CNN, etc., etc. Como debes haber adivinado, algunas instituciones tienen un

radio mayor de resonancia para su función legitimadora que otras. Y algunas, fuera de aquellas conexiones, todavía dependen del sistema dominante para su propia legitimación.

Sería una solución demasiado fácil destituir la legitimación como una especie de conspiración tira-nombres. Eso tiene consecuencias materiales. Espero que quede claro que no estoy abogando por la legitimación que viene de afuera sino que simplemente quiero decir: "Así es como las cosas tienden a funcionar. ¿Qué vamos a hacer con ello?". Podemos crear nuestras propias fuentes de legitimación, podemos utilizar las que ya existen, o podemos atacar desde ambos extremos del espectro.

Al final, la legitimación puede actuar como un pasillo de acceso hacia mayores formaciones de poder social. A más legitimación, en cualquier circunscripción, más se aumenta el radio de resonancia. Una vez más, quiero pensar en Michael Moore y Noam Chomsky como manipuladores efectivos de su legitimación. (Podrías no estar de acuerdo con mi elección de fabulosos legitimadores y estaría bien. Estoy simplemente intentando encontrar ejemplos contemporáneos para demostrar el punto.)

Los centros de legitimación existen ya dentro de la dispar infraestructura radical. Académicos como Gayatri Spivak, el recientemente fallecido Edward Said, Saskia Sassen, Angela Davis, Judith Butler son todos vectores vivos de legitimación. En el campo de la estética y la protesta, naturalmente, la legitimación comienza a reducirse rápidamente. Revistas de izquierda como The Nation, continúan apoyando arte enteramente conservador como un testamento del status cultural de sus lectores. Por el lado de los artistas, uno puede elegir entre la cobertura salteada de revistas como Art Papers, o ser enterrado en la academia masturbadora de Critical Inquiry u October. Naturalmente, hay espacios y publicaciones más simples que están en avenencia con estos proyectos y revisarlos es un ensayo en sí mismo. Mientras que micro-cines y bandas punk parecen tener infraestructuras más concretas, la cultura visual radical parece depender con demasiada frecuencia del sistema dominante, o está aislada en compartimentos separados a lo largo del globo. Tensando estas redes y proveyendo nuestros propios sectores auto- legitimadores es crítico para la concreción de una cultura radical.

## Conclusión

Espero que estos términos prueben ser constructivos. Advierto que muchas de las palabras están desarrolladas en orden para manejar las tensiones entre un modernismo abiertamente dominante y un posmodernismo demasiado relativista. Estos son sólo intentos de posicionar la resistencia visual dentro de un marco conducente a una mejora en la economía de la información. Usar un vocabulario más específico nos permite evitar las aburridas trampas de ¿es arte?, o ¿es político? Para evitar estos peligros en algún grado, podemos movernos con más optimismo hacia el desarrollo de una cultura radical que pueda realmente quebrar el dominio del capital y el control.

Nato Thompson

Texto publicado en el Journal of aesthetics and protest número 3  
<http://www.joaap.org/new3/index.html>  
traducción Lila Pagola  
NThompson@massmoca.org

Notas:

1 <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/>

2 Abreviatura de agitación y propaganda. Se refiere a la línea clásica del arte de protesta o arte político, de predominio didáctico.

3 En otras palabras, esta sentencia indica que el término “consecuencias materiales” actúa como un método para comprender si un proyecto cultural tendrá, de hecho, resultados en el mundo real. De este modo, podemos descifrar si un proyecto es simplemente retórica o tiene objetivos pragmáticos.