

MEDIABIOGRAFÍA.
[TECNOLOGÍAS
DE LA MEMORIA].

Memoria de bit.

24 input/output
a modo código fuente

VIRGINIA VILLAPLANA

Sobre la *Mediabiografía*, proyecto en el que llevo trabajando varios años, apuntar que la idea inicial en la que descansa es en la tecnología como nexos de la vida y como parte de ésta su registro, archivo y *sampleado*, y que tiene su origen en la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana. La *Mediabiografía* es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen e intervienen distintas colectividades y redes de personas; mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone, a quienes colaboran en el mismo, formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. Este taller nómada, tiene una conexión directa con la literatura potencial de Oulipo, las formas del cine y la literatura experimentales y las rupturas espacio-temporales en los relatos. El carácter experimental y experiencial forma parte de la relación con las tecnologías de la visualidad.

Los ceros y unos del código máquina parecen proponerse como símbolos perfectos de los órdenes de la realidad occidental.

A su vez, la dinámica de la *Mediabiografía* tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico. El film de archivo contiene su génesis en la obra de Esfir Shub perteneciente al cine ruso de vanguardia a principios del siglo XX; en la ruptura del relato en la vanguardia europea con la obra cinematográfica de Germaine Dulac y la obra literaria de Djuna Barnes; en ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años cuarenta y cincuenta con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas; en la experimentación política del cine ruptura a partir de la década de los sesenta y setenta en Europa de la mano de Chris Marker, Jean-Luc Godard, y el llamado Nuevo Cine Alemán como punto de inflexión -la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog-. Este código fuente está lleno a su vez de otros códigos fuente vinculados a la experimentación no tanto del relato de ficción sino del relato documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Forgács o la metodología de “La cámara analítica” de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmarlos, reconstruirlos detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original. Es interesante indicar que Michael Renov sitúa el período Post-verdad entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales experimentales, es decir la aparición de *new subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Mediabiografía* trabaja con imágenes de archivo e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano. En definitiva, imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles, mediante la tecnología, de una relectura.

Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.

En esa línea, la *Mediabiografía* es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas *amateurs* y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal propone la convergencia de las videograbaciones, fotografías y sonidos. Su postproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un *sampleado* de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos.

Tenemos esa capacidad que no tienen las máquinas, podemos reprogramarnos.

Hablamos entonces de una memoria postproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una postmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada sino que refuerza la idea de que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro. De la objetualización de la representación, de la globalización mediática, de los códigos visuales colonizados, del panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault, de la taxonomía científica, de la regulación social a través del régimen visual y de la construcción de la mirada, como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta, partieron las revisiones que Laura Mulvey, en el texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), puntualizó en torno a la noción de escopofilia *voyeurística* en el cine de ficción. En este sentido apunto que, de forma inversa, los códigos que rigen la imagen documento aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su artículo “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico” y en las obras que ha realizado, *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007), en estos últimos años.

¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!

Paralelamente, la noción de *Mediabiografía* parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis plantea en *Technologies of Gender*, entendiendo que el género -de la misma forma que la sexualidad- no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino, sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo -no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos- los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género”, la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los *mass media*, etc.; es decir, todos aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan, también la crean, así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la auto-representación”. En este sentido, la *Mediabiografía* como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La *Mediabiografía* es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y de la política que se disuelven en la esfera global mediática, la metodología de la *Mediabiografía* formaría parte de una micropolítica, mediante la que se devolvería a los relatos privados una potencialidad de resistencia.

Quizás sea el momento de sentar las bases para la próxima transformación.

[*input/output*] en lenguaje de computación, entrada/salida es la colección de interfaces que usan las distintas unidades funcionales -subsistemas- de un sistema de procesamiento de información para comunicarse unas con otras, o las señales de información enviadas a través de esas interfaces.

[*input/output* 1] [retícula] [bits] [máquina digital]

Cuando Ada escribió sus notas al texto de Menabrea, su trabajo suponía implícitamente un refuerzo de las divisiones jerárquicas entre centros y márgenes, autores y escritas. La memoria de Menabrea era el texto principal; el trabajo de Ada era simplemente una recopilación de detalles complementarios, comentarios secundarios, material cuyo fin era respaldar al autor. Sin embargo, sus notas comportaban enormes excursos cuantitativos y cualitativos más allá de un texto que pasa a ser meramente coyuntural para su trabajo.

Sólo cuando las redes digitales se organizaron en hebras y enlaces, las notas a pie de página empezaron a triunfar sobre lo que en otro tiempo habían sido cuerpos de texto organizados. Los programas de hipertexto y la Red son retículas de notas a pie de página sin puntos centrales, principios organizativos ni jerarquías. Tales redes carecen de precedentes en cuanto a su alcance, complejidad y posibilidades pragmáticas. E, incluso, son -y siempre han sido- inmanentes a todos y cada uno de los textos escritos. “Los márgenes de un libro”, escribió Michel Foucault (*L’archéologie du savoir*, 1969) mucho antes de que estas formas de escribir en hipertexto o de recuperar datos de la Red aparecieran, “no son jamás nítidos: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que le da autonomía, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nodo en una red”.

Ya reúnan información, se comuniquen a distancia, hagan funcionar las lavadoras, hagan sumas o vídeos, todos los ordenadores digitales traducen la información en ceros y unos del código máquina. Estos dígitos binarios se conocen como bits y se combinan en grupos de ocho formando *bytes*. Los ceros y unos del código máquina parecen proponerse como símbolos perfectos de los órdenes de la realidad occidental, las antiguas categorías lógicas que establecían la diferencia entre apagado y encendido, derecha e izquierda, luz y oscuridad, forma y materia, mente y cuerpo, blanco y negro, bien y mal, verdadero y falso, vida y muerte, algo y nada, esto y aquello, aquí y allí, dentro y fuera, activo y pasivo, verdadero y falso, sí y no, cordura y locura, salud y enfermedad, arriba y abajo, sentido y sinsentido, este y oeste, norte y sur.

Y cuando “ordenador” era un término que se aplicaba a trabajadores de carne y hueso, los cuerpos que los componían eran mujeres. *Hardware, software, wetware*... antes de sus comienzos y más allá de sus límites, las mujeres han sido las simuladoras, ensambladoras y programadoras de las máquinas digitales.

Sadie Plant, *Ceros + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, 1997.

No existe algo como “la verdad” o “la objetividad” sobre todo desde un punto de vista histórico. Lo que existen son narraciones vencedoras y narraciones fracasadas, es decir, mitos que logran hacerse camino y ser “productores de sentido” y otros que no. Y esto normalmente depende de las circunstancias que los rodean: quiénes son sus autores, con qué fines se han creado esas narraciones, etc. Los mitos como productores de sentido son un reflejo de las relaciones de fuerza. Desde este punto de vista son completamente reales.

María PTQK, respondiendo a:

Dadaísmo, situacionismo y *punk*, ¿mitos o realidades?

[input/output 2] [imagen] [palabra] [mutabilidad]

[...]

Juventud más feliz que la mía no puede haber existido. Mis padres eran indulgentes y mis compañeros amables. Para nosotros los estudios nunca fueron una imposición; siempre teníamos una meta a la vista que nos espolcaba a proseguirlos. Esta meta era el método, y no la emulación, que nos inducía a aplicarnos. Con el fin de que sus compañeras no la dejaran atrás, a Elizabeth no se la orientaba hacia el dibujo. Sin embargo, se dedicaba a él motivada por el deseo de agradar a su tía, representando alguna escena favorita dibujada por ella misma. Aprendimos inglés y latín para poder leer lo que en esas lenguas se había escrito. Tan lejos estaba el estudio de resultarnos odioso a consecuencia de los castigos, que disfrutábamos con él, y nuestros entretenimientos constituían lo que para otros niños hubieran sido pesadas tareas. Quizás no leímos tantos libros ni aprendimos lenguas tan rápidamente como aquellos a quienes se les educaba conforme a los métodos habituales, pero lo que aprendimos se nos fijó en la memoria con mayor profundidad.

[...]

Nos conmueve cada viento que sopla, cada palabra al azar, cada imagen que esa misma palabra nos evoca. Descansamos; una pesadilla puede envenenar nuestro sueño. Despertamos; un pensamiento errante nos empaña el día. Sentimos, concebimos o razonamos, reímos o lloramos. Abrazamos una tristeza querida o desechamos nuestra pena; Todo es igual; pues ya sea alegría o dolor, el sendero por el que se alejará está abierto. ¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!

[...]

¿Por qué me traes a la memoria hechos que me hacen estremecer, y de los cuales soy autor y causa?

[...]

Un gigantesco monstruo, dijeron, había llegado la noche anterior, armado con una escopeta y varias pistolas, haciendo huir, atemorizados ante su espantoso aspecto, a los habitantes de una solitaria cabaña. Les había robado sus provisiones para el invierno, y las había puesto en un trineo, al cual ató varios perros amaestrados que asimismo robó. Esa misma noche, y ante el alivio de aquellas asustadas personas, había reanudado su viaje sobre el helado océano en dirección a un punto donde no había tierra alguna; suponían que pronto sería destruido por alguna de las grietas que con frecuencia se abrían en el hielo, o que moriría de frío.

Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818.

Yo no puedo sino expresar las tensiones entre la necesidad de tomar del pasado las imágenes, las enseñanzas, de volver allí para releer, para volver a decir, para cambiar, y la posibilidad de un futuro diferente. Un otro por venir (*l' à venir* utilizado por Jacques Derrida), un otro porvenir, un otro a aceptar, no pre-visto, no previsible. Cómo salir de este pasado que, jamás resuelto, se repite de manera traumática. ¿No se aprenderá jamás? Esta tarde, un personaje de una película (*The Air I Breathe*, Jieho Lee, 2007), pre-visor, hablaba de la facultad que tenía de poder aceptar que un futuro previsto, un futuro ya visto, fuera entonces un futuro inalterable. Sólo lo desconocido nos permite tener la posibilidad, o no, de cambiar algo del porvenir.

El proyecto de futuro está hecho de trozos de pasado redispuestos, remendados. El problema son los trozos y los hilos que, a menudo, revelan el miedo, lo idéntico, la nostalgia, el dogma. Tendremos necesidad de máquinas, de *softwares*, de discursos, de comunicaciones, de representaciones, de conceptos desviados, de-formados por la (ciencia)ficción, arreglados, transformados por los saberes llamados minoritarios, llamados subalternos, llamados post-coloniales, calificados así por los saberes dominantes.

Nuestras herramientas y nuestros espacios de razonamiento, de creación, de relación, deberán correr el riesgo de contar historias falsas, anónimas, colectivas, crípticas, fuera del comercio, fuera de los medios, fuera de campo, historias sin fin.

Pensar que un otro, que otro sitio es posible, necesita poder abrirse, perderse fuera de los caminos

del presente, de las indicaciones del pasado. Parafraseando a San Agustín: “para llegar a un lugar desconocido hace falta tomar caminos desconocidos”, ir un instante por debajo del abismo.

La ficción, la capacidad de ficción, la aceptación de la pérdida, del extravío, de lo extraño, nos pueden servir de indicios de lo por venir, hacia el porvenir.

Laurence Rassel, respondiendo a:

Si como afirman algunos teóricos, el sentido del tiempo vivido está siendo renegociado en nuestras culturas contemporáneas de la memoria, ¿no deberíamos olvidar que el tiempo no es únicamente el pasado, su preservación y transmisión... y acaso sea tiempo de recordar el futuro?

[*input/output* 3] [pantalla] [ventana] [film]

CINES

La pantalla ventana cinematográfica
reproduce su película inmortal
en los espejos.

La cinta se fragmenta a cada paso
y se barajan los episodios.

Los actores son siempre distintos.

Tú y yo actores anónimos
un día pasaremos ante el objetivo.

La calle el cuarto.

Los espejos acuarios
fluyen sus aguas turbias.

Encendemos las baterías.

El cuarto se va por los espejos.

A toda luz mis palabras-reflectores
proyectan en tus ojos
un film sentimental.

Lucía Sánchez Saornil, *Cines*, 1921.

En todos los medios en los que desarrollo mi trabajo tiene una importancia fundamental la memoria. Habitualmente, partiendo del recuerdo de acontecimientos vividos y de historias escuchadas elaboro nuevos relatos de ficción que se pliegan a las reglas de la narración tradicional en forma de historietas, obras de teatro o guiones con los que me gano la vida profesionalmente. Sin embargo, a la hora de confeccionar mis piezas de vídeo, aunque el sistema de recopilación de recuerdos para la creación de una breve reflexión o exposición es muy parecido, no tengo la obligación de recurrir al humor explícito ni al barniz de la ficción ya que trabajo con la libertad que da el *amateurismo*. Además, las cintas minidv registran la realidad desde la cierta subjetividad que da el punto de vista del que acciona la cámara, pero la reproducen años después con una objetividad que nunca ofrece el recuerdo neuronal. Desde hace seis años grabo todos los meses una media de dos horas de vídeo de mi existencia. Estas grabaciones son totalmente arbitrarias. En el momento en que las realizo no busco en especial ningún fondo temático o forma estética consciente. Puedo llevar la cámara en mano a un viaje o a una celebración especial, pero también puedo dejarla en un trípode en el salón grabando mi actividad doméstica o entrevistar a mi madre o a mis amigos. Muy rara vez veo las cintas inmediatamente después de grabadas. Reposan hasta el instante en el que decido editar una nueva pieza. Entonces visiono decenas de horas elegidas al azar entre las cientos que acumulo y comienzo a extraer pequeños fragmentos que asocio por distintos mecanismos mentales y que agrupo en una píldora con unidad de sentido. Nunca grabo *ex profeso* determinada acción provocada para determinada pieza y, de hecho, en los últimos tiempos estoy empezando a utilizar también grabaciones domésticas de super8 que realicé mucho antes de comenzar este proyecto. La cámara registra audio y vídeo como los sentidos de una persona detectan sensaciones en la vida normal y es en la selección, estructuración y edición de esas grabaciones donde se realiza la obra de la misma forma que la estructuración de nuestros recuerdos configuran nuestro yo. A lo que añadiría la siguiente reflexión: si copias de la ficción te llamarán plagiarlo, si copias de la realidad te llamarán cronista.

Mauro Entrialgo, respondiendo a:

“Desde nuestras ventanas” vemos y oímos. Y luego hablamos, escribimos, dibujamos, recreamos. Desde sus ventanas oyen y ven lo que nosotros escribimos, dibujamos, recreamos. Y luego re-hablan, re-escriben, re-dibujan, re-recrean. ¿Somos apropiacionistas por naturaleza?

[input/output 4] [cinigrafía] [música] [física del movimiento]

El arte cinegráfico debe conducirnos hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas. El arte cinegráfico es un poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido. El arte cinegráfico no es un arte narrativo; es cine puro, es el arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación.

El arte cinegráfico es un cine físico, la física del movimiento con sus aceleraciones, sus ralentís, sus acercamientos, sus alejamientos, sus armonías, sus rupturas, sus involuciones y evoluciones.

Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma* [Escritos sobre el cine], 1919-1937.

Ninguno de nosotros escuchamos lo mismo, aunque nos lo parezca. La escucha es construida a lo largo de nuestra existencia y cada uno de nosotros creamos nuestros propios filtros que discriminan lo que oímos. Parece un galimatías, pero si tenemos en cuenta aquello que Pascal Quignard o Murray Schaffer decían acerca de la escucha: “el oído no tiene párpados”, nos daremos cuenta de que al no existir un mecanismo fisiológico que permita “apagar” el oído, como existe con la vista, estamos abocados irremediamente a escuchar, y esa imposibilidad de desconectar acústicamente nos hace crear esos filtros culturales de los que antes hablaba; y cada uno tiene los suyos. Aquí ya tenemos una pista de cómo el poder, o quien sea, puede ejercer control a la hora de construir culturalmente la escucha. Un ejemplo liviano: ¿a qué suena la palabra de Dios?, ¿cuál es el sonido del Diablo? Respecto al primero, según los evangelios y el discurso de la Iglesia, de Dios todos podemos escuchar su palabra, no podemos verlo, sin embargo él sí nos puede ver a todos. Hete aquí una pista importante acerca de la hegemonía de lo visual sobre lo sonoro y de un mecanismo de control social por la palabra. La voz de Dios es grave, ronca, segura, profunda, pausada (es un hombre, por cierto), llena de reverberaciones. Suena como si se emitiese desde un túnel, desde un lugar de poder, grandioso y robusto, ¿verdad? ¿Y cómo suena el Diablo?, os invito a ver la primera versión de *El Exorcista* o *Suspiria*, de Dario Argento, ahí tenéis la tímbrica de la voz del Diablo. El anterior sería un claro ejemplo del uso social del sonido (como arma, en cuanto que ejerce control, poder o manipulación), pero existen muchísimos más ejemplos de la utilización interesada de lo sonoro para controlar el orden social y, con ello, la propia sociedad. Otros ejemplos históricos son los escudos en las guerras medievales, que eran golpeados con fuerza con las espadas para crear un sonido atronador e intimidante, muchas batallas se ganaban antes de la lucha cuerpo a cuerpo, un sonido de ese calibre podía acongojar, sólo es necesario imaginarlo para darse cuenta. Otro ejemplo histórico son las megafonías utilizadas en el nazismo, las sirenas eólicas de los aviones Stukas, en la Segunda Guerra Mundial, la llamada muerte silbante que describían los japoneses en esa guerra, los camiones bocina en nuestra Guerra Civil y un largo etcétera. Pensemos un poco también en el poder que puede ejercer la radio (acordémonos de Orson Welles y *La guerra de los mundos*), las músicas muzak, los hilos musicales en las salas de espera y en los supermercados o en los viajes de avión, las melodías de espera en las comunicaciones telefónicas, los discursos aderezados con efectos de sonido, etc., etc. Es un mundo virgen necesitado de investigaciones y acercamientos científicos.

Chiu Longina, respondiendo a:
¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

[*input/output* 5] [fragmento del pasado] [control de la realidad] [falsificado]

[...]

El Partido dijo que Oceanía nunca había sido aliada de Eurasia. Él, Winston Smith, sabía que Oceanía había estado aliada con Eurasia cuatro años antes. Pero, ¿dónde constaba ese conocimiento? Sólo en su propia conciencia, la cual, en todo caso, iba a ser aniquilada muy pronto. Y si todos los demás aceptaban la mentira que impuso el Partido, si todos los testimonios decían lo mismo, entonces la mentira pasaba a la Historia y se convertía en verdad. “El que controla el pasado -decía el eslogan del Partido-, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado”. Y, sin embargo, el pasado, alterable por su misma naturaleza, nunca había sido alterado. Todo lo que ahora era verdad, había sido verdad eternamente y lo seguiría siendo. Era muy sencillo. Lo único que se necesitaba era una interminable serie de victorias que cada persona debía lograr sobre su propia memoria. A esto le llamaban “control de la realidad”.

[...]

Ella estaba especialmente capacitada para este trabajo, ya que su propio marido había sido vaporizado dos años antes. Y pocas cabinas más allá, un individuo suave, soñador e ineficaz, llamado Ampleforth, con orejas muy peludas y un talento sorprendente para rimar y medir los versos, estaba encargado de producir los textos definitivos de poemas que se habían hecho ideológicamente ofensivos, pero que, por una u otra razón, continuaban en las antologías. Este vestíbulo, con sus cincuenta funcionarios, era sólo una subsección, una pequeñísima célula de la enorme complejidad del Departamento de Registro. Más allá, arriba, abajo, trabajaban otros enjambres de funcionarios en multitud de tareas increíbles. Allí estaban las grandes imprentas con sus expertos en tipografía y sus bien dotados estudios para la falsificación de fotografías. Había una sección de teleprogramas con sus ingenieros, sus directores y equipos de actores escogidos especialmente por su habilidad para imitar voces. Había también un gran número de empleados cuya labor sólo consistía en redactar listas de libros y periódicos que debían ser “repassados”. Los documentos corregidos se guardaban y los ejemplares originales eran destruidos en hornos ocultos. Por último, en un lugar desconocido estaban los cerebros directores que coordinaban todos estos esfuerzos y establecían las líneas políticas según las cuales un fragmento del pasado había de ser conservado, falsificado otro, y otro borrado de la existencia.

George Orwell, 1984, 1949.

William Burroughs era, y sigue siendo, una fuente de inspiración, pero cuando vemos a lo que respondían los poetas *beat* -a la hiperconformidad, al hombre masificado y a la Guerra Fría- tenemos muchas cosas en qué pensar en el siglo XXI. ¿Acaso ha sustituido la “guerra al terror” a la Guerra Fría? ¿Cuál es la respuesta del artista a ese tipo de cosas? La verdad es que no tengo respuestas a esas preguntas, pero pienso que cierto tipo de prácticas artísticas constituye un buen principio.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:
¿Puede la remezcla deconstruir la realidad hipercontrolada?

[input/output 6] [sujeto] [fantasía] [lenguaje]

Si las teorías feministas del género a partir de la tesis de Simone de Beauvoir, que dice que “una no nace mujer”, con todas las consecuencias inherentes a esta introspección, a la luz del marxismo y del psicoanálisis, sirvieron para comprender que cualquier sujeto finalmente coherente es una fantasía y que la identidad colectiva y personal es reconstituida socialmente de manera precaria y constante, entonces *Ain't I a Woman* [¿Acaso no soy una mujer?] (1981), título del provocativo libro de bell hooks, que sirve de homenaje a la gran feminista y abolicionista negra del siglo XIX Sojourner Truth, se eriza con ironía, ya que la identidad de la “mujer” es simultáneamente reclamada y deconstruida. La lucha a propósito de los agentes, de las memorias y de los términos de estas reconstituciones se encuentra en el meollo de la política feminista del sexo/género.

Donna J. Haraway, “‘Género’, para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra” (1984), en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, 1991.

Me gusta pensar que el proceso del *sampleado* tiene que ver con la colisión entre los resultados esperados e inesperados del *collage*: es un proceso que ha creado a toda una generación de músicos, ingenieros de *software*, escritores de códigos y sí, artistas normales, liberados de las restricciones con que los géneros más antiguos limitaban la manera en que la gente podía percibir su trabajo. Como compositor, mi material es desinhibidamente complejo y, como artista, gran parte de mi trabajo es un ensayo sobre la forma lírica de poesía y música combinada con las bellas artes. Multimedia, las artes digitales y una sensación de interconexión impulsan mi investigación sobre cómo puede evolucionar la creatividad en un mundo, como el nuestro, basado en la información. Quiero que la gente piense en la música y el arte con la mirada puesta en el dominio invisible de la literatura sobre cómo relatamos historias. ¿Una canción puede ser una pieza artística? ¿Puede radicar el arte en un texto? ¿Una película puede fomentar una sensación de trascendencia?

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:
¿Crees que la remezcla puede contribuir a trascender las fronteras entre los géneros?

[input/output 7] [materia-memoria] [memoria-mundo] [membrana]

[imagen-movimiento]

El cine produce un corte en ese flujo materia-memoria que llamamos Tiempo. Una serie de veinticuatro fotogramas “inmóviles” recompone la “ilusión de movimiento”. En suma, el cine no nos da una imagen a la que se le añadiría el movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da un corte, pero un corte móvil. Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y Memoria* (1896) del filósofo Henri Bergson: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo.

[imagen-tiempo]

La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo.

[...]

En [Alain] Resnais nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Qué ridículo parece el *flash-back* al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en *El año pasado en Marienbad* (1961) la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel oponiendo cada vez la imagen del pasado.

[...]

Muchos filmes del Tercer Cine invocan la memoria, implícitamente o incluso en su título, *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault y Michel Brault (1963), *Hadouta misriya (La mémoire)* de Youssef Chahine (1982), *La mémoire fertile* (1980) de Michel Khleifi. No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es, como veíamos, la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble

devenir. Kafka hablaba de esa potencia que cobra la memoria en las naciones pequeñas: “La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente” (*Diarios*, 1910-1913).

Gilles Deleuze, *Estudios sobre Cine I y II. La imagen-movimiento*, 1983 y *La imagen-tiempo*, 1985.

Uno de los aspectos que más me fascinan del cine de Marker es su capacidad de hablar al mismo tiempo en pretérito imperfecto, presente, futuro y condicional. En este sentido, no es rara su fascinación por el símbolo de la espiral como imagen del tiempo (tal y como podemos verla en *Vertigo* de Hitchcock). Por eso, el de Marker es un cine premonitorio en la medida en que los seres humanos incurrimos una y otra vez en los mismos errores y placeres. En una película como *La ambassade* [La embajada], Marker nos invita a ver, a la vez, una crónica del golpe de estado en Chile, que ya había ocurrido, y una profecía de lo que hubiera podido llegar a suceder en el París post-68. El título de otra de sus películas es casi una declaración de principios de su forma de entender el mundo: *Souvenir d'un avenir* [Recuerdo del porvenir].

Isaki Lacuesta, respondiendo a:

¿El cine de Chris Marker es premonitorio?

[input/output 8] [olvidar] [función] [electrónica]

Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.

Vilém Flusser, *On Memory (Electronic or Otherwise)* [Sobre la memoria (electrónica o de otro tipo)], 1990.

El *Game Over* es uno de los lugares “espacio-temporales” del videojuego, es necesario para la desaceleración del proceso de juego, el corazón se calma... Además está el concepto de la muerte, ¿qué sucede cuando el personaje muere?, ¿por qué en los juegos comerciales (hay contadas excepciones) se desaprovecha algo como eso cuando esa muerte podría significar un cambio de rumbo en la historia, el comienzo de algo distinto...?

Flavio Escribano, respondiendo a:

¿Hay vida después del *Game Over*?

[input/output 9] [subjetividad] [afectos] [autonomía]

Así como las máquinas sociales pueden ser ubicadas en el capítulo general de los equipos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes. En conclusión, no estaríamos frente a una subjetividad dada como un en-sí sino frente a procesos de toma de autonomía o de autopoiesis.

Félix Guattari, *Caosmosis*, 1992.

El zapatismo digital cree en un internet donde caben muchos mundos, y por esto tiene que ver con la idea de que otro internet y otra narrativa son posibles. Pero también el zapatismo digital tiene claro que la brecha digital, más que una brecha que debemos acortar, es una agenda que debemos ignorar en la medida de nuestras posibilidades. Dicho de otro modo, la necesidad de interconexión no es para todo el mundo. Ya estábamos conectados desde siempre y la velocidad, la producción globalizada, es algo que implica aceptar roles que no benefician necesariamente a regiones enteras del mundo. Así que hay que pensar en un internet donde intercambiamos algo más que archivos e información. Un internet donde el tráfico no se reduzca a bits y a redes sociales saturadas de publicidad e imágenes de chicas y chicos que se dedican a posar sus mejores sonrisas frente a las cámaras. Hay mucho trabajo por hacer. Como decían en la lista de correos nettime: la acción siempre está en otro lugar.

Fran ilich, respondiendo a:

¿Cuál es hoy el zapatismo digital?

[input/output 10] [fotografía] [ficción] [instrucción colectiva]

El recuerdo de la guerra, sin embargo, como todo recuerdo, es sobre todo local. Los armenios, la mayoría en la diáspora, mantuvieron viva la memoria del genocidio armenio de 1915; los griegos no olvidan la sanguinaria guerra civil griega que se desencadenó a finales de los cuarenta. Pero para que un conflicto estalle más allá de las agrupaciones locales que lo apoyan y se convierta en asunto de atención internacional, ha de ser una suerte de excepción, como es el caso de las guerras, y representar algo más que los intereses en conflicto de los propios beligerantes. La mayoría no alcanza la más amplia e indispensable significación. Un ejemplo: la guerra del Chaco (1932-1935), una carnicería que entablaron Bolivia (un millón de habitantes) y Paraguay (tres millones y medio) y segó la vida de cien mil soldados, fue cubierta por un fotoperiodista alemán, Willi Ruge, cuyas espléndidas imágenes próximas al combate han sido ya tan olvidadas como aquel

conflicto. Pero la Guerra Civil española en la segunda mitad de los años treinta, las guerras serbia y croata contra Bosnia a mediados de los noventa, el drástico empeoramiento del conflicto entre israelíes y palestinos que comenzó en el 2000 tenían asegurada la atención de muchas cámaras porque se habían revestido de la significación de luchas más amplias: la Guerra Civil española porque era la resistencia contra la amenaza del fascismo y (en retrospectiva) el ensayo general de la guerra venidera, la europea o Segunda Guerra Mundial; la guerra en Bosnia porque era la resistencia de un pequeño país en ciernes del sur europeo que desea seguir siendo multicultural e independiente frente a la potencia regional dominante y su programa neofascista de limpieza étnica; y el conflicto en curso sobre el carácter y la forma de gobierno de los territorios que reivindican palestinos y judíos israelíes por una diversidad de puntos explosivos: desde la inveterada fama o notoriedad del pueblo judío, la singular resonancia del exterminio nazi de los judíos europeos, el apoyo crucial que Estados Unidos brinda al Estado de Israel, hasta la identificación de Israel con un Estado que por medio del *apartheid* mantiene el brutal dominio de los territorios conquistados en 1967. Mientras tanto, se han fotografiado relativamente menos guerras tanto más crueles en las que los civiles son sin cesar sacrificados desde el aire y masacrados en tierra (la guerra civil librada durante decenios en Sudán, las campañas iraquíes contra los kurdos, las invasiones y ocupaciones rusas de Chechenia).

[...]

Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas “recuerdos”, y esto es, a la larga, mera ficción. En sentido estricto no existe lo que se llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Pero sí hay instrucción colectiva.

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2003.

“Cada foto muestra un pasado pero descifra un futuro”. *La Jetée*.

En 1993, casi en los inicios del CD Rom, cuando Chris Marker tenía 70 años comenzó la producción de *Inmemory* cuyo concepto es una memoria estructurada por relaciones entre imagen y sonido a partir de numerosas memorias. *Inmemory* es un CD Rom con menú de inicio, ocho entradas, ocho zonas (Guerra, Poesía, Museo, Foto, Viaje, Cine, Memoria, *Xplugs*) que a su vez se subdividen o nos llevan a otras zonas. Un dispositivo, sobre el que se pueden realizar múltiples recorridos: existe un punto de partida, el índice, pero no hay punto de llegada. Se estructura sobre la memoria de Marker ilustrada por sus archivos pero su geografía no implica que sea una autobiografía en sentido estricto. *Inmemory* ofrece al espectador desarrollar una cartografía propia pero en construcción permanente. Nos invita a hacer nuestras propias “inmemorias” ofreciéndonos su estructura, deseosa de recibir contribuciones de otras personas y de otras memorias.

Creo que en la manera de hacer de Marker hay presagios de futuras dinámicas de producir, tanto por la reinención de las narrativas del cine, como por su fascinación por la apropiación, por su interés por fusionar arte, política, tecnología, por la reflexión que plantean algunos de sus trabajos sobre los usos y accesos a los medios y a las tecnologías, y por el carácter colaborativo y abierto de algunos de sus trabajos.

Esther Regueira, respondiendo a:

¿El cine de Chris Marker es premonitorio?

[input/output 11] [momento] [sombra] [realidad]

Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado.

W. G. Sebald, de la novela documental *Austerlitz*, 2001.

Tenemos la tendencia irrefrenable de contemplar la tecnología como un agente de disrupción, como un desencadenante de transformaciones irreversibles para las que no hay vuelta atrás. Pero hay otras visiones, claro; están por ejemplo las que quieren desmontar la percepción de que la evolución de la tecnología ha sido siempre lineal y hacia adelante, que vivimos sin duda en el estadio tecnológico más avanzado. Por eso la tecnología caduca y arcaica es interesante, porque nos muestra que al sustituirla por otra más reciente no sólo ganamos cosas; también las perdemos.

José Luis de Vicente, respondiendo a:

La utopía es cíclica, ¿dónde empezó el bucle?

[input/output 12] [tecnologías de la información] [memoria imaginada] [consumo]

¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la política de los medios y el consumo a ritmo vertiginoso? Después de todo, muchas de esas memorias comercializadas de manera masiva que consumimos no son por lo pronto sino “memorias imaginadas” y, por ende, se olvidan mucho más fácilmente que las memorias vividas. Debo mi uso del concepto “memoria imaginada” al análisis de Arjun Appadurai sobre la “nostalgia imaginada” en su texto *Modernity at Large* (1996). La noción es problemática en el sentido de que toda memoria es imaginada, pero aun así permite distinguir entre las memorias basadas en experiencias de vida de aquellas robadas del archivo y comercializadas a escala masiva para su rápido consumo.

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 2002.

VOLVER DE VACÍO

Tumbado sobre la hierba
abrigado por la noche en lo alto
junto a las brasas del último fuego
pienso
que a pesar de nosotros
estamos unidos
en el centro de la belleza
a un mismo tiempo en todas partes
y no sabiendo para qué
ni oímos la música de las cosas
ni el amor que nos llama con la voz de una mujer.
Siempre demasiadas palabras
cuando bastaría con sonreír.

Antonio Orihuela, respondiendo a:

¿Qué palabras regalarías para demostrar la importancia que tiene regalar palabras para que otros las remezclen, por ejemplo?

[input/output 13] [sociedad del espectáculo] [secreto] [perpetuo presente]

La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.

Guy Debord, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, 1988.

Muchos secretos viajan vía satélite. Efectivamente, el espectro comprende una combinación de información privada y pública, clasificada y desclasificada. Esta cuestión me recuerda a una gran pieza de arte por satélite llamada *Seven Thoughts* [Siete pensamientos] de Douglas Davis. Desde el astródromo de Houston, Davis envió siete de sus pensamientos más íntimos a través de un micrófono hasta un satélite y, a continuación, dio instrucciones a los locutores de radio y televisión de retransmitirlos para que pudiesen ser oídos por desconocidos de todo el mundo.

Lisa Parks, respondiendo a:

¿Nuestros secretos viajan vía satélite?

[input/output 14] [ordenadores vivos] [reprogramar] [pensar]

[...] Y es precisamente ahora que ese ser limitado, con sólo esa información y que intenta estallar, debe reprogramarse. Lo que es fantástico es que somos ordenadores vivos y no electrónicos.

Tenemos esa capacidad que no tienen las máquinas, podemos reprogramarnos. No es fácil, pero nos es posible sorprender a nuestro propio mecanismo en su forma de pensar y de decir: he caído en este error y eso es así ahora, pero voy a cambiar toda esta situación.

Entrevista a Ellen Burstyn en la película documental feminista *Sois belle et tais-toi* [Sé guapa y cállate] de Delphine Seyrig, 1981.

La idea de hacia delante o hacia atrás lleva consigo cierta connotación positivista, como si hacia atrás fuera necesariamente un retraso y hacia delante un progreso. No siempre tiene que ser así. A veces conviene dar un paso atrás, ya sea para coger impulso o para revisar la trayectoria, para enderezar el camino o para aprender de pasos previos, propios o ajenos. Sólo aprendemos si somos conscientes de qué sabemos y qué ignoramos...

Tíscar Lara, respondiendo a:

En comunicación hoy ¿estamos caminando hacia atrás o hacia delante?

[input/output 15] [potencia] [olvido] [paramnesia]

Nuestro punto de vista es completamente diferente: concebimos la producción de los enunciados ya no bajo la especie de un desarrollo, de una recolección de la memoria, sino al contrario, a partir de una potencia que es la del olvido, a partir de una fuerza que es la de la experimentación, y a partir de esta experimentación en cuanto ella opera el no-desarrollo.

[...]

Es evidente que, uno de los aspectos fundamentales de la represión en la educación, es impedir la producción del inconsciente en el niño. ¿De qué manera? Soy confuso y por eso vuelvo atrás: yo decía que lo que es necesario distinguir verdaderamente, son los bloques de infancia y de recuerdo de infancia. Simplemente, el recuerdo de infancia no es algo que está fuera del tiempo. No del todo, hay que volver a Bergson, porque eso está muy bien en Bergson. Bergson es al menos aquel que, un día, ha hecho una teoría loca de la memoria, es el primer filósofo que, como filósofo, ha enmierdado verdaderamente a los psiquiatras. Ha escrito *Materia y Memoria* (1896), lo que ha introducido en la psiquiatría una especie de confusión, y eso está muy bien. Bergson tenía una idea muy simple y muy bella, decía: el recuerdo es contemporáneo de eso de lo que uno se acuerda, al mismo tiempo algo es presente y es pasado. Por una razón muy simple: si es necesario esperar que el presente pase para fabricar el recuerdo del presente devenido pasado, para fabricar el recuerdo del antiguo presente, entonces nunca se constituirá. Si es necesario esperar que el antiguo presente ya no sea para que se forme el recuerdo de ese presente, no habría ninguna posibilidad de formar un recuerdo; entonces es necesaria, y era el esquema, una especie de línea divergente: cada momento el presente se desdobra en dos direcciones, una tendida hacia el futuro, una tendida hacia el pasado, es decir: es al mismo tiempo que el presente es vivido como presente y que se fabrica el recuerdo de ese presente, lo que le permitía explicar, entre paréntesis, el fenómeno llamado paramnesia.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, ensayo en dos volúmenes, *El Anti-Edipo*, 1972 y *Mil Mesetas*, 1980.

Sería demasiado pretencioso pensar que todo aquello que pensamos y producimos surge de donde antes no había nada, cuando la realidad es que nosotros mismos somos el resultado de la reunión de un sinfín de complejas circunstancias a las que llamamos cultura.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Por qué copiar?

[input/output 16] [historia] [impulso] [fotograma]

Te escribo desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera, los dos mundos se comunican entre sí. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Un imposible. Las leyendas nacen para descifrar lo indescifrabable. La memoria debe desarrollarse en su propia confusión, según su propio impulso. Un momento de respiro la destrozaría como se consume un fotograma delante del proyector.

Chris Marker, *Sans Soleil* [Sin sol], film de ensayo documental, 1983.

La mayoría de los sitios web interesantes desarrollados durante los últimos cinco años ha aprovechado las nuevas facilidades de publicación. La creación de páginas web y la visualización de información resultan tareas cada vez más fáciles. En el terreno cultural, esto ha dado origen a sitios web que reflejan fielmente folletos de información, anuncios y la publicación de textos.

En su mayor parte fueron concebidos como “nosotros” le damos información a “usted”. El reto al que se enfrentan la mayoría de las asociaciones culturales y grupos e instituciones en la actualidad es: ¿cómo compartimos “nosotros” la información “juntos”?, ¿cómo canalizamos la información entre las redes de todos?, ¿bajo qué condiciones?, ¿cómo producimos contenido digital juntos? Todo esto genera cuestiones relativas a licencias para los contenidos, a normas y acuerdos comunes sobre formatos, a un entendimiento común en cuanto a las clasificaciones (y el cuestionamiento de las existentes), a infraestructuras comunes, etc. No somos islas.

Laurence Rassel, respondiendo a:

¿Puede un archivo tener vida propia?

[input/output 17] [media] [producción estética] [institución social]

Nosotros los postcontemporáneos, contamos con una palabra para este descubrimiento, una palabra que ha tendido a desplazar el antiguo lenguaje de los géneros y las formas: se trata, por supuesto, de la palabra *medium*, y sobre todo de su plural, *media*, que ahora combina tres rasgos relativamente diferenciados: el de un modo artístico o forma específica de producción estética, el de una tecnología específica que se suele organizar en torno a un aparato o máquina central y, por último, el de una institución social. Estos tres significados no definen a un medio, ni a los medios, sino que designan las distintas dimensiones que deben abordarse para completar o construir una definición.

Fredric Jameson, *El Surrealismo sin el inconsciente*, 1991.

Más que remezclar, los *blogs* comentan los objetos y las tendencias mediáticas. En mis escritos sobre las culturas de *blog* he subrayado la predilección de muchos *blogs* por el diario, la autoconfesión. No creo que la esencia de los *blogs* sea hipertextual. Todavía resulta demasiado difícil, demasiado engorroso poner enlaces desde nuestro propio *blog* a algún documento en la Red. Esta hipervinculación voluntaria, aunque algo compleja, es el punto débil de muchas de las teorías de los *blogs*, así como de la lógica de los buscadores. Es mucho más fácil limitarse a escribir un poco y no llenar tu documento de enlaces.

La pereza de no poner enlaces es por ahora un territorio inexplorado. ¿Por qué solemos establecer hipervínculos con nuestros amigos y no con nuestros adversarios? ¿Qué es un no enlace? Las máquinas no ponen enlaces (por lo menos, todavía no). Nosotros, los humanos, tenemos que hacerlo. ¿Cuál es la relación entre nuestro perfil (quiénes somos) y nuestro *blog* (las historias que contamos)? Esto es lo próximo a hacer en el campo de la investigación de *blogs*, más allá de la agotada relación con la actualidad y el periodismo.

Geert Lovink, respondiendo a:

¿Son los *blogs* una remezcla de la cultura? ¿Cuáles son las ventajas y los peligros de este modelo de comunicación?

[input/output 18] [nómada] [multiplicidad] [discontinuidad]

El sujeto nómada que propongo es una figura que enfatiza la necesidad de actuar a la vez al nivel de la identidad, de la subjetividad, y de las diferencias entre las mujeres. Son exigencias diferentes que corresponden a prácticas diferentes.

La multiplicidad aparece en una secuencia desplegada en múltiples capas, en las que las discontinuidades e incluso las contradicciones pueden encontrar su lugar.

Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, 1994.

A mí ahora me está sirviendo bastante pensar en términos de “micro-política”. Es decir, la dimensión política de lo cotidiano, de los pequeños gestos, de las relaciones entre las personas, especialmente de las relaciones de poder (otra referencia de cultura feminista: “lo personal es político”). Tiene algo que ver con el pensamiento fractal (que también es muy ciber) en el sentido de que las estructuras de la vida son siempre las mismas, sólo cambia el tamaño. Es decir, para pensar en términos de “política” (entendiendo por tal lo que tiene que ver con “la gestión de los asuntos comunes”) no podemos obviar el modo en que se producen de hecho las relaciones de poder entre las personas. Intentar tener una vida cotidiana más sostenible y consciente (en lo material pero también en lo afectivo, en lo interpersonal) es un paso imprescindible para después pensar y actuar en un nivel superior.

Aquí hay un autor fundamental: Henri Lefebvre que es clave en la filosofía europea del siglo XX. Fue expulsado del partido comunista francés e inspiró buena parte del pensamiento de Guy Debord (que básicamente no inventó nada pero supo copiar con muy buen criterio). Un visionario con una forma de pensar muy inteligente, libre y honrada que posiblemente no tuvo la capacidad de imponerse a la autoridad, de surfear las aguas de la competitividad y la hipocresía. Y en este sentido “fracasó” (aunque no del todo porque su obra está siendo recuperada). Igual es imposible querer reinventarse la vida y no “fracasar” pero también hay que relativizar lo que significan el éxito o el fracaso. Puede ser un buen paso para reinventarse la vida.

María PTQK, respondiendo a:

No vamos a comprarnos una casa en la puta vida, no hay ni rastro de carmín, entonces... ¿cómo reinventar la vida cotidiana?

[input/output 19] [negar] [necesidad] [memoria]

Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas de combatir el olvido. Como tú, he olvidado.

Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?

Marguerite Duras, guión y diálogos del film *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, 1959.

La invención de la imprenta (una tecnología que permitiría la extensión de la vista, operando al mismo tiempo como un sistema para difundir y promocionar lo visual, conservando para el futuro lo que los ojos pueden ver), distaba de la invención del fonógrafo (la misma tecnología aplicada a lo sonoro) casi ocho siglos, es decir, que durante esos ocho siglos la “auralidad” y “oralidad” (como sistemas para transmitir el saber humano), fueron relegados a un segundo plano dejando de ser los protagonistas de la memoria humana; esto es, el oído dejó de ser un mecanismo para la conservación del conocimiento pasando el protagonismo a la escritura y a la imagen/copia. El ser humano dejó de escuchar y de ejercitar el oído, dejó, por tanto, de ejercitar el hemisferio del cerebro encargado de los aspectos cualitativos de la existencia, centrando su esfuerzo en el otro hemisferio que se encarga de lo cuantitativo, lo lógico, eso que según muchos científicos nos distingue de otras especies de animales. Ese “golpe de muerte” que la imprenta asestó al oído ha tenido y tiene consecuencias cuyo impacto está todavía por historiar. Ya tenemos entonces a uno de los pioneros de esta lucha: Thomas Alva Edison, él fue el inventor del fonógrafo.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Quiénes fueron pioneros en la lucha contra la hegemonía de lo visual?

[input/output 20] [componente] [destino] [información]

El cuerpo humano lo componen incontables ingredientes como todos los componentes que hacen de mí un individuo único con mi propia personalidad. Sí, tengo una cara y una voz para distinguirme de los demás pero mis pensamientos y mis recuerdos son míos y tengo el sentido de mi propio destino. Cada una de esas cosas son sólo una parte del todo, yo reúno información para usarla a mi manera, todo eso se funde en una mezcla que me forma a mí y da origen a mi conciencia. Me siento confinada porque sólo puedo expandirme con límites.

La Mayor Kusanagi, en la película de ciencia-ficción *Ghost in the Shell*, 1995, de Mamoru Oshii, basada en el manga de Masamune Shirow.

Yo confío en que las máquinas utilizarán su alma de manera más sabia que nosotros.

Régine Debatty, respondiendo a:

¿Tendrán las máquinas almas en el futuro?

[input/output 21] [viaje] [geografía] [zonas en blanco]

¿Qué sucede cuando en un viaje intentamos recoger lo que experimentamos en las carreteras y observamos en sus márgenes? ¿Es posible sacar una imagen de conjunto?

[...]

Con rostros esperanzados los vendedores se dirigen a los escasos coches que circulan.

[...]

Ancianas, un hombre apoyado en su bastón, familias de gitanos con o sin coche, campesinos con carretas, chicas jóvenes solas o en grupo sentadas al borde de la carretera.

[...]

¿Dónde están sus aldeas? ¿No tienen trabajo? ¿Les compensa ese largo camino tras posibles compradores por unos pocos

marcos? Lugares y mundos que no despiertan interés mediático caen en el olvido. Se apagan los focos y en la oscuridad queda lo que precisa con urgencia de la atención pública: pobreza, desamparo y miedo ante el terror del Estado. La imagen del film sigue el curso del viaje, la línea geográfica que atraviesa el sureste de Europa, desde Berlín pasando por Polonia, la República Checa, la República Eslovaca, por Rumania y Bulgaria hasta el Mar Negro; el viaje continúa en carguero hacia Odessa (Ucrania) y de ahí recorre la costa hasta el extremo sureste, Estambul. Se ven calles, mercados, pueblos, ciudades y distintas arquitecturas. El encuentro con gentes y lugares genera miniaturas fílmicas. Estas comparan casi imperceptiblemente lo nuevo con lo viejo, insinúan y aclaran. Algunas fotografías fijas intercaladas en la película se han sacado a través del parabrisas del coche en marcha. El automóvil se convierte en extensión de la cámara y esto se ve en la falta de nitidez de las imágenes [...]. Hay que fotografiar [...] situaciones que desfilan a toda velocidad -precisas observaciones de la vida cotidiana borrosa en su fugaz desfile-

Después de la Perestroika y la caída del muro las fronteras de los estados del Este parecen haberse abierto, pero en realidad son más insalvables. Enormes territorios estatales se han convertido en zonas en blanco dentro del mapa político, regiones abandonadas, arrojadas al caos económico provocado por la reconversión industrial y agrícola. Han surgido estructuras de poder ambiguas, ignoradas o desmentidas por la comunidad internacional, que ahora dificultan todavía más la búsqueda de recursos vitales. [...] Vemos a los nuevos nómadas (maestros, abogados, campesinos, artesanos) comerciando en los numerosos pasos fronterizos, al borde de las grandes y pequeñas carreteras, en las aldeas fantasma de las zonas rurales, en mercados y estaciones de autobuses y en las bulliciosas ciudades de Odessa y Estambul.

Ulrike Ottinger, *Pasaje Sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa, 2000. Film instalación documental estructurado en tres partes; la primera, viaje desde Berlín a la Europa del Este; la segunda y tercera, dos incursiones urbanas: Odessa y Estambul.*

A propósito de las ocho zonas de *Immemory* de Chris Marker, Raymond Bellour comenta: “[...] pero tanto en el interior de una zona como en el paso, propiciado por las bifurcaciones disponibles, de una zona a otra, el tránsito de una imagen a otra permite, con toda claridad, darse cuenta de que es al ir de una de aquellas cosas que hacen latir el corazón de otra, de un recuerdo a otro, prescindiendo de un centro, como se va construyendo la memoria, sin fin y sin pausa, a modo de una red”.

Esther Regueira, respondiendo a:
¿Cómo se construye la memoria?

[input/output 22] [testimonio] [archivo] [subalterno]

A pesar de que el testimonio muchas veces se impide o incluso no se escucha como en el film *Tout va bien* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972), en otros casos puede dar cuenta del lado impronunciable de estas relaciones de poder. “Incluso arañado letalmente, un pequeño rectángulo de 35 milímetros es capaz de salvar el honor de la realidad completa”, afirmaba Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du Cinéma*, 1998). Puede expresar lo inimaginable, lo callado, lo desconocido, lo salvador e incluso lo tremendo, y de esta manera posibilitar cambios. Asombra que también en la historiografía oficial, en los medios hegemónicos, en archivos, en discursos e historias, se encuentran ejemplos de testimonios que no tendrían razón de ser. Aunque este caso no es la regla general, negar la posibilidad de su existencia, como Gayatri Chakravorty Spivak explicaba en “¿Puede hablar el subalterno?” (1988), simplemente significa eliminarlos de la historia, e incluso ahogar los pensamientos mudos de la trabajadora de *Tout va bien*.

Hito Steyerl, “¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista”, 2008.

Quizás hoy vemos ciertas imágenes que nos transmiten un mensaje distinto al que hubiéramos recibido si las vemos en otro momento, pero la diferencia es que como espectadores no tenemos opción de realizar modificación alguna y como creadores sí. Descontextualizando las imágenes conseguimos la neutralidad necesaria para poder transformarlas, recombinarlas e incluso pervertirlas para darles el sentido que nosotros queremos y ese es un ejercicio que me encanta hacer. Durante más de cien años se han filmado infinidad de películas (mayoritariamente propagandísticas, informativas o comerciales que ya han cumplido su función) y actualmente, gracias a la democratización del medio audiovisual, se lanzan al mundo miles de imágenes que pasan al olvido con la misma rapidez que fueron creadas, por lo tanto dar la posibilidad de reutilizarlas, además de ser un acto de generosidad, es casi un acto de sentido común. Eso sí, según mi punto de vista, todos tenemos que jugar del mismo modo, dando igual que recibimos.

Víctor Sarabia, respondiendo a:

¿Consideras que la cultura debe remezclarse para poder mantenerse viva?

[input/output 23] [track] [línea] [boogybites]

Track 01:

Liniendicke//Line thickness//

Ellen Allien + Antye Greie (aka AGF), CD audio *boogybites 4*, 2008.

José Luis Brea da en el clavo al comentar que en estos escenarios de las economías inmateriales de distribución, “emerge una lógica de la propiedad del conocimiento que tiende a dificultar enormemente su sometimiento a las regulaciones jurídicas tradicionales, orientadas preferentemente a la salvaguarda de la propiedad privada antes que a la defensa del interés común o la propia optimización de la gestión común de la creatividad”, y esa es precisamente otra de las claves del problema que podemos ahora resumir en dos actitudes muy diferentes ante lo cultural: por un lado, ese “máximo beneficio” propio de una generación anterior (que está en el poder), cuyo modelo y esencia podríamos resumir en “obtener el máximo beneficio”, se ha enfrentado a otra que anteponía la “libertad” frente a ese “máximo beneficio”, y ante semejante lema vital (como nos ha enseñado la historia), no había nada que hacer. Todo apunta a que unos obtienen beneficios y otros apuestan por considerar la cultura como arma de desarrollo social y, por tanto, asegurar en lo posible el acceso universal a ella, de forma libre y abierta. Parece claro quiénes están de un lado y quiénes de otro.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Quiénes fueron pioneros en la lucha contra la hegemonía de lo visual?

[input/output 24] [trabajo] [cambio] [transformación]

Ya sé que piensas que casi todo el trabajo está ya hecho, y que la parte que no se ve es pequeña. Pero, y aunque el cambio individual es el fundamento de todo, no es donde todo termina. Quizás sea el momento de sentar las bases para la próxima transformación.

Sandy Stone, “El imperio contraataca: un manifiesto post-transexual”, 1991.

Licencia.

Creative Commons Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/>

© de los textos/traducciones/fotografías, los autores